

# Das Bild der Stadt im Musiktheater

Dissertation zur Erlangung des Grades Dr. phil. im Fach Musikwissenschaft  
der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Bayreuth

vorgelegt von  
Anne Dorothea Schmidt-Bundschuh, M. A.

Datum der Disputation: 11. Juli 2013

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Betzwieser  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Sieghart Döhring

# Inhalt

<b>Einführung.....</b>	<b>5</b>
<b>Stadtforschung in den Kultur- und Geisteswissenschaften .....</b>	<b>8</b>
Kulturwissenschaftliche Stadtforschung.....	8
Kulturgeschichte der Stadt.....	9
Raumforschung .....	15
Wahrnehmung .....	18
Stereotype, Image und Identität.....	26
Literaturwissenschaftliche Stadtforschung.....	32
<b>Die Stadt in Musik-, Theater- und Musiktheaterwissenschaft .....</b>	<b>37</b>
Forschungsstand .....	38
Der Raumaspekt in Musik und Theater .....	48
Historischer Überblick.....	52
Mittel und Möglichkeiten der musikalischen Stadtdarstellung.....	70
Fragestellung und Methodik.....	84
<b>Szenographie.....</b>	<b>86</b>
Kunstgeschichtliche Voraussetzungen und Einflüsse .....	86
Die Stadt in der Szenographie.....	92
Zusammenfassung .....	109
<b>Stadt als Handlungsschauplatz .....</b>	<b>111</b>
Bezüge zwischen Handlungsort und Uraufführungsort in der Barockoper .....	111
Stadtgründung und Stadtzerstörung .....	118
Städtische Milieus .....	122
Unterweltemilieu .....	122
Milieu der mittelalterlichen Stadt.....	123
Kleinstädtisches Milieu .....	125
Räume der Stadt.....	127

Nächtliche Straßenszenen: Zur Figur des Nachtwächters .....	128
Kontrastierung von Stadt und Land .....	130
»Suchet der Stadt Bestes«– Stadt und religiöse Stoffe .....	135
Der Antagonismus zwischen Babylon und Jerusalem.....	136
Jerusalem und die Kreuzzüge.....	138
Zusammenfassung .....	139
<b>Sprache und Musik .....</b>	<b>141</b>
Die Sprache der Stadt.....	141
Dialekte und Idiome .....	143
Straßenrufe .....	144
Die Musik der Stadt.....	150
Charakteristische Instrumente.....	150
Chor und Ensemble als Verkörperung der Stadtbevölkerung .....	152
Schaffung von Couleur locale mittels Lied- und Tanzformen .....	156
Polyphonie und Simultaneität/Überblendung/Polyperspektive .....	158
Geräusche der Stadt.....	162
Jazz im Musiktheater als Charakteristikum der Großstadt.....	165
Zusammenfassung .....	169
<b>Stadt als Protagonist .....</b>	<b>172</b>
Venedig .....	173
Geschichte und Topographie .....	173
Selbst- und Fremdbild .....	177
Feste und Karneval.....	179
Dekadenz.....	183
Venedig und die Musik.....	184
Venedig in der Literatur .....	190
Venedig im Musiktheater.....	194
Zusammenfassung .....	228
Paris.....	244
Geschichte und Stadtbild .....	244
Images .....	248
Paris-Bilder im Musiktheater und Theater .....	252
Zusammenfassung .....	285
Wien .....	287
Wien-Bilder .....	287
Die moderne Großstadt .....	300
Berlin .....	306
Sowjetische Großstadtplanung: Moskau .....	317
New York .....	322

<b>Resümee .....</b>	<b>346</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>350</b>
Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur .....	350
Quellenverzeichnis .....	351
Literaturverzeichnis.....	356
<b>Nachwort .....</b>	<b>396</b>
<b>Lebenslauf .....</b>	<b>397</b>

## Einführung

Die Stadt, die einerseits als Hort der Zivilisation und Kultur, andererseits als Moloch und Ort allen Übels gilt, wurde vielfach in der bildenden Kunst und Literatur, im (Musik)-Theater und Film thematisiert. Für das Musiktheater hatte die Stadt aufgrund der institutionellen Verankerung schon immer eine wesentliche Bedeutung, da Opern zumeist in der Stadt aufgeführt wurden und das Publikum vom Stadtleben geprägt war. Bildete die Stadt im 17. Jahrhundert vor allem Hintergrund und Kulisse von Werken des Musiktheaters, so diente sie schon bald darauf als Handlungsschauplatz. Parallel zu der im 18. Jahrhundert beginnenden und bis heute andauernden Urbanisierung beeinflusste die Stadt auch als Sujet zunehmend alle Gattungen des Musiktheaters. In dem Maße, in dem die Stadt in der historischen Entwicklung bedeutender und komplexer wurde, bestimmten Motive der Stadt das Musiktheater. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts häuften sich die Werke, in denen die Stadt als ein oder sogar als der bedeutendste Protagonist eines Werkes figurierte. Häufig thematisierte man dabei auch ein mit bestimmten Topoi oder Klischees verknüpftes Stadt-Bild, wie beispielsweise die Gondolieri und Venedig oder Wien als Stadt des Walzers.

Obwohl die Stadt für das Musiktheater eine bedeutende Rolle spielt, steht ihre Untersuchung durch Musik- und Theaterwissenschaft noch am Anfang. In vielen anderen geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen dagegen ist die Stadt als Sujet schon länger Gegenstand intensiver Forschung; so existiert vor allem seitens der Literaturwissenschaft eine schier unüberschaubare Fülle von Arbeiten. Insbesondere in der jüngsten Zeit besteht in den Künsten und Geisteswissenschaften ein großes Interesse am urbanen Raum. Die vorliegende Arbeit will den Facettenreichtum dieses Motivs in Werken des Musiktheaters aufzeigen und der Frage nachgehen, welche Aspekte des komplexen Themenbereichs »Stadt« für die einzelnen Epochen und

Gattungen des Musiktheaters im Vordergrund stehen und wie deren Darstellungsoptionen aussehen. Anhand ausgewählter Werke soll demonstriert werden, wie die Auseinandersetzung des Musiktheaters vom 17. bis 20. Jahrhundert mit dem oft als „Herausforderung“<sup>1</sup> apostrophierten Motiv verlief. Angestrebt ist eine Überblicksdarstellung über die wesentlichen Entwicklungstendenzen. Eine derartige Zusammenschau scheint gerechtfertigt, weil sich die Erforschung des Stadt-Motivs im Bereich der Musik- und Theaterwissenschaft bislang auf wenige Monographien und Sammelbände zu einzelnen Aspekten beschränkte. Obwohl in diesen Publikationen unbestreitbar eine Vielzahl von Themen aufgegriffen wurde, blieb das Bild im Musiktheater ein fragmentarisches, da sowohl die Anfänge des Sujets im 17. und 18. Jahrhundert als auch einige für das Thema zentrale Komponisten und deren Werke ausgeklammert oder nur am Rande erwähnt wurden.

Ausgehend von den Forschungsdiskussionen in benachbarten Disziplinen ist zu erörtern, inwiefern das Musiktheater sich zur Stadtdarstellung eignet, wird es doch durch räumliche und technische Bedingungen der Bühne beschränkt.<sup>2</sup> Da die Stadt ein äußerst komplexer Gegenstand ist und von zahlreichen (geistes- und kulturwissenschaftlichen) Disziplinen erforscht wird, erscheint ein interdisziplinärer Ansatz notwendig.<sup>3</sup> Die vorliegende Untersuchung wird sich an Methoden und Richtungen der (literaturwissenschaftlichen) Komparatistik wie der Thematologie und Intermedialität orientieren.<sup>4</sup> Im Mittelpunkt steht – unter

---

<sup>1</sup> Peter Csobádi u. a. (Hrsg.), *Mahagony. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44).

<sup>2</sup> Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München <sup>9</sup>1997 (Uni-Taschenbücher, 580), S. 41; Gerhard Kühr, *Musikraum – Bühnenraum. Skizzen zu konzeptionellen Möglichkeiten musikalischer Raumgestaltung aus der Sicht eines Komponisten*, in: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 2003 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe *Symposien zu Wien Modern*, 3), S. 35.

<sup>3</sup> Vgl. Elisabeth Pfeil, *Großstadtforschung. Entwicklung und gegenwärtiger Stand*, Hannover 1972 (Veröffentlichungen der Akademie für Raumforschung und Landesplanung 65), S. 1; Klaus Schüle, *Paris. Vordergründe – Hintergründe – Abgründe. Stadtentwicklung, Stadtgeschichte und sozialkultureller Wandel*, München 1997, S. 7.

<sup>4</sup> Vgl. zur Komparatistik Angelika Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, Berlin 2000; Ernst Grabovski, *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*, Wien u. a. 2011 (Uni-Taschenbücher, 3565).

Berücksichtigung von ideen<sup>5</sup> und mentalitätsgeschichtlichen<sup>6</sup> Forschungen – die städtische Wahrnehmung und ihre Auswirkungen auf das Musiktheater. Die Untersuchung vollzieht sich anhand der vier Themenfelder Szenographie, Handlung, Sprache/Musik sowie Stadt als Protagonist, wobei unter letzterem Aspekt ein Schwerpunkt auf den für das Musiktheater besonders wichtigen Städten Venedig, Paris und New York liegt.

---

<sup>5</sup> Vgl. Martin Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*, Stuttgart 2001, S. 8–9.

<sup>6</sup> Vgl. Daniel Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen. Paris und Berlin zwischen 1900 und 1930*, Frankfurt am Main u. a. 2001 (Europäische Hochschulschriften. Reihe III: Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, 909), S. 14, der den mentalitätsgeschichtlichen Ansatz als eine Möglichkeit zur Beschreibung einer Metropole anführt.

# Stadtforschung in den Kultur- und Geisteswissenschaften

## Kulturwissenschaftliche Stadtforschung

Während sich das Wort »Stadt« in den romanischen Sprachen vom Begriff »Zivilisation« herleitet, stammt es im Deutschen vom mittelhochdeutschen »stat« ab, was ursprünglich »Ort«, »Stelle« bedeutete, bald aber um die spezielle Bedeutung „Wohnstädte“, »Siedlung« erweitert wurde.<sup>7</sup> Statistisch werden Stadtformen durch bestimmte Mindesteinwohnerzahlen definiert und nach Landstadt, Kleinstadt, Mittelstadt, Großstadt,<sup>8</sup> Millionenstadt oder Megastadt klassifiziert. Allgemein bezeichnet »Stadt« eine Siedlung, die sich im Gegensatz zu ländlichen Siedlungen durch ihre meist nicht landwirtschaftlichen Funktionen sowie durch eine größere Zahl weiterer Einzelmerkmale, wie Größe (v. a. höhere Einwohnerzahl), Geschlossenheit der Form (kompakter Siedlungskörper), höhere Bebauungsdichte und überwiegende Mehrstöckigkeit der Häuser zumindest im Zentrum unterscheidet. Die neuzeitliche Stadt ist geprägt durch eine funktionale innere Gliederung (City bzw. Innenstadt, Wohnviertel, Gewerbegebiete etc.). Ferner weisen Städte eine besondere Bevölkerungs- und Sozialstruktur auf (z. B. eine einkommens- oder ethniespezifische Wohnviertelbildung) mit allgemein hoher Wohn- und Arbeitsstätdendichte auf. Die Wirtschaft ist dominiert von hoher Arbeitsteilung und fast ausschließlich vom sekundären und tertiären Sektor geprägt. Außerdem besitzen Städte eine Bedeutung für das Umland (zentralörtliche Funktionen, z. B. aufgrund von Versorgungs-

---

<sup>7</sup> Vgl. Anette Auberle und Matthias Wermke, *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim<sup>3</sup>2001, S. 797.

<sup>8</sup> Im internationalen Vergleich wird heute meist von einer Untergrenze von 20.000 Einwohnern ausgegangen. Seit 1887 gilt die Zahl von 100.000 Einwohnern als Untergrenze für die Großstadt, vgl. Pfeil, *Großstadtforschung*, S. 4.



Verwaltungs- und Bildungseinrichtungen), eine relativ hohe Verkehrswertigkeit (z. B. Bündelung wichtiger Verkehrswege, hohe Verkehrsdichte) und eine weitgehend künstliche Umweltgestaltung.<sup>9</sup>

## Kulturgeschichte der Stadt

Die Kulturgeschichte der Menschheit ist eng mit der Stadt verknüpft<sup>10</sup> und Städte sind sowohl Orte der Hochkultur als auch der Alltagskultur.<sup>11</sup> Von jeher wurde die Stadt als Segen oder Fluch verstanden und oftmals mit dem Wort »Herausforderung« verbunden.<sup>12</sup> Dies scheint aber gerade ihre Anziehungskraft auszumachen, sodass auch viele künstlerische Auseinandersetzungen von einer Hassliebe zur Stadt geprägt sind.<sup>13</sup> Die Stadt wird einerseits als Ort der Kreativität, Innovation und Freiheit gesehen.<sup>14</sup> Der Architekturkritiker Lewis Mumford pries die Stadt als

---

<sup>9</sup> Vgl. Art. *Stadt*, in: Annette Zwahr (Hrsg.), *Brockhaus-Enzyklopädie Bd. 26*, Leipzig u. a. 2006, S. 101–115.

<sup>10</sup> Ein historischer Überblick über die Geschichte der Stadt kann hier nur in aller Kürze erfolgen. Für ausführliche Darstellungen siehe Leonardo Benevolo, *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt am Main 1984; Lewis Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, München 1979; Mark Girouard, *Die Stadt. Menschen, Häuser, Plätze. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main 1987; Peter Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, Stuttgart 2005; Wolf Schneider, *Überall ist Babylon. Die Stadt als Schicksal des Menschen von Ur bis Utopia*, München 1967; Jürgen Hotzan, *dtv-Atlas Stadt. Von den ersten Gründungen bis zur modernen Stadtplanung*, München 2004; Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*, Berlin 2010.

<sup>11</sup> Vgl. Martina Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen 2007, S. 131; ferner Elisabeth Heidenreich, *Urbane Kultur. Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Stadt*, in: *Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur*, hrsg. von Volker Kirchberg und Albrecht Göschel, Opladen 1998, S. 223.

<sup>12</sup> Vgl. Csobádi u. a. (Hrsg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung*.

<sup>13</sup> Vgl. Franziska Bollerey, *Mythos Metropolis. Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler und Regisseure*, Berlin 2006, S. 90.

<sup>14</sup> Vgl. Martina Heßler, *Die kreative Stadt. Zur Neuerfindung eines Topos*, Bielefeld 2007, S. 8; Henryk Samsonowicz, *Europa: Landschaft mit Stadt*, in: *Modus vivendi. [Vorträge der internationalen Konferenz »Modus vivendi: Alltag, Mentalität und Kultur der Stadtbewohner«, 1.-3. April 2005, Tallinner Pädagogische Universität]*, hrsg. von Tallinna Linnavalitsus, 2 Bde., Tallinn 2005, S. 33; Eike Gebhardt, *Die Stadt als moralische Anstalt*.

»kostbarste Erfindung der Zivilisation«,<sup>15</sup> die Kalender, Schrift und Münzsystem hervorgebracht hatte. Andererseits rief die Stadt Kulturpessimisten auf den Plan, die städtisches Leben als unnatürlich bezeichneten und der Stadt den Verfall von Moral und Sitte anlasteten. Die ersten größeren Siedlungen, die als Städte bezeichnet werden können, fanden sich im 5. Jahrtausend v. Chr. am Nil und Indus sowie im Zweistromland. Die Voraussetzungen für Sesshaftigkeit und arbeitsteilige Spezialisierung bildeten Lebensmittelüberschüsse und Lagermöglichkeiten.<sup>16</sup> Städte entstanden vorrangig an ausgewählten Orten mit strategischer Bedeutung für Verkehr und Handel wie etwa an Kreuzungen bestehender Handelsstraßen, an Flüssen oder Meeresbuchten. Städte wie Babylon besaßen meist auch eine kultische Funktion.<sup>17</sup> In China entwickelten sich um 2000 v. Chr. städtische Kulturen.<sup>18</sup> In Europa bildeten sich die ersten städtischen Siedlungen im östlichen Mittelmeerraum (Knossos), von wo aus die griechischen Stadtstaaten ihren Aufstieg nahmen. Für das Römische Reich besaß die Stadt Rom die zentrale (und namensgebende) Bedeutung. Die antiken griechischen und römischen Städte fungierten als Zentren des öffentlichen Lebens mit politischer, wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung. Mit der Völkerwanderung und dem Untergang des Weströmischen Reiches Ende des 5. Jahrhunderts ging eine Entstädterung mit dem Verfall zahlreicher Städte einher, die bis zum 12. Jahrhundert andauern sollte. Im Byzantinischen Reich, in der islamischen Welt sowie in Indien und China ging die Stadtentwicklung dagegen weiter voran.

In Europa kam es erst im 9. und 10. Jahrhundert zu einem Wiederaufschwung des städtischen Lebens. Neben einstigen römischen Siedlungen bildeten weitere Keimzellen mittelalterlicher Stadtentwicklung die an den Heer- und Handelswegen gelegenen Burgen und Pfalzen sowie Bischofssitze und Klöster. Zwischen 900 und 1300

---

Zum Mythos der kranken Stadt, in: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 289.

<sup>15</sup> Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, S. 15.

<sup>16</sup> Vgl. Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, S. 8–10.

<sup>17</sup> Vgl. Schneider, *Überall ist Babylon. Die Stadt als Schicksal des Menschen von Ur bis Utopia*, S. 52. Vgl. zu Stadt und ihrer Bedeutung für Religion auch unten, S. 135ff.

<sup>18</sup> Vgl. Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 15–16.

wurden in Europa Tausende neuer Städte gegründet,<sup>19</sup> von denen viele im Verlauf des Mittelalters stetig an Macht und Einfluss gewannen, begründet durch Handel und Gewerbe und daraus resultierende Finanzkraft, was Max Weber zur Aussage bewog, die europäische Stadt bilde die »Keimzelle der westlichen Moderne«.<sup>20</sup> Die wachsende Bedeutung machte sich auch in den erweiterten Privilegien der Städte bemerkbar: Zu den unter dem mittelalterlichen Stadtrecht subsummierten Rechten gehörten das Marktrecht, der Anspruch auf Selbstverwaltung, die Freiheit der Stadtbürger, das Recht auf Besteuerung, der Gerichtsbarkeit, die Aufhebung der Leibeigenschaft, das Zollrecht, das Recht zur Einfriedung und Verteidigung sowie das Münzrecht. Damit besaßen die Städte eine starke Anziehungskraft für die Landbevölkerung (»Stadtluft macht frei«). Mittels Zusammenschlüssen zu Städtebünden übten die Städte Einfluss auf die Reichs- und Territorialpolitik aus.<sup>21</sup>

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts mussten viele Städte Einbußen oder sogar den Verlust der Selbständigkeit hinnehmen, als die Entwicklung von Kanonen neue Verteidigungsmaßnahmen erforderte.<sup>22</sup> Die Städte sahen sich gezwungen, sich unter den Schutz des Adels zu begeben, der im Gegenzug Macht und Einfluss über sie gewann.<sup>23</sup> Die meisten Städte verloren ihren besonderen rechtlichen Status und wurden in die Territorialstaaten integriert. Mit den Residenz- und Hauptstädten entstand ein neuer Stadttypus, welcher der Machtdemonstration des absolutistischen Herrschers diente.<sup>24</sup> Die Zentralisierung der Verwaltung bewirkte zudem eine Bündelung ökonomischer und kultureller Kräfte.<sup>25</sup> Gleichzeitig begann der Aufstieg italienischer Städte, vor allem durch den florierenden Orienthandel. Nachdem Byzanz von den Türken erobert worden war, flüchteten viele Gelehrte nach Italien, wodurch sich die

---

<sup>19</sup> Vgl. Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, S. 14.

<sup>20</sup> Weber, zitiert nach: Walter Siebel, Einleitung: Die europäische Stadt, in: *Die europäische Stadt*, hrsg. von Walter Siebel, Frankfurt am Main 2006, S. 11.

<sup>21</sup> Vgl. Samsonowicz, *Europa: Landschaft mit Stadt*, S. 28–30.

<sup>22</sup> Vgl. Franz Heigl, *Geschichte der Stadt. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Graz 2007, S. 310.

<sup>23</sup> Ebd., S. 347.

<sup>24</sup> Vgl. Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, S. 21.

<sup>25</sup> Vgl. Susanne Hauser und Christa Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, Wuppertal 2006 (Zwischenstadt, 8), S. 48–49.

italienischen Stadtstaaten zu Zentren des Humanismus und der Renaissance entwickelten.<sup>26</sup>

Im 17. und 18. Jahrhundert nahm die Bedeutung des städtischen Kulturlebens zu: Mit Theatern, Kaffeehäusern und Salons entstanden neue Kommunikationsräume für das gebildete Bürgertum.<sup>27</sup> Infolge der Konzentration von Arbeitsplätzen wuchs die Bedeutung von Städten stark an.<sup>28</sup> Gleichzeitig erreichte im 18. Jahrhundert die Stadtkritik mit Jean-Jacques Rousseau einen ersten Höhepunkt, als er diese Gesellschaftsform als widernatürlich kritisierte.<sup>29</sup> Das 19. Jahrhundert war von Industrialisierung, Technisierung und Verstädterung sowie daraus resultierenden gesellschaftlichen Umbrüchen bestimmt. Die Entwicklung des Verkehrs erfuhr durch die Entwicklung der Eisenbahn und später des Automobils eine gravierende Veränderung. Die Mobilität nahm erheblich zu, die Landflucht setzte sich fort.<sup>30</sup> Die Konzentration von Fabrikarbeitsplätzen in den Städten bewirkte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts einen stark ansteigenden Bevölkerungszuwachs. Viele Städte erfuhren gravierende Veränderungen hinsichtlich ihrer Bevölkerungsstruktur und äußeren Erscheinung. Breite Boulevards und Bahnhöfe sollten das Verkehrsaufkommen bewältigen, besaßen aber wie auch Theater- und Opernhäuser auch stark repräsentativen Charakter. Außenbezirke wurden eingemeindet und Befestigungsanlagen abgebaut. Der Ausbau des Kanalisations-, Gas- und Elektrizitätsnetzes verbesserte die Lebensqualität in der Stadt. Großstädte etablierten sich als Zentren für Handel, Finanzwesen und Konsum (Warenhäuser) sowie für die Neuen Medien (Zeitungen, später Rundfunk und Film). Infolge der Verstädterung und Urbanisierung wurde die Ständeordnung vom Klassensystem mit der neuen Bevölkerungsschicht des Proletariats abgelöst, zudem etablierte sich das bürgerliche Familienleben mit einem stark ausgeprägten Geschlechterdualismus.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 19.

<sup>27</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 49–50.

<sup>28</sup> Vgl. Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 23.

<sup>29</sup> Vgl. Horst S. Daemmrich und Ingrid G. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen u. a. 1995, S. 334.

<sup>30</sup> Vgl. Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 406.

<sup>31</sup> Vgl. Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 23–25.

Das Bild der Stadt schwankt seit jeher zwischen Attraktivität und Abscheu.<sup>32</sup> Da immer mehr Menschen in Städten leben und sich dort die meisten gesellschaftlich relevanten Probleme bilden, gelten Städte bis heute als »Laboratorium der Moderne«<sup>33</sup> und »Brennpunkte gesellschaftlicher Probleme und Konflikte«.<sup>34</sup> In Deutschland entwickelte sich Mitte des 19. Jahrhunderts die reaktionäre Stadtkritik, welche die (Groß-)Stadt als Ursache allen Übels sah und das Land- und Kleinstadtleben idealisierte, z. B. in der Schrift des Volkskundlers Wilhelm Heinrich Riehl.<sup>35</sup> Ähnlich argumentierte der Historiker Oswald Spengler in der 1918 erschienenen Abhandlung *Der Untergang des Abendlandes*. Der Mensch, so Spengler, werde »von seiner eigenen Schöpfung, der Stadt, in Besitz genommen, zu ihrem Geschöpf, ihrem ausführenden Organ, zu ihrem Opfer gemacht«.<sup>36</sup>

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzte sich das Städtewachstum fort und führte zu neuen Stadtkonzepten, u. a. von Le Corbusier, der die Stadt so funktionell und autogerecht wie möglich gestalten wollte.<sup>37</sup> In diesem Sinne forderte die Charta von Athen 1933 die Trennung der Bereiche Arbeit, Wohnen und Verkehr, was nach dem Zweiten Weltkrieg häufig beim Wiederaufbau der zerstörten Städte realisiert wurde.<sup>38</sup> Ein wesentliches Kennzeichen der Stadtentwicklung im 20. Jahrhundert war die Suburbanisierung, resultierend aus dem Anwachsen der

---

<sup>32</sup> Vgl. James Joll, Die Großstadt – Symbol des Fortschritts oder der Dekadenz?, in: *Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren*, hrsg. von Peter Alter, Göttingen 1993 (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, 29), S. 23.

<sup>33</sup> Heinz Fassmann, *Stadtgeographie I: Allgemeine Stadtgeographie*, Braunschweig 2004, S. 17.

<sup>34</sup> Karl-Dieter Keim, Gewalt, Kriminalität, in: *Großstadt. Soziologische Stichworte*, hrsg. von Hartmut Häußermann, Opladen 2000, S. 67.

<sup>35</sup> Vgl. W[ilhelm] H. Riehl, *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. Land und Leute*, Bd. 1, Stuttgart u. a. 1855. Vgl. auch Klaus Tenfelde, Die Welt als Stadt? Zur Entwicklung des Stadt-Land-Gegensatzes im 20. Jahrhundert, in: *Die europäische Stadt im 20. Jahrhundert. Wahrnehmung – Entwicklung – Erosion*, hrsg. von Friedrich Lenger und Klaus Tenfelde, Köln 2006 (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, 67), S. 243–244.

<sup>36</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1969, S. 673.

<sup>37</sup> Vgl. Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 503.

<sup>38</sup> Vgl. Hartmut Häußermann und Walter Siebel, *Stadtsoziologie. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2004, S. 227.

Mittelschicht, die es an den Stadtrand oder ins Umland zog. Realisierbar wurde der Traum von Eigenheim im Grünen durch Massenmotorisierung und verbesserte Verkehrsinfrastruktur, womit größere Distanzen zwischen Wohn- und Arbeitsraum möglich wurden. Die Folgen dieser Entwicklung waren Zersiedelung und starke Zunahme des Individualverkehrs sowie eine soziale Entmischung der Bevölkerung. Ende des 20. Jahrhunderts wurde der Stadt infolge von Überbevölkerung, Umweltverschmutzung und Verkehrskollaps kaum noch eine Zukunftschance gegeben.<sup>39</sup> Mit der von dem Soziologen und Philosophen Henri Lefebvre bereits in den 1970ern konstatierten weltweiten Verstädterung gingen Urban sprawl, Ghettoisierung, Musealisierung der Innenstädte und eine zunehmende Privatisierung des öffentlichen Raumes einher. Der Stadt wurde ein Verlust von Form und Bedeutung angelastet, und als Ideal die historische europäische Stadt beschworen.<sup>40</sup>

In der gegenwärtig stattfindenden breiten Diskussion über die urbane Zukunft der Stadt werden allerdings verstärkt die Chancen der Stadt akzentuiert.<sup>41</sup> Die Verstädterung und die Anzahl der Megastädte nehmen weiter zu.<sup>42</sup> Seit 2007 leben weltweit mehr Menschen in der Stadt als im ländlichen Raum mit steigender Tendenz. Prognosen zufolge werden im Jahre 2050 75% der dann 9,3 Milliarden Menschen Städter sein (im Vergleich zu 1900, als ca. 10% von damals ca. eine Milliarde Menschen in Städten lebten), sodass davon auszugehen ist, dass das 21. Jahrhundert in noch stärkerem Maße als die vorangegangenen »ein Zeitalter der Städte«<sup>43</sup> sein wird: »Die Stadt, das ist alles, was wir haben«,<sup>44</sup> konstatierte der Architekt Rem Koolhaas.

---

<sup>39</sup> Vgl. Heßler, *Die kreative Stadt*, S. 24; Gotthard Fuchs und Bernhard Moltmann, *Mythen der Stadt*, in: *Mythos Metropole*, hrsg. von Gotthard Fuchs u. a., Frankfurt am Main 1995, S. 9–10.

<sup>40</sup> Vgl. Kirsten Wagner, *Die visuelle Ordnung der Stadt. Das Bild der Stadt bei Kevin Lynch*, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=774&type=diskussionen>, letzte Änderung am 14.09.2006, abgerufen am 07. März 2016.

<sup>41</sup> Vgl. etwa den Ausstellungsband von Annette Becker und Karen Jung (Hrsg.), *New Urbanity. Die europäische Stadt im 21. Jahrhundert*, Salzburg 2008 sowie Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.), *Urban futures 2050. Szenarien und Lösungen für das Jahrhundert der Städte*, Berlin 2011.

<sup>42</sup> Vgl. Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 356.

<sup>43</sup> Florian Urban, *Stadt in den Köpfen. Metropole und Megacity: Die Konferenz Urban Age in Berlin*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.11.2006, S. 12.

## Raumforschung

Die kulturgeschichtliche Bedeutung von Räumen wurde lange Zeit vernachlässigt. Mit der Aufklärung war die Raum- durch die Zeitperspektive verdrängt worden, verstärkt durch die fortschrittsbezogene Geschichtsauffassung des 19. Jahrhunderts.<sup>45</sup> Nach 1945 galt die Beschäftigung mit dem Raum zunächst als diskreditiert. Unter dem Terminus »spatial turn« wird ein seit Ende der 1980er in den Kulturwissenschaften stattfindender Paradigmenwechsel bezeichnet, mit dem der Raum wieder als kulturelle Größe ins Bewusstsein gerückt werden sollte.<sup>46</sup> Seit Henri Lefebvre<sup>47</sup> geht man von der Veränderbarkeit des Raumes durch gesellschaftliche Prozesse aus. Räume werden als Bühne historischer und kultureller Ereignisse verstanden. Ferner wird die

---

<sup>44</sup> Rem Koolhaas, zitiert nach: Regina Bittner (Hrsg.), *Die Stadt als Event. Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume*, Frankfurt am Main 2002 (Edition Bauhaus, 10), S. 17.

<sup>45</sup> Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 285–286.

<sup>46</sup> Vgl. Doris Bachmann-Medick, Spatial turn, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart u. a. <sup>4</sup>2008, S. 664 sowie Martina Löw, *Soziologie der Städte*, Frankfurt am Main 2008, S. 238. Vgl. auch Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, S. 285-290 und S. 302-304. Weitere ausgewählte Literaturhinweise zum »spatial turn« und Raum allgemein: Jörg Döring und Tristan Thielemann (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008; Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006; Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München u. a. 2003.

<sup>47</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris <sup>4</sup>2000, deutsch: Henri Lefebvre, Die Produktion des Raums, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006. Lefebvre befasste sich mit der Produktion von Raum sowie der Betonung der Rolle des Raumes für die Herstellung sozialer Beziehungen. Vgl. dazu auch Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, S. 291 und S. 289; Christiane Funken und Martina Löw, Einleitung, in: *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, hrsg. von Christiane Funken und Martina Löw, Opladen 2003, S. 7; Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 51; Achim Landwehr, *Die Erschaffung Venedigs. Raum, Bevölkerung, Mythos 1570-1750*, Paderborn 2007, S. 35; Laura Frahm, Raumspektren der modernen Großstadt in Kurt Weills amerikanischer Oper *Street Scene*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 25.

Wahrnehmung von Raum sowie der Zusammenhang zwischen Raum und Kultur verstärkt von den Kulturwissenschaften erforscht und ein physisch-territoriales Raumverständnis von einem relationalen Raumbegriff abgelöst, »der Raumbildung aufgrund von Wahrnehmung, Nutzung, Aneignung und Machtverhältnissen betont«.<sup>48</sup> Auch in der Literaturwissenschaft führte der »spatial turn« weg von einer fast ausschließlichen Betrachtung innerer hin zu einer Aufwertung realer Räume.<sup>49</sup> Dabei gibt es verschiedene Arten von Räumen: Große Bedeutung im Hinblick auf semiotische Räume besitzt die Großstadt, insbesondere bei der Untersuchung literarischer Großstadtdarstellungen.<sup>50</sup> Kulturpragmatische Räume sind vom räumlich Imaginären geprägt, was auf Gaston Bachelards *Poetik des Raumes*<sup>51</sup> rekurriert und in den »mental-map«-Theorien der jüngeren Zeit verstärkt Beachtung fand.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Bachmann-Medick, *Spatial turn*, S. 664.

<sup>49</sup> Vgl. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, S. 310.

<sup>50</sup> Vgl. Jörg Dünne, Forschungsüberblick Raumtheorie (<http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>), letzte Änderung am 12.11.2004, abgerufen am 07.03.2016. Dünne verweist auf folgende Literatur: Albrecht Buschmann und Dieter Ingenschay (Hrsg.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000; Andreas Mahler (Hrsg.), *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170); Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988; Manfred Smuda (Hrsg.), *Die Großstadt als »Text«!*, München 1992; Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München u. a. 1993.

<sup>51</sup> Vgl. Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main u. a. 1975.

<sup>52</sup> Vgl. Dünne, Forschungsüberblick Raumtheorie, S. 9f. »Mental mapping« meint die gedankliche Repräsentation oder kognitive Karte eines geographischen Raumes, vgl. dazu Kevin Lynch, *Das Bild der Stadt*, Braunschweig 1975 (Bauwelt Fundamente, 16) sowie auch Roger Downs und David Stea, *Maps in minds. Reflections on cognitive mapping*, New York 1977.



Auch in der Musiktheaterwissenschaft rückte das Thema in den letzten Jahren verstärkt ins Blickfeld.<sup>53</sup> Hier sind z. B. die »inszenierungsorientierten Ansätze« von Interesse, welche den performativen Aspekt sozialer Raumkonstitution erschließen,<sup>54</sup> was im Hinblick auf städtische Räume und Bühnenräume relevant ist. Städte »werden auch durch Repräsentationen konstituiert«,<sup>55</sup> z. B. durch Darstellungen und Städtebeschreibungen. Die Beschäftigung mit inszenierten Stadtrepräsentationen nahm im Zuge des »performative turns« zu,<sup>56</sup> wobei die Wandlungsprozesse in den Repräsentationen von Städten beachtenswert sind, die aus gesellschaftlichen und sozialen Umwälzungen resultieren.<sup>57</sup> Des Weiteren wird die These vom Verschwinden des Raumes aufgrund globaler Enträumlichung, Dominanz der Telekommunikation, Verdichtung des Raumes durch Geschwindigkeit und Wahrnehmung der Welt als »global village« diskutiert. Aus dieser Ortlosigkeit entwickelte sich Marc Augés Konzept von Transiträumen als »Nicht-Orten«.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. dazu unten die Ausführungen zum Forschungsstand, S. 38, insbesondere den Sammelband Stefan Weiss und Jürgen Schebera (Hrsg.), *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6)

<sup>54</sup> Vgl. Dünne, *Forschungsüberblick Raumtheorie*, S. 9f.

<sup>55</sup> Malte Friedrich, *Lärm, Montage und Rhythmus. Urbane Prinzipien populärer Musik*, in: *Sound and the city. Populäre Musik im urbanen Kontext*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2007 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 35), S. 31.

<sup>56</sup> Jochen Guckes, *Stadtbilder und Stadtrepräsentationen im 20. Jahrhundert*, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS) 1* (2005), S. 80. Vgl. zum »performative turn« den DFG-Sonderforschungsbereich: <http://www.sfb-performativ.de> (abgerufen am 04.07.2012). Dort befasste man sich mit performativen Prozessen, die Wirklichkeit konstituieren und Räume entstehen lassen.

<sup>57</sup> Vgl. Sandra Schürmann und Jochen Guckes, *Stadtbilder – städtische Repräsentationen*, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS) 1* (2005), S. 9.

<sup>58</sup> Vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1994. Als »Nicht-Orte« bezeichnete der Ethnologe und Anthropologe Augé öffentliche Transiträume wie Bahnhöfe oder Flughäfen, an denen in der Regel keine menschliche Interaktion entsteht. Vgl. dazu auch Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, S. 288.

## Wahrnehmung

Die Stadt, insbesondere die Großstadt, wirkt wegen ihrer Fülle von wahrnehmbaren Einzelheiten, die in keiner kontinuierlichen Beziehung zueinanderstehen, überwältigend und bisweilen sogar überfordernd auf die Sinne.<sup>59</sup> Sie trug entscheidend zu Veränderungen in Raum- und Zeitwahrnehmung bei.<sup>60</sup> Unter Wahrnehmung versteht man den Empfindungsvorgang von Sinneseindrücken aus Umweltreizen und inneren Zuständen eines Lebewesens. Wahrnehmung bedeutet Welterfahrung in konstruktiver und multisinnlicher Weise und ist die »Interpretation sozialer Realität mit allen Sinnen« und erfolgt stets selektiv und aktiv.<sup>61</sup> Wahrnehmung setzt sich zusammen aus dem Sinneseindruck (Perzeption), dem bewussten Erfassen (Apperzeption), der sinnlichen Empfindung sowie der Vorstellung (z. B. Erinnerungsbilder). Beim Menschen unterscheidet man u. a. folgende Sinneswahrnehmungen: visuelle und auditive Wahrnehmung, Sensibilität (z. B. die taktile Wahrnehmung), olfaktorische und gustatorische Wahrnehmung. Des Weiteren gibt es die Zeitwahrnehmung, die allerdings keine Sinneswahrnehmung darstellt, sondern kognitiv bedingt ist.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 1992, S. 5; Joachim Schlör, *Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*, München 1994.

<sup>60</sup> Vgl. Max Ackermann, *Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion. Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts*, Haßfurt u. a. 2003, S. 295; Knut Hickethier, Beschleunigte Wahrnehmung, in: *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jochen Boberg u. a., München 1986, S. 144-145.

<sup>61</sup> Hellmut Fröhlich, *Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*, Stuttgart 2007 (Erdkundliches Wissen, 142), S. 46-47; Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 13; Martina Löw, Eigenlogische Strukturen – Differenzen zwischen Städten als konzeptuelle Herausforderung, in: *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*, hrsg. von Helmuth Berking und Martina Löw, Frankfurt am Main 2008 (Interdisziplinäre Stadtforschung, 1), S. 44; Fassmann, *Stadtgeographie I: Allgemeine Stadtgeographie*, S. 27.

<sup>62</sup> Vgl. Burckhardt, Martin, *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1997, S. 7-9.

Als wegweisend gelten die Forschungen des Soziologen Georg Simmel zur urbanen Wahrnehmungsästhetik.<sup>63</sup> Simmel verstand die Großstadt als einen Raum, in dem der Mensch einer Fülle unterschiedlicher, vor allem optischer Eindrücke ausgesetzt ist, die umso zahlreicher sind, je höher die Bevölkerungsdichte ist.<sup>64</sup> Die ständig wechselnden Eindrücke würden eine Überforderung der Sinne und des Geistes verursachen, was um 1900 unter dem Schlagwort »Neurasthenie« zunehmend thematisiert und als Zeit- und Zivilisationskrankheit betrachtet wurde.<sup>65</sup> Auch die hohe Lärmbelastung wurde als Auslöser für die Neurasthenie verantwortlich gemacht.<sup>66</sup> Ähnliches fasste Walter Benjamin unter dem Begriff »Choc« zusammen, den er in visueller, taktiler und auditiver Form vorhanden sah<sup>67</sup> und der für ihn die Basis städtischer Wahrnehmung bildete.<sup>68</sup> Simmel umschrieb die Beziehungen zwischen den Großstädtern mit den Begriffen Intellektualisierung (der Verstand ist am unempfindlichsten in Bezug auf die Reize und bildet somit einen Schutz), Blasiertheit (Abstumpfen der Sinne infolge der ständigen Überreizung) und Reserviertheit (Das ständige Zusammentreffen mit unzähligen anderen Menschen macht eine distanzierte Haltung notwendig).<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> Sabina Becker, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1930-1930*, St. Ingbert 1993 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 39), S. 41.

<sup>64</sup> Walter Siebel, Urbanität, in: *Großstadt. Soziologische Stichworte*, hrsg. von Hartmut Häußermann, Opladen 2000, S. 268–270.

<sup>65</sup> Vgl. Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 29–30; Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 41–42 u. S. 48; Barbara Palmbach, *Paris und der Impressionismus. Die Großstadt als Impuls für neue Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei*, Weimar 2001, S. 88. Vgl. zum »nervösen Zeitalter« auch Willy Hellpach, *Nervosität und Kultur*, Berlin 1902; Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt am Main 1982 (Europäische Bibliothek, 8); Herrmann Glaser, *Die Kultur der Wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche*, Frankfurt am Main 1984; Klaus Strohmeier, Rhythmus der Großstadt, in: *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jochen Boberg u. a., München 1986.

<sup>66</sup> Vgl. Alexandre Métraux, Lichtbesessenheit. Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu, in: *Die Großstadt als »Text!«*, hrsg. von Manfred Smuda, München 1992, S. 17–18; Peter Payer, »Großstadtwirbel«. Über den Beginn des Lärmzeitalters, Wien 1850-1914, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS) 2* (2004), S. 90–92.

<sup>67</sup> Vgl. Susanne Hauser, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*, Berlin 1990 (Historische Anthropologie, 12), S. 17.

<sup>68</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, zitiert nach: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main 2002, S. 42–45. Vgl. auch Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 51.

<sup>69</sup> Vgl. Siebel, Urbanität, S. 268–270.

Auch die Anonymität in der Großstadt bildet einen Schutz gegen die Reizüberfülle und Fremdheit, die in der Stadt auf den Menschen einstürzen.<sup>70</sup>

Das Sehen hat in der abendländischen Kultur immer schon einen besonderen Stellenwert besessen; schon in der griechischen Antike bildete es den wichtigsten Sinn<sup>71</sup> und noch im 18. Jahrhundert dominierte die Auseinandersetzung mit der visuellen Wahrnehmung.<sup>72</sup> Auch die Stadt wurde stark visuell wahrgenommen, so bezeichnete Louis-Sébastien Mercier im *Tableau de Paris* die Stadt als »die große Lehrerin des Auges.«<sup>73</sup> Georg Simmel ging ebenso von einem Übergewicht des Sehens über das Hören in der Großstadt<sup>74</sup> aus und vertrat die These, dass das Auge auch die Funktionen anderer Sinne übernehme, da in der städtischen Umgebung Klänge und Geräusche nur noch undifferenziert als diffuses Gewirr wahrgenommen werden könnten.<sup>75</sup> Die Realität erfährt der Wahrnehmende in Fragmenten, als »simultane, heterogene, ständig wechselnde und rasch aufeinanderfolgende Bilderwelt«.<sup>76</sup> Kevin Lynchs *The Image of the City*, das bis heute als Grundlagentext der Urbanistik gilt, lieferte eine Theorie zur Wahrnehmung der Stadt-Gestalt. Zentral in Lynchs Konzept sind die »landmarks« (Landmarken): Gebäude die das Stadtbild beherrschen und auch von anderen Orten der Stadt sichtbar sind. Landmarken können die räumliche Orientierung

---

<sup>70</sup> Vgl. Georg Müller, Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel, in: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 32.

<sup>71</sup> Vgl. Volker Kalisch, Organisierte Klang und Stadtkultur: Menschen zwischen Lärm und Musik, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9), S. 40–41.

<sup>72</sup> Vgl. Métraux, Lichtbesessenheit. Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu, S. 26.

<sup>73</sup> Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 111.

<sup>74</sup> Vgl. Georg Simmel, Die Großstädte und das Geistesleben, in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, hrsg. von Karl Bücher, Dresden 1903 (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, 9); Palmbach, *Paris und der Impressionismus*, S. 90.

<sup>75</sup> Vgl. Häußermann und Siebel, *Stadtsoziologie. Eine Einführung*, S. 116–117.

<sup>76</sup> Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 49.

unterstützen und dadurch die Wahrnehmung der Stadt positiv beeinflussen.<sup>77</sup>

Städte wirken allerdings auf alle Sinne<sup>78</sup> und insbesondere im Hinblick auf das Musiktheater ist die auditive Wahrnehmung der Stadt relevant. Da die Ohren die gesamte Umgebung wahrnehmen können, erfolgt die akustische Raumwahrnehmung im Gegensatz zur visuellen ganzheitlich. Größe und Beschaffenheit eines Raumes werden nicht nur mit dem Auge, sondern auch mit dem Ohr erfasst; außerdem definieren akustische Veränderungen Begrenzungen von Räumen.<sup>79</sup> Infolge der industriellen und technischen Innovationen entstanden viele neue Geräusche in der Großstadt, die in Überlagerung zunehmend als Lärm empfunden wurden. Der Lärm in der Stadt nahm durch die Versiegelung der Fläche und dichtere Bebauung zu, da in den Straßenschluchten die Schallimpulse reflektiert wurden, was auch zum Verlust akustischer Orientierung führte. Der Verkehrslärm wurde zum »urbanen Erkennungszeichen der Großstadt«<sup>80</sup> und die verschiedenen Fahrzeuge als vielstimmiger Chor aufgefasst. Mit dem Manifest *Die Schönheit der Stadt* (1911) lieferte der Architekt August Endell einen der wenigen deutschsprachigen Texte in dieser Zeit, die sich positiv mit der Stadt auseinandersetzten. Endell beklagte darin die mangelnde Aufmerksamkeit für die Geräusche der Stadt und lieferte ein Plädoyer für ihre bewusste Wahrnehmung. Detailliert schilderte er die städtische Geräuschkulisse:

Man muß nur einmal hinhören und den Stimmen der Stadt lauschen. Das helle Rollen der Droschken, das schwere Poltern der Postwagen, das Klacken der Hufe auf dem Asphalt, das rasche scharfe Stakkato des Trabers, die ziehenden Tritte des Droschkengauls, jedes hat seinen eigentümlichen Charakter, feiner abgestuft als wir es mit Worten wiederzugeben vermögen. Wir unterscheiden, ohne recht zu wissen wie,

---

<sup>77</sup> Lynch, *Das Bild der Stadt*; Wagner, Kirsten, Die visuelle Ordnung der Stadt. Das Bild der Stadt bei Kevin Lynch (<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=774&type=diskussionen>), letzte Änderung am 15.06.2009, abgerufen am 10.03.2016.

<sup>78</sup> Vgl. Lutz Musner, *Der Geschmack von Wien. Kultur und Habitus einer Stadt*, Frankfurt am Main 2009 (Interdisziplinäre Stadtforschung, 3), S. 37.

<sup>79</sup> Vgl. Brigitte Schulte-Fortkamp, Wie der Schall soziale Räume schafft, in: *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, hrsg. von Christiane Funken und Martina Löw, Opladen 2003, S. 271–272.

<sup>80</sup> Payer, »Großstadtwirbel«. Über den Beginn des Lärmzeitalters, Wien 1850-1914, S. 86–89.

sicher die Gefährte voneinander, wir brauchen die Augen nicht dazu. Diese Geräusche sind uns vertraut wie alte Bekannte. Oft freilich allzu laut, betäubend in nächster Nähe. Aber fast immer schön, wenn sie sich entfernen und allmählich leiser werdend in der Ferne verklingen. [...] Wie vielfältig sind die Stimmen der Automobile, ihr Sausen beim Herannahen, der Schrei der Hupen, und dann, allmählich hörbar werdend, der Rhythmus der Zylinderschläge, bald rauschend, bald grob stoßend, bald fein in klarem Takte ‚metallisch‘ klingend. Und schließlich ganz in der Nähe die Sirenentöne der Räder, deren Speichen die Luft schlagen, und das leise rutschende Knirschen der Gummireifen. Wie heimlich klingt das tiefe Summen der Transformatoren, die in den Anschlagssäulen verborgen, mit kaum hörbaren Tönen uns berühren, wie ein Hund leise seinen Herrn mit dem Kopfe von hinten berührt. Wie wundervoll braust der satte, dunkle Ton einer Trambahn in voller Fahrt, rhythmisch gegliedert durch das schwere Stampfen des Wagens, dann allmählich hineinklingend das harte Schlagen auf den Schienen, das Klirren des Räderwerkes, das Schirren der Rolle und das lang nachzitternde Zischen des Zuführungsdrahtes. Stundenlang kann man durch die Stadt wandern und ihren leisen und lauten Stimmen zuhören, in der Stille einsamer Gegenden und dem Tosen geschäftiger Straßen ein viel verschlungenes seltsames Leben spüren. Es fehlen die Worte, den Reiz all dieser Dinge zu sagen.<sup>81</sup>

Vor allem seit dem Anwachsen der Städte ab dem 19. Jahrhundert wurde die Wahrnehmung der Stadt zunehmend durch Bewegung und Beschleunigung, insbesondere durch moderne Verkehrsmittel, bestimmt<sup>82</sup> und zum Charakteristikum der modernen Großstadt erklärt<sup>83</sup> – der Verkehr gibt der Stadt den Rhythmus und die Geschwindigkeit vor.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> August Endell, *Vom Sehen. Texte 1896-1925 über Architektur, Formkunst und »Die Schönheit der großen Stadt«*, Basel u. a. 1995, S. 177–178.

<sup>82</sup> Vgl. Schlör, *Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*; Susanne Weiß, *Claude Monet. Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land. Werke 1859-1889*, Berlin 1997, S. 78; Detlev Ipsen, *Auf der Suche – das Nahe ist immer entfernt – in der Ferne nähern wir uns dem Nahen an*, in: *Media Soundscapes I: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, hrsg. von Hans-Ulrich Werner und Ralf Lankau 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161), S. 67–68.

<sup>83</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 50–51.

<sup>84</sup> Vgl. Klaus Strohmeier, *Nicht müde und niemals traurig. Ein Bürgerkrieg ohne Feindseligkeit. Impressionen aus dem Berliner Stadtverkehr*, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni-20. Sept., Berlin 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 153; Daniel Maggiolo, *Klangerfahrungen Montevideo*, in: *KlangOrte. [Konferenz SoundScapeDialoge – Transdisziplinäre Anfragen*

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts hatte die Eisenbahn die Wahrnehmung stark verändert und die großstädtische Wahrnehmungsweise antizipiert, vor allem durch die Flüchtigkeit der an den Reisenden panoramaartig vorbeiziehenden Bilder. Bewegung und hohe Geschwindigkeit bombardierten das Auge mit Eindrücken.<sup>85</sup> Das Lebenstempo steigerte sich in allen Bereichen durch Beschleunigungsprozesse, was entweder als aufregend oder als verunsichernd empfunden wurde.<sup>86</sup> Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte das Wort »Tempo« im allgemeinen Sprachgebrauch wie in der Musik die Bezeichnung einer messbaren Geschwindigkeit, daneben etablierte sich aber zunehmend die Bedeutung von Tempo als »besonders schnell«, als Hinweis auf Dynamisierung.<sup>87</sup> Der Verkehr „brachte einen neuen Rhythmus in den Ablauf des städtischen Lebens“ und mit dem Begriff »Berliner Tempo« wurden neue städtische Wahrnehmungen und Erfahrungen bezeichnet.<sup>88</sup>

Im Zuge der wachsenden Bevölkerungsdichte in der Stadt wurde die Wahrnehmung der Menschenmassen zu einem wesentlichen Thema in Kunst, Literatur und Musiktheater. Der Begriff »Masse« bezog sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die »neuartige soziale Entität« in der Großstadt, die vom Bürgertum als Bedrohung wahrgenommen wurde.<sup>89</sup> Soziologisch betrachtet sind Massen durch (meist spontane) Hierarchien gegliedert, während Mengen unstrukturiert sind (z.B. Passanten in einer Straße). Massenbildung ist allgemein gekennzeichnet von zeitweiliger Überschreitung sozialer Normen und Verhaltensenthemmung. Im Gegensatz zur Menge sind Massen aktiv; ihr soziales Handeln folgt eigenen Gesetzmäßigkeiten, koordiniert von

---

*und Zwischenräume aus Musik und Ethnologie, Stadt- und Dorfentwicklung, Design und Komposition vom 4. bis 6. Juli 2003 in Kassel*], hrsg. von Detlev Ipsen u. a., Kassel 2004 (Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung der Universität Kassel, 27), S. 90.

<sup>85</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 40; Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1984, S. 55; Hickethier, *Beschleunigte Wahrnehmung*, S. 144.

<sup>86</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 38.

<sup>87</sup> Rudolf Wendorff, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, Opladen 1980, S. 421-422.

<sup>88</sup> Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 38-39.

<sup>89</sup> Wolfgang Maderthaler und Lutz Musner, *Der Aufstand der Massen – Phänomen und Diskurs*, in: *Stadt – Masse – Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen*, hrsg. von Roman Horak, Wien 2001 (Kultur. Wissenschaft, 2), S. 59-60.

gemeinsamen Interessen sowie kollektiven emotionalen Affekten. Die Stimmung in der Masse kann schnell umschlagen. Geleitet werden Massen oft von kollektiven Symbolen und Ideen. Oft werden Massen von einzelnen Anführern zu Taten angeleitet, die sie als Individuen nicht begehen würden. Gustave Le Bon, der Begründer der modernen Massenpsychologie,<sup>90</sup> definierte die Masse als kollektives Wesen, geprägt von Suggestibilität und Leichtgläubigkeit.<sup>91</sup> Massen treten in der Großstadt in Form von Hungerrevolten, Aufständen, Demonstrationen und Streiks auf,<sup>92</sup> aber auch anlässlich von Feiern und Festen.

In dem Maße, in dem die Städte an Bedeutung gewannen, passten die Künstler ihre Wahrnehmungs- und Sehgewohnheiten an die Großstadt an.<sup>93</sup> In den Städten entwickelte sich um 1850 in den Städten infolge der erhöhten Geschwindigkeiten ein neues Sehen,<sup>94</sup> das über die konventionellen Wahrnehmungsweisen hinausging und neue künstlerische Ausdrucksformen verlangte, was sich im Impressionismus niederschlug.<sup>95</sup> Für Charles Baudelaire wurde die Flüchtigkeit der Eindrücke (Impressionen) zum Hauptcharakteristikum der Moderne: »La Modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable«.<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> Weitere Arbeiten zur Massensoziologie und -psychologie stammten u. a. von Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig 1921 und Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977 (suhrkamp taschenbuch, 371). Elias Canetti setzte in *Masse und Macht* diese beiden Begriffe in Bezug zueinander, vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, München 1994.

<sup>91</sup> Vgl. Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*, Stuttgart <sup>91</sup>1973 (Kröners Taschenausgabe, 99). Vgl. auch Maderthaler und Musner, *Der Aufstand der Massen – Phänomen und Diskurs*, S. 33–34.

<sup>92</sup> Vgl. Maderthaler und Musner, *Der Aufstand der Massen – Phänomen und Diskurs*, S. 59–60.

<sup>93</sup> Vgl. Palmbach, *Paris und der Impressionismus*, S. 249.

<sup>94</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 98.

<sup>95</sup> Vgl. Palmbach, *Paris und der Impressionismus*, S. 256–257.

<sup>96</sup> Charles Baudelaire, zitiert nach: Martina Padberg, *Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870-1918*, Münster 1995 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 10), S. 22, deutsch: Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens. Essays, »Salons«, intime Tagebücher*, in: *Der Künstler und das moderne Leben*, hrsg. von Henry Schumann, Leipzig 1990. Vgl. auch Eva Holling, *Ist alles gespielt? Blicke auf den Stadtraum im neuen Theater*, Marburg 2007 (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, 11), S. 6–7; Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 10 und S. 40; Vgl. auch unten, S. 88.



In der Kunst der Moderne artikulierte sich die Wahrnehmung der Stadt mittels Collage und Montage. Die Beschreibung der »Irritation der Wahrnehmung« wurde zu einem wesentlichen Kennzeichen der Stadtliteratur ab der Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>97</sup> Da die Wahrnehmung der Stadt und ihrer Dynamik nicht mehr in traditionellen Erzählformen abgebildet werden konnte, etablierten sich neue ästhetische Ausdrucksformen.<sup>98</sup> Die Literatur der Großstadt versuchte nicht mehr, die Großstadt episch erzählend abzubilden, sondern verstand die Großstadt als sinnliches Spektakel. Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* veranschaulicht die Unmöglichkeit, die Realität und Wahrnehmung der Großstadt in der traditionellen Romanform zu verarbeiten.<sup>99</sup> Rilke leitete »das Programm eines Neuen Sehens, das sich an der Leitidee eines Neuen Hörens orientieren soll, aus einer eher chocartigen Großstadtswahrnehmung« her.<sup>100</sup>

Die moderne Welt wurde seit dem frühen 20. Jahrhundert vermehrt mit dem Begriff »Montage« charakterisiert, wie Matthias Bauer ausführte. Montage bezeichne im Allgemeinen zunächst eine moderne Lebenswelt, deren gesellschaftliche Konstruktion eine aus Einzelteilen zusammengesetzte, allerdings oft nur fragmentarisch wahrgenommen sei. Im Besonderen verstehe man unter dem Begriff der Montage jedoch »ein neues Verfahren der künstlerischen Welterzeugung, nämlich den Zusammenschritt von bewegten Bildern zu einer filmischen Erzählung,

---

<sup>97</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 98.

<sup>98</sup> Vgl. Heinz Brüggemann, »Aber schickt keinen Poeten nach London!«. *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 9; Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 9–11; Helge Gerndt, *Großstadtvolkskunde – Möglichkeiten und Probleme*, in: *Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung*, hrsg. von Theodor Kohlmann und Hermann Bausinger, Berlin 1985 (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin 13), S. 12; Daniel Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel. Die Sehnsucht nach der großen Stadt*, Berlin 1999 (Essays bei Aufbau), S. 6; Matthias Schmidt, *Passagen nach Metropolis. Vom Fin de siècle zur Neuen Sachlichkeit*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 42–43.

<sup>99</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 12.

<sup>100</sup> Harro Segeberg, *Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung – Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende*, in: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hrsg. von Harro Segeberg, München 1996 (Mediengeschichte des Films 1), S. 333.

die zwischen verschiedenen Ereignisketten hin- und herläuft«. <sup>101</sup> Bauer betont, dass sich beide Auffassungen von Montage exemplarisch an der modernen Großstadt veranschaulichen ließen:

Sie ist zugleich eine Riesenmontage aus Stein und Stahl, aus Gebäuden und Verkehrswegen, aus dramatischen Begebenheiten oder routinierten Abläufen – und doch ein noch halbwegs überschaubares Modell der modernen Welterzeugung im Ganzen. Vor allem aber wird die Stadt, deutlicher als Land und Dorf, als eine Abfolge von bewegten Bildern erfahren – beispielsweise, wenn man im Doppeldecker-Bus unterwegs ist und die Besichtigung der Metropole zur Montage von Sehenswürdigkeiten und Alltagsszenen, von Einzelaufnahmen und Panoramaansichten gerät. <sup>102</sup>

## Stereotype, Image und Identität

Image und Identität einer Stadt ergeben sich aus Zeichen, Mythen, Bildern und Stereotypen. Der Begriff Image wird als »Gesamtheit der Bilder, Einstellungen, Klischees, Vorurteile und Ansichten« <sup>103</sup> zu Städten verstanden. Das Bild von der Stadt hängt mit dem Geschichtsbild und persönlichen Erfahrungen und Emotionen zusammen. <sup>104</sup> Stadtbilder sind oftmals Inszenierungen mit repräsentativem Charakter und können sich wandeln, <sup>105</sup> wie beispielsweise das Bild von Venedig zeigt. Man unterscheidet zwischen Selbstbild und Fremdbild, die sich aber

---

<sup>101</sup> Matthias Bauer, Vorspann: Zwischen Montage und Demontage. Die Medien- und Kulturgeschichte Berlins im 20. Jahrhundert, in: *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Bauer, Tübingen 2007, S. 7.

<sup>102</sup> Ebd., S. 7.

<sup>103</sup> Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 18.

<sup>104</sup> Vgl. Dieter Schott, Editorial. [zu: Die mentale Konstruktion der Stadt], in: *Die alte Stadt. Vierteljahresschrift für Zeitgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege* 26/4 (1999), S. 237; Raymond Ledrut, The Image of the City, in: *The City and the sign. An Introduction to Urban Semiotics*, hrsg. von Mark Gottdiener und Alexandros P. Lagopoulos, New York 1986, S. 222–223; Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 291.

<sup>105</sup> Vgl. Löw, *Soziologie der Städte*, S. 164; Elisabeth Merk, Die Identität der Stadt: City Branding – Städtebau als Marketingstrategie?, in: *New Urbanity. Die europäische Stadt im 21. Jahrhundert*, hrsg. von Annette Becker und Karen Jung, Salzburg 2008, S. 66–67.

wechselseitig beeinflussen.<sup>106</sup> Die Analyse des Fremdbildes liefert eine interessante Ergänzung zum Selbstbild, weil Fremde meist leichter Typisches und Charakteristisches im Leben der Stadtbewohner wahrnehmen.<sup>107</sup> Die Identität<sup>108</sup> einer Stadt setzt sich aus Selbstbild und Image zusammen. Sie umfasst die Binnensicht (Selbstbild), das nach außen vermittelte Bild (v. a. über die Medien) und drittens das strategisch entworfene Bild, das als Image der Stadt fungieren soll und gezielt verbreitet wird.<sup>109</sup> Anhand der Mythen einer Stadt lässt sich ihre Aura und »ihre geschichtlich gewordene und politisch gewollte Identität mit all ihren Brüchen und Krisen«<sup>110</sup> erkennen. Einzelne Elemente der Stadt werden als Zeichen (Repräsentationen, Allegorien und Metonyme) und Metaphern für historische Entwicklungen und Stimmungen wahrgenommen.<sup>111</sup> Diese prägnanten Symbole, die allen Stadtbewohnern vertraut sind, werden zu Teilen sowohl eines gemeinsamen Selbstbildes als auch des Fremdbildes und können eine starke emotionale Bindung hervorrufen.<sup>112</sup> Aus berühmten Symbolen, Geschichten und Personen gewinnen Städte ihre Identität und entwickeln sich nicht selten zu einer Marke,<sup>113</sup> die sich auch touristisch vermarkten lässt.<sup>114</sup> Oft werden Städte

---

<sup>106</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 19.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 7. Ähnlich sieht dies auch Klaus Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole. Alltag, mentaler Raum und soziokulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*, Opladen 2003, S. 184.

<sup>108</sup> Vgl. den Forschungsverbund »Stadt 2030«, der sich u. a. mit der Identität von Stadt befasste, wobei die jeweilige Stadtkultur, Stadttradition und das Selbstbild ihrer Bürger im Mittelpunkt standen. Vgl. die entsprechende Internetseite vom Deutschen Institut für Urbanistik: <http://www.difu.de/publikationen/difu-berichte-22006/forschungsverbund-stadt-2030-ein-resuemee.html> (abgerufen am 10. März 2016) sowie auch Albrecht Göschel, Der Forschungsverbund »Stadt 2030«: Planung der Zukunft – Zukunft der Planung, in: *Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«*, hrsg. von Deutsches Institut für Urbanistik, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3), S. 15.

<sup>109</sup> Vgl. Ulf Matthiesen, Beeskow: Von der wiedergefundenen Identität einer Kleinstadt im ländlichen Raum Ostdeutschlands – identitätspolitische und identitätstheoretische Anmerkungen, in: *Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«*, hrsg. von Deutsches Institut für Urbanistik, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3), S. 53.

<sup>110</sup> Fuchs und Moltmann, *Mythen der Stadt*, S. 14.

<sup>111</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 209–210.

<sup>112</sup> Vgl. Gerndt, *Großstadtvolkskunde – Möglichkeiten und Probleme*, S. 16; Albrecht Göschel, Lokale und regionale Identitätspolitik, in: *Die europäische Stadt*, hrsg. von Walter Siebel, Frankfurt am Main 2006, S. 160.

<sup>113</sup> Vgl. Sigurd Trommer, Identität und Image in der Stadt der Zukunft, in: *Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«*, hrsg. von

auf einzelne Zeichen reduziert – z. B. der Eiffelturm mit der Stadt Paris gleichgesetzt, um den Wiedererkennungswert zu garantieren.<sup>115</sup>

Insbesondere die Fremdbilder von Städten können von Stereotypen bestimmt sein. Als sozialwissenschaftlicher Begriff wurde »Stereotyp« erstmals von Walter Lippmann 1922 gebraucht,<sup>116</sup> worunter er in den Köpfen vorhandene Bilder verstand. Stereotype sind »historisch-wandelbare, aber doch ziemlich stabile Alltagskategorisierungen, Typisierungen der Umwelt«<sup>117</sup> und werden durch eine selektive Wahrnehmung gebildet.<sup>118</sup> Stereotype besitzen wichtige „individuelle und soziale Funktionen“, da sie als Orientierungssystem in einer komplexen Lebenswelt fungieren.<sup>119</sup> Sie schaffen „durch abgrenzende Selbstdefinition kollektive Identitäten, Werte und Zugehörigkeiten.“<sup>120</sup> Somit können sie sinnvoll sein, wenn sie einem als Stereotypen bewusst sind und nicht wertend, sondern deskriptiv verwendet werden.<sup>121</sup> Auch in verschiedenen Kunstformen und Gattungen, wie Märchen, Sagen oder Liedern<sup>122</sup> finden sich Stereotypen, die insbesondere für Komödien essentiell sind.<sup>123</sup>

---

Deutsches Institut für Urbanistik, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3), S. 42.

<sup>114</sup> Vgl. Löw, *Soziologie der Städte*, S. 164.

<sup>115</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 58.

<sup>116</sup> Vgl. Hans H. Hahn, Einführung. Zum 80. Geburtstag des Begriffs Stereotyp, in: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*, hrsg. von Hans H. Hahn, Frankfurt am Main 2002, S. 9 und S. 25.

<sup>117</sup> Klaus Roth, Bilder in den Köpfen. Stereotypen, Mythen, Identitäten aus ethnologischer Sicht, in: *Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*, hrsg. von Valeria Heuberger, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1999, S. 22–23.

<sup>118</sup> Ewa Drewnowska, »Das sind Klischees einfach, was ich hier erzähle.« Zur Funktion von Stereotypen in biographischen Interviews, in: *Bilder vom Eigenen und Fremden. Biographische Interviews zu deutschen Identitäten*, hrsg. von Irene Götz und Alexandra Claus, Münster 2001, S. 117.

<sup>119</sup> Roth, Bilder in den Köpfen, S. 33; Drewnowska, »Das sind Klischees einfach, was ich hier erzähle.« Zur Funktion von Stereotypen in biographischen Interviews, S. 117.

<sup>120</sup> Roth, Bilder in den Köpfen, S. 33–34.

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>122</sup> Ebd., S. 27.

<sup>123</sup> Vgl. Hans H. Hahn und Eva Hahn, Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung, in: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*, hrsg. von Hans H. Hahn, Frankfurt am Main 2002, S. 19.

Jede Stadt besitzt einen eigenen unverwechselbaren Charakter.<sup>124</sup> Damit verbunden ist auch das spezifische Lebensgefühl der jeweiligen Bewohner. Es gibt bestimmte Bilder, die immer wieder mit einer Stadt in Verbindung gebracht werden. Diese Bilder scheinen oft die Vorstellung von einer Stadt mehr zu prägen als die Realität.<sup>125</sup> Eine Stadt stellt also auch stets eine imaginäre Umwelt dar.<sup>126</sup> »Keine Stadt gibt uns mehr, als wir an Stimmung und Einbildungskraft mitbringen«,<sup>127</sup> war Carl von Ossietzky überzeugt. Die imaginären Städte im Kopf erscheinen ebenso wirklich wie die konkreten Städte.<sup>128</sup> So setzte sich Baudelaires imaginäres Paris aus »Erinnerungen, Literatur, bildender Kunst, alten Geschichten sowie der Rolle der Hauptstadt für die französische Kultur insgesamt« zusammen.<sup>129</sup> In diesen mentalen Bildern, die eine Stadt hervorruft, liegt ihre Faszination.<sup>130</sup> Die Kulturwissenschaften versuchen »jene Prozesse zu beschreiben und zu erklären, die die materielle Struktur einer Stadt in jene symbolische Gestalt verwandeln, die den urbanen Lebenswelten erst ihre Identität und ihren kulturellen Zusammenhalt verleiht.«<sup>131</sup> Jede Stadt besitzt ein spezifisches Thema, das sich »in ihrem Ruf, ihrem Imago und ihrer Atmosphäre« manifestiert. Dieses Thema beeinflusst ihre »Bilder, Erzählungen und musikalischen Ausdrucksformen« und zeigt sich in »Erinnerungen und Erwartungen, was zu einer Stadt passt und was nicht, was für sie typisch ist und was nicht«.<sup>132</sup> Dabei hält sich die symbolische Bedeutung von Städten über einen sehr langen Zeitraum, sodass sie – wie etwa Athen und Babylon bis

---

<sup>124</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 48–49; Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 10; Löw, *Soziologie der Städte*, S. 52–53 und S. 9–11.

<sup>125</sup> Albrecht Göschel, »Stadt 2030«: Das Themenfeld »Identität«, in: *Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«*, hrsg. von Deutsches Institut für Urbanistik, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3), S. 265–266.

<sup>126</sup> Vgl. Friedrich, *Lärm, Montage und Rhythmus*, S. 31; Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 90.

<sup>127</sup> Carl von Ossietzky, *Städte*, zitiert nach: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Werner Boldt, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 48.

<sup>128</sup> Vgl. Wagner, *Die visuelle Ordnung der Stadt. Das Bild der Stadt bei Kevin Lynch*.

<sup>129</sup> Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 64.

<sup>130</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 106–107.

<sup>131</sup> Joachim Schlör, *Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Zugänge (nicht nur) im Spaziergehen*, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte 2005/2* (2005), S. 81.

<sup>132</sup> Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 37.

heute – starke und vielfältig konnotierte Bilder hervorrufen.<sup>133</sup> Diese Aufladung mit Bedeutung ist oftmals so stark, dass die bloße Nennung eines Stadtnamens reicht, um bestimmte Assoziationen zu wecken. Alle diese Vorstellungen zusammengenommen bilden das Imaginäre einer Stadt. Der Vorstellungsraum einer Stadt ist ein durch Bilder, Texte und Musik erlebter und erfahrener Raum.<sup>134</sup> Vorstellungsbilder von Städten setzen sich durch Texte zur Stadthistorie oder Stadtführer fest, aber auch in fiktionalen Werken wie Literatur, Film etc.<sup>135</sup> Dabei entsteht ein Palimpsest, wie Kiecol betonte: »Immer wieder neue Lagen von Texten bedecken die alten, ohne diese jedoch gänzlich zum Verschwinden zu bringen. Auf diese Weise entstand ein immer dichteres Geflecht von Sprache, von Musik und Bildern, das sich wie Schlingpflanzen um die Stadt legte«.<sup>136</sup>

Zusammenfassend lässt sich in Bezug auf die Kulturgeschichte der Stadt feststellen: Die Geschichte der Menschheit ist auch eine Geschichte der Stadt. Von jeher erweist sich dabei die Betrachtung der Stadt als eine höchst kontroverse Angelegenheit. Das Bild der Stadt schwankt zwischen Glorifizierung und Verachtung, was sich auch in zahlreichen künstlerischen Werken zeigt, die sich in dem Maße zunehmend mit der Stadt auseinandersetzen, in dem die Städte wachsen und immer mehr Menschen dort leben. In jüngerer Zeit rückt sie auch ihr Raum aspekt in den Focus der Kulturwissenschaften. Interessant ist hierbei vor allem, dass Städte Räume sind, die durch Repräsentation kreiert werden und somit auch performativen Charakter besitzen. Für die folgende Untersuchung des Stadtmotivs im Musiktheater ist die Wahrnehmung der Stadt von zentraler Bedeutung. Die Stadt veränderte die Wahrnehmungsweisen beträchtlich, was auch zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen führte. Wichtig ist im Hinblick auf das Musiktheater die akustische Wahrnehmung, aber auch die visuelle. Im Gegensatz zu

---

<sup>133</sup> Vgl. Joll, *Die Großstadt*, S. 23.

<sup>134</sup> Vgl. Rolf Lindner, *Textur, imaginaire, Habitus – Schlüsselbegriffe der kulturanalytischen Stadtforschung*, in: *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*, hrsg. von Helmuth Berking und Martina Löw, Frankfurt am Main 2008 (*Interdisziplinäre Stadtforschung*, 1), S. 86.

<sup>135</sup> Vgl. Rolf Lindner, *Stadtkultur*, in: *Großstadt. Soziologische Stichworte*, hrsg. von Hartmut Häußermann, Opladen 2000, S. 262–263.

<sup>136</sup> Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 8–9.

anderen Künsten kann bei der Stadtdarstellung im Musiktheater die Simultaneität von Ereignissen als wesentliches Charakteristikum der Stadterfahrung vergegenwärtigt werden. Städten werden Images zugeschrieben und mit ihnen werden Stereotype assoziiert. Diese spielen auch im Musiktheater bei der Stadtdarstellung eine gewichtige Rolle, da sie verdichtend und reduzierend wirken und somit auf der Bühne sofort für einen Wiedererkennungswert sorgen. Die unter dem Stichwort »spatial turn« Erforschung des Raumes als kulturelle Größe, Wahrnehmung von Raum und Veränderung des Raumes durch gesellschaftliche Prozesse sowie die Imagination von Räumen erweisen sich für die Kulturwissenschaften ebenso wie für die musiktheaterwissenschaftliche Forschung als wesentliche Parameter.

Ein wesentlicher nicht zu unterschätzender Aspekt auch für die Erforschung des Stadtmotivs im Musiktheater stellt die Wahrnehmung von Stadt dar und inwieweit sich diese auf die Darstellung auswirkt, wobei Simmels Forschungen zur Großstadtswahrnehmung den Ausgangspunkt markieren, insbesondere die von ihm konstatierte Reizüberflutung in der Stadt. Die Wahrnehmung der Stadt beeinflusste die Künste entscheidend und inspirierte zur Schaffung neuer Ausdrucksformen in Impressionismus und Moderne. Die Stadt wirkt auf alle Sinne, auch die Wirkung des Musiktheaters ist nicht nur auf einen Sinn beschränkt. Visuelle und akustische Stadtwahrnehmung wirken sich auf Musik und Theater aus. Wichtig in Bezug auf die Wahrnehmung sind zudem der Lärm in der Stadt und die Beschleunigung des Lebens durch moderne Verkehrsmittel. Ein weiteres Charakteristikum der Großstadt sind die Menschenmassen, im Musiktheater verkörpert durch Chöre.

## Literaturwissenschaftliche Stadtforschung

Literarische Werke setzten sich mit der Stadt und insbesondere mit den Auswirkungen der Verstädterung früher als andere Künste auseinander.<sup>137</sup> Desgleichen besteht in der Literaturwissenschaft eine längere Tradition der Erforschung des Stadtmotivs als in anderen Disziplinen, auf die im Folgenden etwas näher eingegangen sei.

Barbara Piattis literaturtopographische Forschungen befassen sich u. a. mit der Frage, inwieweit Dichter reale Räume verfremden, etwa durch Umbenennung. Piatti widerlegte, dass fiktionale Räume nur selten mit der Realität übereinstimmen würden, vielmehr würden sich Schriftsteller, etwa aus biographischen Gründen, oft zu realen Orten hingezogen fühlen. Piatti arbeitet an einem europäischen Literaturatlas,<sup>138</sup> der u. a. verdeutlicht, dass einige Regionen nach einer Phase der Blüte zu toten Zonen verkommen<sup>139</sup> und plädiert für eine Untersuchung von Wechselwirkungen zwischen realer und fiktionaler Welt.<sup>140</sup> Auch wenn die Landkarte der Literatur und die reale Geographie niemals deckungsgleich seien, kann die Literaturgeographie den imaginären Raum und seinen Bezug zur realen Geographie erforschen.<sup>141</sup> Aus dieser literaturtopographischen Forschung ergeben sich auch für die vorliegende Arbeit relevante Fragen: Welche Städte tauchen wann und warum auf der literarischen Landkarte auf? Lassen sich für einzelne Epochen und Gattungen Vorlieben für bestimmte Städte ausmachen?

---

<sup>137</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 5. Vgl. auch die motivgeschichtlichen Überblicksdarstellungen bei Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1999, S. 667–681 und Daemmrich und Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, S. 332–337.

<sup>138</sup> Siehe dazu das von Piatti initiierte Projekt [www.literaturatlas.eu](http://www.literaturatlas.eu), aufgerufen am 10.03.2016.

<sup>139</sup> Vgl. den Artikel aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 30.03.2008 (Nr. 13, S. 64-65) »Wo Tell spielt, wächst kein Vers mehr«, verfügbar unter <http://www.literaturatlas.eu/press>.

<sup>140</sup> Vgl. Barbara Piatti, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Göttingen 2008, S. 28.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 31.



Die Imagologie, ein Teilgebiet der Komparatistik, befasst sich mit den Vorstellungen und Meinungen, die sich in künstlerischen Werken manifestieren, wie das Bild von einem fremden Land.<sup>142</sup> In literarischen Werken findet seltener eine plakative Verwendung von Stereotypen statt, eher besteht die Leistung literarischer Texte in der Schaffung von Bildern, die dann produktiv eingesetzt und insbesondere reflektiert werden. Die Literatur spielt demzufolge eine aktive Rolle hinsichtlich der Konstituierung von Bildern.<sup>143</sup>

Als eine der ersten Großstadtdarstellungen in deutscher Sprache gelten Georg Christoph Lichtenbergs Briefe aus London. Seine Schilderungen des Londoner Straßenlebens sind im Hinblick auf die Darstellung der Geräuschwahrnehmung bemerkenswert:

In der Mitte der Straße rollt Chaise hinter Chaise. Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn. Durch dieses Getöse, und das sumsen und Geräusch von tausenden von Zungen und Füßen, hören Sie das Geläute von Kirchthürmen, die Glocken der Postbediensteten, die Orgeln, Geigen, Leyern und Tambourinen englischer Savoyarden, und das Heulen derer, die an den Ecken der Gasse unter freyem Himmel kaltes und warmes feil haben. [...] Zwischen durch hören Sie vielleicht einmal ein Geschrey von hunderten auf einmal, als wenn ein Feuer auskäme, oder ein Haus einfiel.<sup>144</sup>

Bemerkenswert ist Lichtenbergs offensichtliche Konzentration weniger auf die visuelle als vielmehr auf die akustische Stadterfahrung, wie die simultan erklingenden verschiedenen städtischen Geräuschkulissen. Lichtenberg betonte die Simultaneität urbaner Wahrnehmung, indem er die Geräuschkulissen übereinander schichtete. Den Grundton bilden dabei die Wagen in der Mitte der Straße («Getöse»), eine zweite Schicht bilden Schrittgeräusche und Sprachfetzen der Fußgänger, darüber erklingen einzelne Töne wie Kirchenglocken oder Straßenmusik oder

---

<sup>142</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, S. 171.

<sup>143</sup> Vgl. ebd. S. 181-182.

<sup>144</sup> Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, zitiert nach: Karl Riha, *Großstadt-Korrespondenz. Anmerkungen zur Zeitschrift »London und Paris«*, in: *Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller in den fremden Metropolen*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, 7), S. 108.

Straßenrufe. Diese Beschreibung stellt »eine tiefgreifende Veränderung in der Beschaffenheit der gesellschaftlichen Merkwelt heraus«, da alle Klänge und Geräusche als gleichrangig gelten. So »wird in der Darstellung der alles und alle einhüllenden und durchdringenden Geräuschkulisse auch das Bild einer von Gleichzeitigkeit und Gleichförmigkeit geprägten städtischen Alltagswirklichkeit entworfen.«<sup>145</sup>

Mit dem Problem der literarischen Darstellung von Simultaneität befasste sich auch Ernst Moritz Arndt. Er beklagte die Unmöglichkeit einer adäquaten Darstellung der Pariser Boulevards, da keine der literarischen Techniken vermöge, Simultaneität herzustellen:

Es ist durchaus unmöglich, ein getreu lebendiges Bild von dieser Boulevardmesse zu geben; (...) da ist so vieles, was zusammen und nebeneinander hingemalt werden sollte und so, hintereinander dargestellt, leblos und tot wird; da sind endlich so viele Aufzüge der Bühne und Verwandlungen nach den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, daß man unmöglich alles erhaschen und darstellen kann, was darstellbar ist und also dargestellt werden sollte.<sup>146</sup>

Des Weiteren ist auf einige literarische Techniken zur Stadtdarstellung hinzuweisen. Die Ausdehnung des Stadtbildes sowie ihre komplexen Funktionen forderten starke Konzentration in der Gestaltung, welche die Autoren mit unterschiedlichen Darstellungsweisen zu lösen versuchten, entweder in panoramatischer Ausdehnung oder durch fragmentarische Sicht auf einzelne Aspekte. Des Weiteren gab es »Versuche, das Gefühl der simultanen Gegenwart aller Aspekte des Phänomens Stadt durch die Technik der Reihung, Überschneidung und Collage zu vermitteln«.<sup>147</sup> James Joyce setzte in *Ulysses* Leit motive ein, um die Erzählung über Leopold Blooms Irrwege durch Dublin zusammenzuhalten.<sup>148</sup> Honoré de Balzac und Emile Zola versuchten dagegen, der großstädtischen Komplexität mittels großangelegter Romanzyklen (*La Comédie humaine*; *Le Rougon-Macquart*, *Les trois villes*) beizukommen. Historische Erzählungen und Dramen spielen mit den verschiedenen Zeitschichten

---

<sup>145</sup> Brüggemann, »Aber schickt keinen Poeten nach London!«, S. 27.

<sup>146</sup> Ernst Moritz Arndt, *Reisen durch einen Theil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreich in den Jahren 1798 und 1799*, zitiert nach: Brüggemann, »Aber schickt keinen Poeten nach London!«, S. 90–91.

<sup>147</sup> Daemrlich und Daemrlich, *Themen und Motive in der Literatur*, S. 336.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., S. 336.

und versuchen eine literarische Rekonstruktion älterer Schichten der Stadt.<sup>149</sup> Stadt oder Stadtteile werden in der Literatur oft mit Metaphern, Bildern oder Symbolen beschrieben, wobei besonders Naturmetaphern (Stadt als Dschungel) oder Vergleiche mit strömendem Wasser oder dem Ozean verwendet werden, um die überwältigende Wirkung der Stadt zu beschreiben sowie Nebel- und Rauchmotive oder Beschreibungen von Schmutz und Fäulnis, die den Verfall der Stadt verdeutlichen sollen; verbreitet ist auch die Metapher der Hölle oder des Labyrinths.<sup>150</sup> Ein weiteres wesentliches Motiv literarischer Stadtdarstellung ist die Großstadtmenge, die häufig mittels Fest, Messe oder Jahrmarkt beschrieben wird.<sup>151</sup> Viele dieser Techniken und Charakteristika finden sich auch in Stadtdarstellungen der bildenden Kunst und des Theaters.

Ab dem 19. Jahrhundert wurden die Städte zunehmend »vermenschlicht« und ihnen verschiedene Physiognomien und Charaktere attestiert.<sup>152</sup> In einer solchen Personifizierung sahen die Autoren eine Möglichkeit, das komplexe urbane Leben abzubilden. Dabei wurde Stadt immer mehr als handelndes Subjekt verstanden. In literarischen Werken verweist die Personifizierung »auf eine zunehmende Abstraktion der großen Stadt.«<sup>153</sup> Insbesondere Stadtkritiker sahen die Stadt oft als aktives Wesen an, dem der Mensch ausgeliefert war. Die Städte, die ursprünglich von Menschen konstruiert worden waren, würden den Menschen immer stärker beeinflussen, verändern und sogar versklaven.<sup>154</sup> Der Naturalismus thematisierte den Einfluss einer Stadt auf ihre Bewohner. Das großstädtische Elend wurde detailliert dargestellt, wodurch der Stadt eine eigene Subjektivität zukam: Sie galt als »die Instanz, die Misere produziert und Menschen ins Unglück stürzt«.<sup>155</sup>

---

<sup>149</sup> Vgl. Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 334–335.

<sup>150</sup> Vgl. Daemmrich und Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, S. 335–336; Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 304; Klaus R. Scherpe, Berlin als Ort der Moderne, in: *Städte der Literatur*, hrsg. von Roland Galle und Johannes Klingens-Prutti, Heidelberg 2005, S. 205–206.

<sup>151</sup> Vgl. Brüggemann, »Aber schickt keinen Poeten nach London!«, S. 90.

<sup>152</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 205–206; Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 455–458.

<sup>153</sup> Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 297–298.

<sup>154</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 21.

<sup>155</sup> Heidrun Suhr, Die fremde Stadt. Über Geschichten von Aufstieg und Untergang in der Metropole, in: *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, hrsg.

Es lässt sich abschließend feststellen: Die Literatur und die Literaturwissenschaft setzen sich intensiv mit der Stadt auseinander. Schriftsteller befassten sich intensiv mit der Wahrnehmung der Stadt und beschrieben akustische Überlagerungen und simultan stattfindende Vorgänge. Techniken wie die Collage wurden zu deren Beschreibung eingesetzt. Ferner setzen Autoren häufig Metaphern ein, um die Stadt zu beschreiben, z. B. wurde die Menschenmenge mit dem Wogen des Meeres assoziiert. Neben den Techniken setzte sich die Wissenschaft auch in jüngerer Zeit mit der Beliebtheit von bestimmten Schauplätzen auseinander. Diese literaturtopographischen Ansätze sind auch auf das Musiktheater anwendbar.

---

von Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr, Frankfurt am Main 1990 (athenäum monographien Literaturwissenschaft, 101), S. 36.

## Die Stadt in Musik-, Theater- und Musiktheaterwissenschaft

Die akustische Wahrnehmung der Stadt regte Künstler aller Gattungen zur Auseinandersetzung an, wodurch sich zwangsläufig Verbindungslinien zur Musik ergeben. Mitunter wurde die Stadt als Klangkörper oder polyphone Komposition aufgefasst.<sup>156</sup> In einer Ausgabe der Zeitschrift *Tatler* aus dem 18. Jahrhundert wird London als Musikkörper interpretiert, der unterschiedliche Töne erzeugt, die sich in Harmonie vereinigen. In der Stadt als »sounding cosmos« entsprechen die Bürger je nach ihrem Charakter einem Instrument, wie Werner Busch ausführte:

Deutlich wird, dass die City selbst als ein Musikkörper verstanden wird, der an den verschiedensten Stellen die unterschiedlichsten Töne erzeugt, die sich aber doch zu einer sinnvollen Harmonie zusammenfinden. Die Stadt als »sounding cosmos«, in dem jeder für sich selbst klären muss, welchem Instrument er entspricht und ob er seinen instrumentalen Charakter im Laufe seines Lebens in Form eines Erfahrungs- wie Verfeinerungsprozesses verändert hat.<sup>157</sup>

Eine ähnliche Stadtvorstellung liefert Hector Berlioz in seiner Erzählung über die musikalische Stadt Euphonia,<sup>158</sup> in der er eine Idealstadt der Zukunft imaginiert, in welcher die Musik als ordnende Kraft wirkt.<sup>159</sup> Diese Idealstadt Euphonia beschrieb Berlioz folgendermaßen:

Euphonia ist eine kleine Stadt von zwölftausend Seelen, in Deutschland, am Abhange des Harzes gelegen. Man kann sie als ein großes

---

<sup>156</sup> Vgl. Omar Akbar und Marie Neumüllers, Die Stadt als kompositorische Differenz, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 11.

<sup>157</sup> Werner Busch, Händel und der Wandel der Konversation, in: *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001-2004*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Laaber 2006 (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 8), S. 140–141.

<sup>158</sup> Vgl. Hans-Jürgen C. Fliedner, *Euphonia, die musikalische Stadt. Skizzen Bilder und Pläne zu einem utopischen Architekturprojekt*, Coburg 1998, S. 17–21.

<sup>159</sup> Vgl. Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Introduction, in: *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIIe-XIXe siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 18–19.

Konservatorium der Musik betrachten, denn die Ausübung dieser Kunst ist der einzige Arbeitszweck ihrer Einwohner. Alle Euphonier, Männer, Frauen und Kinder beschäftigen sich ausschließlich mit Gesang, mit dem Spielen der Instrumente und mit allem was in unmittelbarer Beziehung zur Musik steht. [...] Instrumentalisten und Sänger sind nach Kategorien auf die verschiedenen Stadtviertel verteilt. Jede Stimmgattung und jedes Instrument hat eine Straße, welche den betreffenden Namen trägt und nur von dem diese Stimmgattung oder dieses Instrument pflegende Teil der Bevölkerung bewohnt wird.<sup>160</sup>

## Forschungsstand

Eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Stadt und Musik, insbesondere der Stadtdarstellung in der Musik und auf der Musiktheaterbühne steht noch am Anfang.

Wurde die Verbindung von Theaterinstitutionen und Städten schon länger erforscht,<sup>161</sup> rückte die Stadt als Sujet erst in den letzten Jahren ins Blickfeld der Musik- und Theaterwissenschaft. Einige Aspekte lieferte der Tagungsbericht des Leipziger Symposions »Musik und Urbanität«,<sup>162</sup> in dem sich u. a. Helmut Rösing mit der Darstellung von Alltagsgeräuschen und Stadt in der Musik befasste und bilanzierte: »Den Komponenten von Urbanität als Faktoren nachzuspüren, die Musik konstituieren, erweist sich als ebenso schwierige wie spannende Aufgabe.«<sup>163</sup> Helmut Rösing sah im Bereich der absoluten Musik keine Möglichkeit, eine Stadt

---

<sup>160</sup> Fliedner, *Euphonia, die musikalische Stadt*, S. 17–18.

<sup>161</sup> Vgl. u.a. Michael Walter, »Die Oper ist ein Irrenhaus«. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart u. a. 1997; Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli (Hrsg.), *Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, Laaber 1990 (Geschichte der italienischen Oper, 4); Gerhard, *Die Verstärkung der Oper*.

<sup>162</sup> Christian Kaden und Volker Kalisch (Hrsg.), *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9).

<sup>163</sup> Helmut Rösing, *Soundscape – Urbanität und Musik*, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9), S. 33.

darzustellen, ein Stadtbezug könne nur über die Titelgebung stattfinden und in Bühnenwerken würde sich dies vorwiegend über die visuelle Ebene mitteilen. Sprache und Bilder könnten urbane Räume viel präziser darstellen, als es Musik vermöge. Rösing meinte, dass nur vereinzelt Musiktheaterwerke (Oper, Operette, Musical, Ballett) in städtischer Szenerie spielen und in diesen würde man schwerlich in der Musik eine akustische Interpretation von Urbanität entdecken können. Akustische Illustration sei insbesondere in szenischen Werken kaum zu finden, weil dort das Bühnenbild diese Aufgabe viel besser übernehmen könnte.<sup>164</sup>

Mit der Stadt als Motiv befasste sich Anselm Gerhard in einem Kapitel seiner Monographie *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater im 19. Jahrhundert*.<sup>165</sup> Der Schwerpunkt der Arbeit lag in der Untersuchung, wie die urbane Wahrnehmung die Ästhetik des Musiktheaters um die Mitte des 19. Jahrhunderts beeinflusste sowie in der Bedeutung von Paris hinsichtlich der Institutionalisierung von Musiktheater und der kulturellen Vorbildfunktion. Insbesondere im Hinblick auf die Wahrnehmung sind dieser Studie wichtige Impulse zu verdanken.

Im Jahr 1998 behandelte ein Symposium anlässlich der Salzburger Festspiele die Stadt als Motiv. Der Kongressbericht *Mahagonny – Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters*<sup>166</sup> enthielt nicht nur Aufsätze zu Musik- und Sprechtheater, sondern auch zu literarischen Werken. Obwohl unbestreitbar eine Vielzahl von Themen aufgegriffen und Aspekte erkennbar wurden, die auch für die vorliegende Arbeit zentral sein werden, blieb das Bild im Musiktheater ein sehr fragmentarisches, da sowohl die Anfänge des Sujets im 17. und 18. Jahrhundert als auch einige für das Thema zentrale Komponisten und deren Werke ausgeklammert oder nur am Rande erwähnt wurden.

Der Sammelband *Images de la ville sur scène* befasste sich mit szenographischen Bildern der Stadt im Theater des 19. und 20. Jahrhunderts.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Vgl. Rösing, *Soundscape – Urbanität und Musik*, S. 29–30.

<sup>165</sup> Das Kapitel trägt den Titel »Die Stadt in der Oper«, vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 195–200.

<sup>166</sup> Vgl. Csobádi u. a. (Hrsg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung*.

<sup>167</sup> Vgl. Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel (Hrsg.), *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, Paris 1991.

Im Zentrum eines Dessauer Symposions zu Stadträumen stand das Werk Kurt Weills im Kontext des amerikanischen Musiktheaters der 1940er Jahre sowie dessen Vorläufer (Berliner Musiktheater der 1920er) und Nachfolger (Broadway-Theater ab 1950). Das Interesse galt den räumlichen Eigenschaften der Stadt sowie ihrem »künstlichen und transitorischen Charakter«. Das Symposion untersuchte vor allem,

ob und inwiefern das Musiktheater des 20. Jahrhunderts durch die Darstellung der Großstadt als Heterotopie und als Transitraum zentrale Ansätze des heutigen Raumdiskurses (siehe v. a. Augé und Michel Foucault, *Andere Räume*)<sup>168</sup> vorwegnimmt und sich damit bereits früh in die Kritik der Großstadt einreicht, oder ob in diesem Zusammenhang vielmehr die Qualitäten der multikulturellen Transiträume der Großstadt herausgestellt werden sollten.<sup>169</sup>

Eine der ersten und bis heute zentralen (literatur)wissenschaftlichen Arbeiten zum Stadtmotiv stammt von Volker Klotz, dessen Thesen einen wichtigen Anknüpfungspunkt für die vorliegende Arbeit liefern. Klotz zufolge setzen sich die verschiedenen Künste unterschiedlich erfolgreich mit dem Stadtmotiv auseinander:

Ob Gemälde oder Gedicht, ob Roman oder Drama, ob Plastik oder Zeichnung, sie können sich diesem Gegenstand nur insoweit öffnen, wie ihre Eigenart es zulässt: ihr Material, ihr Umfang und Format, ihre Technik, ihre Komposition und so fort. Ein Gemälde ist der Stadt

---

<sup>168</sup> Foucaults Heterotopien sind »wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können«: Michel Foucault, *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Leipzig 1991, S. 39. Charakteristikum von Heterotopien ist die Wandelbarkeit ihrer gesellschaftlichen Bedeutung. Heterotopien können mehrere Räume an einem einzigen Ort vereinen und zueinander in Beziehung setzen. Sie besitzen zudem eine eigene Zeitstruktur (Heterochronie), vgl. Foucault, *Andere Räume*, S. 43. Das Betreten und Verlassen von Heterotopien ist an Ein- und Ausgangsrituale geknüpft und enthält damit eine performative Komponente.

<sup>169</sup> Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Vorwort, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 7–8.



offenbar eher gewachsen als eine Plastik; ein Roman offenbar eher als ein Gedicht oder Drama.<sup>170</sup>

Klotz vertrat die These, dass nur der Roman eine Stadt in ihrer Komplexität adäquat schildern könne,<sup>171</sup> wobei zu entgegnen wäre, dass auch im Roman eine Tendenz zu Fragmentarisierung und Beispielhaftigkeit zu beobachten ist. Romane thematisieren nie die Totalität der Stadt, sondern greifen stets nur einzelne Aspekte auf.<sup>172</sup> Er bezweifelte, ob Musik eine Stadt ebenso unverwechselbar darstellen könne, wie es einer Vedute gelänge:

Fast jeder kennt [...] Veduten von Venedig, Paris, London, wie sie etwa Canaletto oder Guardi gemalt haben. Kann man nun aber auch, ebenso indirekt, Städte anderen Ohren zu hören geben? Und zwar mit dem gleichen Anspruch der Stadt-Veduten: daß sie unverwechselbar erkannt werden; daß man heraushört: hier ertönt Paris und nicht London; dort klingts [sic] nach Florenz und nicht nach Wien?<sup>173</sup>

Insbesondere den dramatischen Künsten sprach Klotz die Eignung zur Auseinandersetzung mit dem Stadtmotiv ab und behauptete, dass das Theater auch nur wenig Interesse daran zeige. Der Gegenstand »Stadt« sei ein sinnlicher Raum, darüber hinaus aber auch »ein sozialer Raum aus wirtschaftlichen, politischen, geschichtlichen, ökologischen, verkehrstechnischen Verhältnissen«,<sup>174</sup> die sich nicht sinnlich wahrnehmen ließen. Dem wäre entgegenzuhalten, dass das Musiktheater sinnliche Aspekte (Stadtwahrnehmung) durchaus thematisieren kann, wie Klotz selbst zugesteht. Aber auch einiger Aspekte des sozialen Raumes kann sich das Musiktheater annehmen, wie die geschichtlichen, wirtschaftlichen, sogar verkehrstechnischen Aspekte (Lärm) zeigen, die zum Teil sinnlich wahrnehmbar sind, aber auch über die Handlung transportiert werden können, die für ein Bühnenwerk schließlich keine

---

<sup>170</sup> Volker Klotz, Operetten-Städte. singend und ersungen, tanzend und ertanzt, in: *Die Stadt in der Literatur*, hrsg. von Cord Meckseper und Elisabeth Schraut, Göttingen 1983, S. 106.

<sup>171</sup> Vgl. Volker Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döbblin*, München u. a. 1969, S. 11.

<sup>172</sup> Vgl. Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 335–336.

<sup>173</sup> Klotz, Operetten-Städte, S. 105.

<sup>174</sup> Klotz, Operetten-Städte, S. 105–106.

unerhebliche Rolle spielt. Wenn man die Musiktheatergeschichte betrachtet, ist Klotz' These entschieden zu widersprechen, denn es finden sich zahlreiche Werke, die sich sowohl mit der Stadt als Sujet und Motiv als auch mit konkreten Städten auseinandersetzen. Außerdem wurden zahlreiche literarische Werke über die Stadt anschließend für die Bühne adaptiert.<sup>175</sup>

Klotz bilanziert, dass die Stadt im Sprechtheater nur komisch-volkstümlicher Form funktioniere. Die Eigenart der Stadt könne vor allem akustisch vermittelt werden, da Bühnenbild, Requisiten, Kostüme das Besondere der jeweiligen Stadt nur andeutungsweise vergegenwärtigen könnten. Mit der Sprache dagegen wären die Figuren in der Lage, die städtische Umwelt zu beschreiben, zudem würden Städte markante akustische Signale besitzen. Vor allem aber spräche die Stadt selbst »aus dem Mund ihrer Bewohner«, nämlich mittels Dialekt.<sup>176</sup> Wenn man aber dieser Argumentation folgt, muss man den dramatischen Künsten und insbesondere der Oper zahlreiche Möglichkeiten attestieren, sich mit der Stadt auseinandersetzen zu können. Es ist unverständlich, warum Bühnenbild und Kostüme nicht stadtspezifisch sein sollen. Klotz' Argumentation scheint wenig stichhaltig, da er selbst zugesteht, dass sich die Eigenart einer Stadt auch akustisch vermitteln lässt. Sprachliche und dialektale Bezüge sind auf der Bühne ebenso wirksam. Wenn man die Stadt wirklich am besten hörend wahrnimmt, dann besitzt insbesondere das Musiktheater wegen seiner akustischen Dimension (Musik, Geräusche) diverse Möglichkeiten zur Stadtdarstellung. Später räumte Klotz ein, dass die Stadt in der Verbindung aus Musik und Theater durchaus thematisiert werden könne, vor allem in der Operette, während er fälschlicherweise davon ausging, dass es keine ernsten Stadt-Opern gäbe:

Erst dort, wo Musik sich dem Theater verbindet, lassen sich Städte auf die Bühne bringen. Allerdings, begreiflicherweise, auch dann nicht so sehr als räumlich-architektonisches Gebilde, sondern als kollektive Lebensart eines bestimmten Ortes. Ferner lässt sich feststellen: Stadt auf der Bühne kommt offenbar nur unter den Bedingungen des komisch-volkstümlichen Theaters zustande. Man müsste lange und wahrscheinlich vergeblich nach einer ernsten Stadt-Oper suchen. Dieser Gegenstand ist

---

<sup>175</sup> Beispielsweise Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris*, vgl. dazu unten, S. 254.

<sup>176</sup> Vgl. Klotz, *Operetten-Städte*, S. 107.

allem Anschein nach der leichtfertigen Operette vorbehalten. Fröhlich verrückte Personen sind nötig mit unwahrscheinlichen Konflikten, die sich in turbulenten szenischen Ereignissen entladen: so daß sich niemand wundert, wenn sie [...] hemmungslos drauflos singen und tanzen. Aus ihnen singt dann und tanzt der Genius loci, das unverwechselbare Selbstbewußtsein der Stadt, ohne die sie so nicht wären, genausowenig wie die Stadt ohne sie.<sup>177</sup>

Auch Susanne Hauser und Christian Engeli vertraten die Auffassung, dass die Literatur die Stadt am besten schildern könne, da allein sie alle Sinneserfahrungen zu beschreiben vermöge.<sup>178</sup> Elisabeth Frenzel monierte im Zusammenhang mit den Dramen *Im Dickicht der Städte* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, dass diese Werke »als Dramen infolge ihrer Raumkonzentration und Dialogtechnik das massenbestimmte Großstadt-Motiv nicht ausschöpfen konnten«.<sup>179</sup> Dieser Einwand kann allerdings zumindest für das Musiktheater schwerlich gelten, da hier mit dem Chor durchaus die Möglichkeit der Massendarstellung möglich ist.

In ähnlicher Weise ging Bernard Dieterle davon aus, dass Drama und Oper »einer gestaltenden Bezugnahme auf den Schauplatz« nicht entgegenkommen könnten.<sup>180</sup> Ein Schauplatz könne immer nur pittoreske *Couleur locale* liefern, die Kulisse habe stets nur eine dienende Rolle. Wenn man allerdings beim (Musik-)Theater vom Zusammenwirken mehrerer Künste ausgeht, kann eine Stadtschilderung über das Bühnenbild auch von Interesse sein, im Theater muss nicht alles ausschließlich über den Text ablaufen und ein Schauplatz dient auch nicht zwangsläufig nur zur Schaffung von *Couleur locale*. Dieterle behauptete, das Drama könne das Erscheinungsbild Venedigs »mangels geeigneter

---

<sup>177</sup> Klotz, *Operetten-Städte*, S. 119.

<sup>178</sup> Vgl. Hauser, *Der Blick auf die Stadt*, S. 61; Christian Engeli, *Die Großstadt um 1900. Wahrnehmungen und Wirkungen in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Politik*, in: *Die Stadt als Moloch? Die Stadt als Kraftquell? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900*, hrsg. von Clemens Zimmermann und Jürgen Reulecke, Basel 1999 (*Stadtforschung aktuell*, 76), S. 25.

<sup>179</sup> Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 679.

<sup>180</sup> Bernard Dieterle, *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, Frankfurt am Main 1995 (*Artefakt. Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik*, 5), S. 149.

lyrischer oder narrativer Formen« nur peripher thematisieren.<sup>181</sup> Zu widersprechen ist auch Dieterles Aussage, dass es abgesehen von Shakespeares Werken kein einziges bedeutendes Bühnenwerk über Venedig existiere – wobei er auf dem Musiktheater überhaupt keine Beachtung schenkt –, was er als Beleg dafür sieht, »daß die dramatische Gattung *per se* [Hervorh. B. D.] nicht geeignet ist, um dem, was man über Venedig ‘zu sagen’ hat, um sich den Vorstellungen, Überlegungen und Träumen, die mit der Stadt und dem Namen Venedig zusammenhängen, Ausdruck zu verleihen«.<sup>182</sup>

Dass Städte charakteristische Soundscapes mit Wiedererkennungswert besitzen, hatte schon Robert Musil im Hinblick auf Wien in *Der Mann ohne Eigenschaften* erarbeitet.<sup>183</sup> Klänge und Geräusche definieren den Stadtraum genauso wie die architektonische Ordnung.<sup>184</sup> Die Soundscape-Forschung, begründet von Murray F. Schafer, befasst sich mit den spezifischen Geräuschen und Klängen von Orten.<sup>185</sup> Schafer verstand unter Soundscape »die klangliche Umwelt – all die Klänge, die im Alltag um uns sind.«<sup>186</sup> Für ihn setzt sich ein Soundscape aus Grundtönen,

---

<sup>181</sup> Ebd., S. 139-140.

<sup>182</sup> Ebd., S. 148-149.

<sup>183</sup> Vgl. Rolf Lindner, Klänge der Stadt, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9), S. 173.

<sup>184</sup> Vgl. Émile Corswarem und Annick Delfosse, Les ruptures du quotidien sonore : une stratégie de pouvoir ? L'exemple liégeois dans la première moitié du XVIIe siècle, in: *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 45. Als wegweisende Untersuchung zum urbanen Klangraum nennt er Reinhard Strohm, *Music in late medieval Bruges*, Oxford 1990. Strohm hob darin die Bedeutung von Soundscapes hervor und betonte, dass Musik und Geräusche das Leben und den Tagesrhythmus der Stadt strukturieren.

<sup>185</sup> Vgl. Barbara Barthelmes, Raum, Ort, gelebter Raum. Raumkonzepte in der Musik, in: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 2003 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe Symposien zu Wien Modern 3), S. 252. Siehe auch Hans-Peter Meier-Dallach und Hanna Meier, Die Stadt als Tonlandschaft. Beobachtungen und soziologische Überlegungen, in: *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Lipp und Robert H. Reichardt, Berlin 1992 (Sociologia internationalis, Beiheft 1) sowie Lindner, Klänge der Stadt, S. 173.

<sup>186</sup> R[aymond] M. Schafer, Soundscape und akustische Ökologie, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von sonambiente – festival für hören und sehen Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8.*

Signal- und Orientierungslauten zusammen. Der Grundton eines Soundscape ergibt sich aus Geographie, Klima, Flora und Fauna. Signallaute sind meist Warnzeichen, wie Glocken oder Sirenen.<sup>187</sup> Insbesondere die Orientierungslaute seien wahrzunehmen und zu bewahren, da diese Klänge, wie z. B. berühmte Kirchen- oder Uhrglocken eine prägende Signatur und Orientierungsfunktion für eine Gemeinschaft besäßen.<sup>188</sup> Manchmal sind solche »soundmarks« zugleich auch »landmarks« im Sinne Lynchs<sup>189</sup> wie der Londoner Big Ben.<sup>190</sup> Wenn man sich an einem höhergelegenen Ort über einer Stadt befindet, verschwimmen die unterschiedlichen Geräuschzonen und es kommt zur Homophonie der urbanen Tonlandschaft.<sup>191</sup> Schafers Hauptthese ist, dass infolge der technischen und industriellen Entwicklung akustisch differenzierbare Klanglandschaften von undifferenzierbaren Klanglandschaften verdrängt werden. Solche »akustisch überladenen Klanglandschaften« sieht Schafer vor allem in der Stadt, wo die akustische Perspektive verloren geht und das Hören in die Ferne unmöglich werde.<sup>192</sup> Er konstatierte eine akustische Umweltverschmutzung.<sup>193</sup> Vor

---

*September 1996*], hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 210; Vgl. auch Sabine Breitsameter, Klang(in der)Landschaft – Soundscape to open space, in: *Klangkunst. [erschieden anlässlich von sonambiente – festival für hören und sehen Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 213; Hans-Ulrich Werner, Der materiale Klang. The Tuning of the World – Soundscapes Revisited, in: *Media Soundscapes I: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, hrsg. von Hans-Ulrich Werner und Ralf Lankau 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161), S. 26–27 und Schulte-Fortkamp, Wie der Schall soziale Räume schafft, S. 276 und Andreas Pysiewicz, Soundscape Valparaíso: Erkundung einer Klanglandschaft, in: *Media Soundscapes I: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, hrsg. von Hans-Ulrich Werner und Ralf Lankau 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161), S. 32.

Schafer, *Soundscape und akustische Ökologie*, S. 210. Die Übersetzerin von Schafers Text, Martha Brech, bemerkt dazu, dass die genaue Übersetzung »Klungschaft« wäre. Klanglandschaft sei eine verständlichere Übersetzung, während der Terminus Klangumgebung allgemeiner gefasst sei und auch besser auf kleinräumige Bereiche bezogen werden könne, vgl. dazu S. 212.

<sup>187</sup> Vgl. R[aymond] M. Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main 1988, S. 17.

<sup>188</sup> Ebd., S. 292.

<sup>189</sup> Vgl. oben, S. 20.

<sup>190</sup> Vgl. Lindner, Klänge der Stadt, S. 173.

<sup>191</sup> Vgl. Meier-Dallach und Meier, Die Stadt als Tonlandschaft, S. 427.

<sup>192</sup> Breitsameter, Klang(in der)Landschaft – Soundscape to open space, S. 214.

allem in der postindustriellen Lautsphäre gäbe es zahlreiche akustische Informationen, von denen nur wenige deutlich wahrzunehmen und einzuordnen seien. Die Verwahrlosung der heutigen Klangwelt sei auch auf die Vernachlässigung des Hörsinns und die seit Platon bestehende Dominanz des Visuellen zurückzuführen.<sup>194</sup> Es gibt in der Großstadt verschiedene charakteristische Geräuschzonen, die untereinander abgegrenzt werden können,<sup>195</sup> z. B. Bahnhöfe und Metrostationen, die eine charakteristische Geräuschkulisse besitzen.<sup>196</sup> Auch Stille kann man in der Großstadt als etwas Besonderes, weil Seltenes wahrnehmen.<sup>197</sup> Schafer gründete 1970 das *World Soundscape Project*,<sup>198</sup> innerhalb dessen zunächst gewöhnliche, alltägliche Klänge untersucht wurden, sowie Klangeigenschaften diverser Materialien, die in verschiedenen Kulturen verwendet werden, aber auch kulturell bedingte Bevorzugungen und Abneigungen von Klängen.<sup>199</sup> Eines der wichtigsten Projekte bestand in der Erforschung der »hörbaren Skyline« Vancouvers, deren Soundscape geprägt ist von der engen Verbindung zwischen Stadt, Natur und Meer.<sup>200</sup> In der Folgezeit wurden weitere Städte hinsichtlich ihrer spezifischen Geräusche und Klänge erforscht.<sup>201</sup> Mittlerweile gibt es umfangreiche

---

<sup>193</sup> Vgl. Schafer, *Soundscape und akustische Ökologie*, S. 211.

<sup>194</sup> Vgl. Golo Föllmer, *Klangorganisation im öffentlichen Raum*, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 12), S. 197.

<sup>195</sup> Vgl. Meier-Dallach und Meier, *Die Stadt als Tonlandschaft*, S. 419; Schulte-Fortkamp, *Wie der Schall soziale Räume schafft*, S. 271.

<sup>196</sup> Vgl. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 295. Solche Orte bezeichnet Schlögel als »Heiße Orte«, Orte, »wo etwas passiert, wo vieles passiert, wo vieles passieren kann« Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 296; Vgl. auch Meier-Dallach und Meier, *Die Stadt als Tonlandschaft*, S. 416.

<sup>197</sup> Vgl. Meier-Dallach und Meier, *Die Stadt als Tonlandschaft*, S. 421.

<sup>198</sup> Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst im 20. Jahrhundert – eine Chronologie*, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von sonambiente – festival für hören und sehen Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 286.

<sup>199</sup> Vgl. Schafer, *Soundscape und akustische Ökologie*, S. 210–211.

<sup>200</sup> Hans-Ulrich Werner, *SoundscapeDialog – Klanguage: Landschaften und Methoden des Hörens*, in: *KlangOrte. [Konferenz SoundScapeDialoge – Transdisziplinäre Anfragen und Zwischenräume aus Musik und Ethnologie, Stadt- und Dorfentwicklung, Design und Komposition vom 4. bis 6. Juli 2003 in Kassel]*, hrsg. von Detlev Ipsen u. a., Kassel 2004 (Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung der Universität Kassel, 27), S. 142.

<sup>201</sup> Beispielsweise der Hörspaziergang durch Lissabon: vgl. Hans-Ulrich Werner, *Der entfernte Klang. Signal, Raum, akustische Gemeinschaft*, in: *Media Soundscapes I:*

Soundarchive, in denen urbane Soundscapes (etwa von zentralen Plätzen oder Stadtteilen) gesammelt werden.<sup>202</sup> Der Komponist Pierre Mariétan<sup>203</sup> verglich die Stadt mit einem Orchester, die ihre eigenen Improvisationen aus Geräuschen, Klängen, Melodien und Stimmen spiele.<sup>204</sup> Jede Stadt besitze dabei aufgrund ihrer Topographie einen eigenen Klang: New York klänge wegen der hohen Fassaden und langen Straßen ganz anders als eine italienische Stadt.<sup>205</sup> Seit dem 20. Jahrhundert wird die urbane Klangwelt auch in Klangkunstarbeiten und Festivals thematisiert,<sup>206</sup> die ein Bewusstsein für die Klänge der Stadt schaffen sollen.<sup>207</sup>

---

*Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, hrsg. von Hans-Ulrich Werner und Ralf Lankau 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161). 1995 entstand das Madrider Soundscape-Projekt MetaSon des Goethe-Instituts »als Titel einer Komposition über die Stadt, die zwischen Realität und Klangdesign pendelte«, vgl. Werner, *Der entfernte Klang*, S. 65. Werner schilderte eindrücklich die Klänge, die Madrid ausmachen: »Für mich entstand die Stadt als seriell-fließende Wahrnehmung aller Sinne, am deutlichsten im Flamenco [...]. Der permanente Verkehr, der breitbandig alle Einzelklänge zusammenschweißt, singt als Verbindungsgeräusch zwischen den Vierteln und den Menschenströmen eine schädigende und zugleich vitale Melodie. Die Botschaft: Fortschritt ist gleich Lautstärke. Die Stadt Madrid, viele andere Städte, werden erst zur Metropole durch auditive Kommunikation, menschliche Bewegung und das pulsierende Leben im öffentlichen Raum.« Werner, *Der entfernte Klang*, S. 66. Ferner das Forschungsprojekt zur Klanglandschaft von Montevideo, wo überraschende Stadtklänge und -rhythmen des Straßenverkehrs wahrgenommen wurden, vgl. Maggiolo, *Klangerfahrungen Montevideo*, S. 89–90.

<sup>202</sup> Vgl. Rösing, *Soundscape – Urbanität und Musik*, S. 28–29. Zum Beispiel: *Sonoton Digifffects* mit mehr als 5000 Geräuschen in 12 Kategorien – A: Großstadt – auf 80 CDs, 1997ff.

<sup>203</sup> Mariétan befasst sich seit den 1970ern mit Lärm und Lärmbelästigung. Im Jahre 1966 gründete er die *Groupe d'Etude et Réalisation Musicales* (GERM) und 1979 das *Laboratoire Acoustique et Musique Urbaine de l'Ecole d'Architecture de Paris La Villette*.

<sup>204</sup> Vgl. Werner, *Der entfernte Klang*, S. 62.

<sup>205</sup> Vgl. Mariétan; zitiert nach: Werner, *Der entfernte Klang*, S. 66.

<sup>206</sup> Vgl. Föllmer, *Klangorganisation im öffentlichen Raum*, S. 193. z.B. *Sound Sphere Kyoto* (1994), *Kunst in der Stadt* (in Bregenz 1994).

<sup>207</sup> Vgl. Föllmer, *Klangorganisation im öffentlichen Raum*, S. 214.

## Der Raumaspekt in Musik und Theater

Nicht nur zwischen dem Stadtraum und Musik bestehen Bezüge, sondern auch zwischen Musik und Raum allgemein. Als »vierdimensionale Praxis« hat Musik wohl die intensivste Raumbeziehung.<sup>208</sup> Insofern die Dynamik in der Musik der Perspektive in der Malerei entspricht,<sup>209</sup> ermöglicht sie dem Komponisten, »den Klang vom fernen Horizont bis in den unmittelbaren Vordergrund zu holen«<sup>210</sup> und somit einen riesigen Raum und Unendlichkeit anzudeuten. Insbesondere in der Musik des 20. Jahrhunderts sind Zeit- und Raumvorstellung häufig miteinander verknüpft,<sup>211</sup> wie Arnold Schönbergs,<sup>212</sup> Erik Saties<sup>213</sup> und Edgar Varèses<sup>214</sup> Konzepte von spatialer Musik belegen.<sup>215</sup> Le Corbusier entwickelte auf der Basis der musikalischen Proportionslehre das Modulor-System, welches auf die serielle Musik großen Einfluss ausübte, insbesondere auf Iannis Xenakis (*Métastasis*).<sup>216</sup> Györgi Ligeti befasste

---

<sup>208</sup> Vgl. Sabine Thabe und Marcus Voelker, Raumartikulationen: Raumplanung als DJ-Culture, in: *Räume der Identität – Identität der Räume*, hrsg. von Sabine Thabe, Dortmund 1999, S. 220–221.

<sup>209</sup> Vgl. Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 196–197.

<sup>210</sup> Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 198. Als wichtigste Beispiele nennt er Wagner und Debussy.

<sup>211</sup> Vgl. Simone Mahrenholz und Wolfgang Auhagen, Art. Zeit, in: MGG<sub>2</sub>S, Bd. 9 (1998), Sp. 2240; Hartmut Krones (Hrsg.), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien u. a. 2003 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe Symposien zu Wien Modern, 3).

<sup>212</sup> Vgl. Krones (Hrsg.), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*.

<sup>213</sup> Vgl. Thabe und Voelker, Raumartikulationen: Raumplanung als DJ-Culture, S. 223–225.

<sup>214</sup> Vgl. Krones (Hrsg.), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*.

<sup>215</sup> Vgl. Helga de la Motte-Haber, Die Extrapolation der Musik in den Raum, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von sonambiente – festival für hören und sehen Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 207.

<sup>216</sup> Vgl. Ulrike Steinhauer, Art. Musik und Architektur, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 6, Sp. 734–736. Ausgehend vom Schriftbild seiner *Métastasis*-Partitur entwarf Xenakis für die Weltausstellung 1958 einen Pavillon aus Teilen hyperbolischer Paraboloiden. Vgl. dazu auch: Gisela Baurmann und Georg Weckwerth, Klang und Baukunst, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von sonambiente – festival für hören und sehen Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 226.



sich ebenfalls mit Klangflächen und Klangräumen<sup>217</sup> und auch in Karlheinz Stockhausens Schaffen sind Raum und Zeit zentrale Aspekte. In seinem monumentalen Musiktheaterzyklus *Licht* entwickelte er diverse musikalische Raumkonzepte. Die durch Reihen und Formeln aufeinanderbezogenen Dimensionen der Raumkomposition zielten auf die Schaffung eines neuen Zeitbewusstseins ab.<sup>218</sup>

Es bestehen aber nicht nur zwischen Musik und Raum enge Bezüge, sondern auch das Theater gilt als Raumkunst.<sup>219</sup> Der Raum gehört zu den Grundbedingungen des Theaters und bildet sowohl eine Voraussetzung als auch ein Produkt des Theaters.<sup>220</sup> Schon in der antiken Tragödie wurden die Chöre unterschiedlich positioniert,<sup>221</sup> um Raumwirkung zu erzielen. Auch Bühnenmusik gestaltet den Parameter des Raumes.<sup>222</sup> Die dramatischen Werke sind wesentlich durch die räumlichen und technischen Gegebenheiten der jeweiligen Bühne geprägt.<sup>223</sup> Die Forderung nach der Einheit von Handlung, Zeit und Ort stammt aus der Renaissance, in der man sich fälschlicherweise auf Aristoteles berief, der allerdings die Einheit des Ortes gar nicht erwähnt hatte. Vielmehr resultierte die Forderung nach der Einheit des Ortes aus der Renaissance-Bühne, auf der ein Dekorationswechsel unmöglich war.<sup>224</sup> Die Stadt als Handlungsort bot in dieser Hinsicht einen Kompromiß, die Regel zu

---

<sup>217</sup> Vgl. Klaus Hübner, *Lärmreise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik*, Augsburg 1992, S. 96.

<sup>218</sup> Vgl. Helga de la Motte-Haber und Markus Steffens, Künstler-Biographien, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 12), S. 327.

<sup>219</sup> Vgl. Max Herrmann, Das theatralische Raumerlebnis, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006, S. 501.

<sup>220</sup> Vgl. Jens Roselt, Art. Raum, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a., Stuttgart u. a. 2005, S. 260.

<sup>221</sup> Vgl. Krones (Hrsg.), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*.

<sup>222</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>223</sup> Vgl. Kühr, Musikraum – Bühnenraum. Skizzen zu konzeptionellen Möglichkeiten musikalischer Raumgestaltung aus der Sicht eines Komponisten, S. 35. Vgl. auch Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, S. 41.

<sup>224</sup> Vgl. C. B. Sucher, Art. Drei Einheiten, in: *Theaterlexikon. Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, München 1996, S. 139–140.

befolgen und trotzdem verschiedene Schauplätze zur Verfügung zu haben.<sup>225</sup>

Der Bühnenraum lässt sich erheblich weiten. Das vielfach zitierte Diktum Friedrich Schillers von den »Brettern, die die Welt bedeuten«,<sup>226</sup> thematisiert den Gegensatz zwischen den wenige Quadratmeter umfassenden Spielort auf der Bühne und der potentiellen Erweiterung des dargestellten Raums zur gesamten Welt. In diesem extremen Gefälle »wird die enorme Repräsentationsleistung des Theaters als Kunstform wie als Kulturmuster sinnfällig.«<sup>227</sup> Daniel Fulda zählt fünf verschiedene Raumdimensionen des Theaterspiels auf: Erstens den Bühnenraum (der bespielte Raum, wo die Darsteller agieren), zweitens den gespielten oder dramatischen Raum (der fiktionale, imaginäre Raum, der vom theatralen Spiel kreiert wird). Drittens nennt er das Verhältnis zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum mit daraus resultierender Blicklenkung und Theaterästhetik. Viertens ist das Verhältnis zwischen gespieltem Raum und Lebens- und Erfahrungsraum der Zuschauer von Bedeutung, das mehr oder weniger heterotopisch ausfallen kann. Fünftens ist der konkrete Standort des Theaters zu nennen. Mit unterschiedlichen Bühnenräumen können unterschiedliche dramatische Räume korrelieren. Komplementär zur Bühne gibt es im Theater den Raum der Zuschauer. Dessen räumliche Ausgestaltung, beispielsweise durch Logen und Ränge, kann den Blick der Zuschauer lenken und damit die Wahrnehmung des gespielten Raumes beeinflussen. Die theatrale Inszenierung in einem bespielten Raum soll in der Imagination des Zuschauers gespielte Räume hervorrufen. Diese gespielten Räume haben vor allem den Sinn, dass der Zuschauer »sie auf seinen Lebensraum bezieht – im Sinne seines Bildes von der Gesellschaft, von den Normen und seinen

---

<sup>225</sup> Vgl. Susanne Armbruster-Rinderknecht, *Die Entwicklung der neuzeitlichen Theaterdekorationen in Frankreich bis zum Klassizismus. Ein Beitrag zur Geschichte der szenischen Kunst im Zeitalter des Barock*, München, S. 58–59.

<sup>226</sup> Friedrich Schiller, An die Freunde, in: *Gedichte 1789-1805 (Sämtliche Werke, 1, hrsg. von: Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch)*, München<sup>3</sup>1962, S. 419-421.

<sup>227</sup> Daniel Fulda, »Bretter, die die Welt bedeuten«. Bespielter und gespielter Raum, dessen Verhältnis zur sozialen Um-Welt sowie Geltungsräume des populären Theaters im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, hrsg. von Jörg Dünne u. a., Würzburg 2009, S. 72.

Handlungsmöglichkeiten in ihr. Ähnlich wie bei den gespielten Räumen des Theaters geht es mithin mehr um imaginäre als um reale Räume.«<sup>228</sup>

Die Bandbreite der im Musiktheater dargestellten Räume reicht von imaginären bis hin zu ganz genau lokalisierbaren Schauplätzen.<sup>229</sup> Dem Schauplatz kommt damit insofern besondere Bedeutung zu, als der Zuschauer ihm – im Gegensatz zu Handlung oder Figuren – möglicherweise habhaft werden kann, was den »Zauber der Wechselwirkungen zwischen fiktionalem Raum und realen Landschaften und Städten begründet.«<sup>230</sup> Harald Zielske differenzierte in seiner Abhandlung zur Szenographie zwischen Schauplatz und Handlungsort. Der Schauplatz ist der bei einer Aufführung wirkliche, optisch wahrnehmbare Ort. Der Handlungsort bezeichnet dagegen etwas Übergeordnetes, nämlich eine fiktive Lokalisierung der Handlungsschauplätze an einem bestimmten Ort, womit er identisch mit der vom Autor intendierten Ortsfiktion identisch ist. Als Raummotiv wird die bildliche Darstellung eines Raumes bezeichnet.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> Ebd., S. 74-76.

<sup>229</sup> Das Musiktheater unterscheidet sich folglich nicht vom Bereich der literarischen Werke, für die Piatti selbiges feststellte, vgl. Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 16.

<sup>230</sup> Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 19.

<sup>231</sup> Vgl. Harald Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater*, München 1965, S. 27–28.

## Historischer Überblick

Der folgende geschichtliche Überblick soll die vielfältigen Verbindungen von Stadt, Musik und Theater kaleidoskopartig beleuchten und in aller gebotenen Kürze skizzieren, auf welche verschiedenen Arten Theater, Musik und Stadt wechselseitig aufeinander einwirken.

Der Übergang vom Ritus zum Drama war eine der wesentlichsten Leistungen der Stadt<sup>232</sup> und in Athen erhielt das Theater einen hohen Stellenwert. Die Stücke, die anlässlich der Großen Dionysien aufgeführt wurden, bezogen sich auf die Stadtpolitik und Fragen der Polis, wengleich die Stoffe der Mythologie entnommen waren. Auch die Komödie thematisierte das Geschehen in der Polis.<sup>233</sup>

Im Mittelalter wurden Theateraufführungen in der Regel von der Kirche organisiert und befassten sich mit religiösen Stoffen. Als Spielort diente im frühen Mittelalter der Kirchenraum, später auch Plätze der Stadt.<sup>234</sup> Damit entwickelten sich die großen Mysterienspiele zu Ereignissen städtischer Festkultur.<sup>235</sup>

Im 16. Jahrhundert bildeten Tanzbässe die Grundlage für zahlreiche Tanzimprovisationen und beeinflussten in sog. Ostinato-Variationen auch die Kunstmusik.<sup>236</sup> In einer Komposition Emilio de' Cavalieris für ein Intermedium gibt es eine Variationsfolge über einem wiederkehrenden Bassmodell, das zum musikalischen Symbol der Stadt Florenz werden

---

<sup>232</sup> Vgl. Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, S. 135.

<sup>233</sup> Vgl. Andrea Gronemeyer, *Theater*, Köln 2000, S. 13–17; Silvio Vietta, *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*, Paderborn 2007, S. 121–150.

<sup>234</sup> Vgl. Girouard, *Die Stadt. Eine Kulturgeschichte*, S. 81; Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990 (Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz, 9), S. 36–37.

<sup>235</sup> Vgl. Gronemeyer, *Theater*, S. 41.

<sup>236</sup> Vgl. Ulrich Michels, *dtv-Atlas Musik. Band 1: Systematischer Teil. Historischer Teil: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, Wiesbaden u. a. 2000, S. 263.

sollte und im 17. Jahrhundert unter dem Titel *Aria di Firenze* bekannt war.<sup>237</sup>

In der Renaissance formierte sich neben der Forderung nach der Einhaltung der Drei Einheiten die Ständeklausel, derzufolge die Figuren in Tragödien adliger Herkunft zu sein hatten, während tragende Figuren aus dem dritten Stand auf die Komödie beschränkt bleiben sollten.<sup>238</sup> Auch im Musiktheater sind es vielfach die populären Gattungen, die sich mit der Stadt befassen, was in den adressierten Publikumsschichten, aber auch in der Stilhöhenregel begründet liegt.

Zum Festwesen der Renaissance gehörten vor allem in Italien (u. a. in Rom, Venedig, Bologna) Triumphzüge nach antikem Vorbild, bei denen der gesamte Stadtkern miteinbezogen<sup>239</sup> und die Stadt mit Triumphbögen, Ehrenportalen und Prunkfassaden geschmückt wurde.<sup>240</sup> Diese Züge wurden u. a. zum Einzug eines Fürsten in die Stadt zelebriert.<sup>241</sup> Verbreitet waren auch Feste zu Ehren eines Heiligen oder eines Schutzpatrons. Zu großen Volksfesten entwickelten sich zudem die Messen, auf denen Waren angeboten wurden und die zeitlich mit religiösen Feiertagen zusammenhingen.<sup>242</sup> Städtische Festivitäten wie Umzüge oder Prozessionen<sup>243</sup> waren multimediale Spektakel, in denen »alle dramatischen, semidramatischen und musikalischen Musikformen

---

<sup>237</sup> Vgl. Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 11), S. 42.

<sup>238</sup> Vgl. Gronemeyer, *Theater*, S. 55.

<sup>239</sup> Vgl. Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, S. 167–176.

<sup>240</sup> Vgl. Adelheid Rasche, Der Traum wird Leben. Höfische Barockfeste als imperiales Welttheater, in: *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 1992 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 15), S. 208 und S. 211.

<sup>241</sup> Vgl. Manfred Pfister, Die frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton, in: *Englische Literaturgeschichte*, hrsg. von Hans U. Seeber, Stuttgart u. a. 2004, S. 51. Vgl. auch bei Carl Niessen, *Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtlicher Atlas*, Bonn u. a. 1924 die Abbildungen unter der Überschrift »Theatralische Schauwirkungen bei Fürsteneinzügen« (Tafel 15-16).

<sup>242</sup> Vgl. Richard Sennett, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin 1995, S. 249.

<sup>243</sup> Vgl. Girouard, *Die Stadt. Eine Kulturgeschichte*, S. 76–77; Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, S. 159–162 und S. 191; Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, S. 327.

zueinanderfanden«<sup>244</sup> und sich auch mit den bildenden Künsten verbanden.

Bis heute war und ist der öffentliche Raum Inszenierungsort der sogenannten »cultural performances«, zu denen Karnevalssumzüge, Prozessionen und Demonstrationen zählen. Heute wird im Zuge von Festivalisierung und Eventisierung der Stadt, der performative Charakter dieser Veranstaltungen immer wichtiger, stellte Gabriele Klein fest: »Mit der Szenifizierung des urbanen Raumes, der Theatralisierung des Sozialen und der Eventisierung der Stadtpolitik ist die Stadt zur Bühne mutiert, zu einem theatrum mundi des Neoliberalismus.«<sup>245</sup>

Das städtische Leben thematisierten auch die City comedies und Court masques des 16. und 17. Jahrhunderts.<sup>246</sup> Die jährlich in London stattfindenden Civic pageants waren festliche Umzüge, in denen die damals größte europäische Stadt als von Eintracht, Liebe und Frieden geprägt gefeiert wurde. Als Londons »City Chronologer« schrieb Thomas Middleton viele Szenarien für die civic pageants. Er gestaltete für den Festumzug *The Triumph of Truth* (1613) ein Tableau, in dem London aus dem Nebel aufsteigt, umgeben von den Allegorien Religion, Großzügigkeit und Liebe.<sup>247</sup>

Eine enge Beziehung bestand auch zwischen Stadt und der Gattung Chanson. Die Chansons wurden oft auch als »Pont Neuf« bezeichnet, wenn sie auf der gleichnamigen berühmten Pariser Brücke (erbaut 1603) im Stadtzentrum vorgetragen und als Drucke verkauft wurden. Die Texte

---

<sup>244</sup> Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, S. 203 Vgl. zu Festwesen als multimediales Spektakel im Stadtraum auch Ulf Küster (Hrsg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, München u. a. 2003, v. a. S. 117-118. Vgl. auch die Schilderung Dürers einer Prozession in Antwerpen im frühen 16. Jahrhundert bei Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, S. 327.

<sup>245</sup> Gabriele Klein, Die Stadt als Szene. Zur Einführung, in: *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, hrsg. von Gabriele Klein, Wien 2005 (Steirischer Herbst Theorie), S. 26–27. Vgl. auch Bittner (Hrsg.), *Die Stadt als Event. Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume*.

<sup>246</sup> Vgl. Wolfgang Weiß und Sonja Fielitz, »Our Scene is London«. Die Darstellung Londons auf der englischen Bühne der Renaissance, in: *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, hrsg. von Andreas Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 111–118.

<sup>247</sup> Vgl. ebd., S. 109.

waren meist satirische, zeitkritische Texte zum aktuellen Geschehen auf eine bekannte Melodie.<sup>248</sup> Eine Form der Chanson ist das Vaudeville (oft auch als *voix-de-ville*<sup>249</sup> bezeichnet), das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich aufkommt und wörtlich »Stimme der Stadt« bedeutet. Diese Vaudevilles sind volkstümliche Strophenlieder, auf homophoner Satztechnik basierend. Auch Vaudevilles wurden hauptsächlich auf Pont Neuf verbreitet.<sup>250</sup> In ähnlicher Hinsicht können die »town songs« des späten 17. Jahrhunderts, die sich bevorzugt mit dem Straßenleben und städtischen Festivitäten auseinandersetzten, als Kommentare zur Erfahrung der Verstädterung angesehen werden.<sup>251</sup>

Im Barock dominierte die Vorstellung vom *Theatrum Mundi*, vom Leben als Schauspiel, das der Mensch vor Gott aufführt, der als Autor, Spielleiter und Zuschauer fungiert.<sup>252</sup> Man kann den *Theatrum-Mundi*-Gedanken auch enger gefasst auf die Stadt und ihre Bewohner anwenden:<sup>253</sup> Schon seit dem Mittelalter wurde die Stadt als Bühne des Lebens gesehen.<sup>254</sup> Den Stadtbewohnern wurde ein Rollenverhalten attestiert.<sup>255</sup> Das Rollenverhalten entstand, weil in der Anonymität der Stadt Begegnungen standardisierte Interaktionen verlangen.<sup>256</sup> Die Stadt bot die Freiheit,

---

<sup>248</sup> Vgl. Ursula Günther u. a., Art. Chanson, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 2 (1995), Sp. 604; François Lévy, »La Chanson de Paris«, in: *Musique, villes et voyages*, hrsg. von Laurent Bayle, Paris 2006, S. 106. Vgl. ausführlicher auch Robert M. Isherwood, *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York u. a. 1986, S. 3–21; Herbert Schneider, Art. Vaudeville, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9 (1997), Sp. 1308.

<sup>249</sup> Vgl. ebd. Sp. 1306.

<sup>250</sup> Vgl. ebd. Sp. 1308. Vgl. auch Günther u. a., Art. Chanson, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 2, Sp. 604.

<sup>251</sup> Vgl. Penelope J. Corfield, Song, Satire and City Life. Pro-urban Popular Traditions in Eighteenth-century Britain, in: *Städtische Volkskultur im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Ruth-Elisabeth Mohrmann, Köln 2001 (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster. Reihe A, 51), S. 154–156.

<sup>252</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, Inszenierung und Theatralität, in: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hrsg. von Herbert Willems und Martina Jurga, Opladen u. a. 1998, S. 89. Vgl. auch Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 151; Rasche, *Der Traum wird Leben. Höfische Barockfeste als imperiales Welttheater*, S. 204.

<sup>253</sup> Vgl. Holling, *Ist alles gespielt? Blicke auf den Stadtraum im neuen Theater*, S. 4.

<sup>254</sup> Vgl. Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, S. 14; Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 208. Auch Lynch assoziierte die Stadt mit einem Schauspiel, in dem man nicht nur Betrachter sei, sondern selbst als Schauspieler fungiere, vgl. Lynch, *Das Bild der Stadt*, S. 10–11.

<sup>255</sup> Vgl. Karl Riha, Nachwort, in: *Stadtleben. Ein Lesebuch*, hrsg. von Karl Riha, Darmstadt 1983, S. 164.

<sup>256</sup> Vgl. Fassmann, *Stadtgeographie I: Allgemeine Stadtgeographie*, S. 47–48.

unterschiedliche Identitäten anzunehmen.<sup>257</sup> Georg Christoph Lichtenberg erlebte in London »Theater in Permanenz« auf den Straßen, interpretierte aber umgekehrt auch das Londoner Theater als »das realistische Abbild eines vielgesichtigen London«. <sup>258</sup> Die Theaterhaftigkeit der Stadt zeigte sich auch auf dem Boulevard, wo das Prinzip »Sehen und gesehen werden« nicht nur vom Flaneur praktiziert wurde.<sup>259</sup> So zeichnete der Journalist und Schriftsteller Julius Rodenberg in einem Buch für deutsche Besucher der Pariser Weltausstellung das Bild von der Stadt als Theater und besonders vom Boulevard als Foyer und Bühne des »urbanen Spektakels«. <sup>260</sup>

Die neue Gattung Oper entwickelte sich um 1600 in Florenz aus dem Gelehrten- und Künstlerkreis der Florentiner Camerata. Die meisten Komponisten waren von jeher mit urbanem Leben vertraut, da sich vor allem in den Städten Aufführungsstätten, Publikum, Konservatorien und Verlage befanden. Die Stoffe der ersten Opern entstammten v. a. den Pastoraldramen (Schäferspiele), aber auch der griechischen Mythologie. Diese Werke spielten aus Gründen der »verosimilianza« im ländlichen Rahmen (Arkadien), da in Arkadien Gesang nicht als unrealistisch galt.<sup>261</sup> 1637 entstanden in Venedig die ersten öffentlichen Opernhäuser. Die venezianische Oper mit ihren bedeutendsten Vertretern Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli und Antonio Cesti wurde bald in Europa rezipiert. Im 17. Jahrhundert fanden in Deutschland die ersten Opernaufführungen oft anlässlich von Messen und Jahrmärkten in den Städten statt.<sup>262</sup> Ein öffentliches Opernhaus im deutschsprachigen Raum

---

<sup>257</sup> Vgl. Gebhardt, *Die Stadt als moralische Anstalt. Zum Mythos der kranken Stadt*, S. 296; Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, S. 137.

<sup>258</sup> Lichtenberg, zitiert nach: Riha, Nachwort, S. 163; Wolfgang Promies, *Lichtenbergs London*, in: *Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller in den fremden Metropolen*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, 7), S. 567.

<sup>259</sup> Vgl. Brunhilde Wehinger, *Paris – Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857*, München 1988 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Neue Folge, 75 – Reihe C), S. 30–31.

<sup>260</sup> Ebd., S. 20.

<sup>261</sup> Vgl. Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 71.

<sup>262</sup> Vgl. Horst Richter, *Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock*, Emsdetten (Westf.) 1963 (Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, 58), S. 67.



befand sich im 17. Jahrhundert (ab 1678) nur in Hamburg. In den dort aufgeführten Lokalsingspielen gab es volkstümliche, z. T. niederdeutsche Einlagen. Damit beeinflusste die Hamburger Volksoper auch die Entwicklung des deutschen Singspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>263</sup>

Im 18. Jahrhundert entstanden im Musiktheater die bürgerlich geprägten Gattungen Opera buffa und Opéra comique. Letztere entwickelte sich aus den populären Unterhaltungsformen, die bei allen sozialen Schichten beliebt gewesen waren.<sup>264</sup> Ihre Themen waren aktuelle bürgerliche Stoffe aus dem Alltagsleben und Begebenheiten auf dem Lande. Bis 1752 wurde die Opéra comique nur auf den »foires«, den Märkten von St. Germain und St. Laurent in Paris aufgeführt.

Im bürgerlichen Trauerspiel wurde das Ende der Ständeklausel besiegelt, nach der die bürgerliche Alltagswelt und bürgerliche Helden aus dem ernstesten Genre ausgeschlossen waren.<sup>265</sup> Das deutsche Theater entwickelte sich erst später in diese Richtung, was auf das Fehlen einer Großstadt wie London oder Paris und damit einer unmittelbaren Anschauung zurückzuführen war.<sup>266</sup>

Louis-Sébastien Mercier, dessen *Tableau de Paris* für die literarische Stadtdarstellung wegweisend bis weit ins 19. Jahrhundert sein sollte,<sup>267</sup> verfasste auch eine theatertheoretische Abhandlung, die unter dem Titel *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) erschien und stark von der bürgerlichen Emanzipationsbewegung der Zeit beeinflusst war.

---

<sup>263</sup> Vgl. Peter Fauser, Art. Gassenhauer, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 3 (1995), Sp. 1036.

<sup>264</sup> Vgl. Schneider, Art. Vaudeville, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9 (1997), Sp. 1320–1321.

<sup>265</sup> Vgl. Gronemeyer, *Theater*, S. 97; Carl Dahlhaus, Musikalischer Realismus, in: *19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2002 (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, 4), S. 180–181.

<sup>266</sup> Vgl. Gronemeyer, *Theater*, S. 100.

<sup>267</sup> Vgl. Karlheinz Stierle, Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs, in: *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*, hrsg. von Friedrich Knilli und Michael Nerlich, Heidelberg 1986 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft 68), S. 81–82. Vor Mercier hatte schon Jèze eine Paris-Darstellung vorgelegt, die ebenfalls als *Tableau* bezeichnet war (*Etat ou tableau de la ville de Paris*, Paris, 1761), worin erstmals die Stadt systematisch in Gänze betrachtet wurde, vgl. dazu Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 85–87.

Mercier forderte, dass sich das Theater für die Belange des dritten Standes einsetzte. Er kritisierte auch die Drei Einheiten (Ort, Zeit und Handlung) und forderte stattdessen die Einheit des Interesses, d.h. eines bestimmten Themas wie etwa die bürgerliche Freiheit in den Mittelpunkt zu stellen. Mercier sah das bürgerliche Drama in den Formen der nationalen Tragödie und im »drame«. Mit seiner Vorstellung vom »drame« ging Mercier über den von Diderot eingeführten Terminus »tableau« (Gemälde) hinaus, da er nicht nur die familiäre Intimität wie Diderot, sondern das alltägliche bürgerliche Leben »en toutes ses situations« darstellen wollte, womit er weit mehr als bürgerliche Milieuschilderung anstrebte. Auch Handwerker, Bauern und Arbeiter werden so zu darstellungswürdigen Figuren,<sup>268</sup> im Sinne Merciers einer wahrhaftigen Schilderung des wirklichen Lebens.

In Bezug auf die Stadt verfolgte Mercier die Intention, die Stadt als Ganzes zu begreifen und auch unbekannte Milieus zu schildern.<sup>269</sup> Er forderte, statt der griechischen Mythologie die Stadt als Motiv für das Drama zu erschließen (»Das Drama soll Drama der Großstadt werden«).<sup>270</sup> Die Großstadt würde die Themen liefern, mit denen man eine neue theatralische Form gestalten könne.<sup>271</sup> Friedrich Schiller versuchte Merciers Forderungen nach einem Großstadtdrama im Theaterprojekt *Die Polizei* zu verwirklichen und mittels Kontrasten die Gesamtheit der Stadt darzustellen.<sup>272</sup> Auch Merciers *Tableau de Paris* weist Bezüge zum Theater auf. Im Vorwort sieht er die Stadt als Bühne, deren Szenen er zu schildern vorhat: »Man hat in der Kapitale Leidenschaften, die man nirgendwo sonst hat. Der Anblick der Sinnesfreuden verlockt dazu, sich ihnen selbst hinzugeben. Alle Schauspieler, die auf diesem großen und beweglichen Theater ihre Rolle

---

<sup>268</sup> Sucher, Art. »Neuer Versuch über die Schauspielkunst«, in: *Theaterlexikon. Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, S. 308. Vgl. auch Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'Art Dramatique*, Hildesheim 1973; Sigrid Buthmann, *Das Theater von Louis Sébastien Mercier*, Bonn 1992 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 57).

<sup>269</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 144.

<sup>270</sup> Vgl. dazu Mercier, Bd. 4, Kap. 333, *Tragédies modernes*, S. 102, zitiert nach Stierle, *Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs*, S. 84.

<sup>271</sup> Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 118.

<sup>272</sup> Friedrich Schiller, *Dramatische Fragmente*, zitiert nach: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke, München 1975, S. 193 f.

spielen, zwingen einen dazu, selbst Schauspieler zu werden«. <sup>273</sup> Das *Tableau de Paris* konnte »neue Dimensionen des Staatsbewusstseins« erschließen, da es sich an der drame-Form orientierte. Zugleich legte Mercier das Fundament »für eine neue lyrische Stadtdichtung, die in der Konzentration auf gesteigerte Augenblicke der Wahrnehmung Kulminationspunkte des Stadtbewusstseins als lyrische Verdichtung einer Vielzahl urbaner Kontexte in der emotiven und rhythmischen Figur eines in sich gedrunghenen Textes zur Darstellung bringt«. <sup>274</sup> Letztlich realisiert wurden Merciers Vorstellungen allerdings erst in Honoré de Balzacs *Comédie humaine*, in der Balzac als erster aus dem Tableau eine neue Form des Stadtrromans kreierte und seinen Paris-Bildern eine Dynamik verlieh, die ebenso im Drama zu finden ist. Wie Mercier fasste Balzac die Stadt als Zusammenhang von Kontrasten auf. <sup>275</sup>

Die musikalische Klassik ist vor allem mit der Stadt Wien verbunden. In dieser Zeit gewann die bürgerliche Musikkultur immer mehr an Bedeutung <sup>276</sup> und führte zu öffentlichen Konzerten und Opernaufführungen mit anonymem Publikum. Musiker hatten sich zunehmend auf dem freien Markt zu behaupten.

Unter dem Begriff Gassenhauer subsumiert man populäres Liedgut der Großstadtmassen während des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. <sup>277</sup> Vorläufer des Gassenhauers waren traditionelle städtische Volkslieder, wie Schwanklieder, Ständelieder oder Moritaten gewesen. Der Gassenhauer ist als »historisch konkrete großstädtische musikalische Kommunikationsform« zu verstehen und stellt »eine kreative musikalische Ausdrucksform eines Großteils der Stadtbevölkerung« dar. <sup>278</sup> Verbreitet wurden Gassenhauer hauptsächlich über die Straße. Die Großstadtbevölkerung war aktiv an der Konzeption der Gassenhauer

---

<sup>273</sup> Mercier, Vorwort, Übersetzung Stierle und zitiert nach Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 117, dort ist auch der französische Originaltext zu finden.

<sup>274</sup> Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 206–207.

<sup>275</sup> Stierle, *Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs*, S. 87.

<sup>276</sup> Zur bürgerlichen Musikkultur im 19. Jahrhundert vgl. auch das entsprechende Kapitel bei Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6), S. 34–43.

<sup>277</sup> Vgl. Fauser, Art. Gassenhauer, in: *MGG* 2 S. Bd. 3, Sp. 1030–1040.

<sup>278</sup> Ebd. Sp. 1033–1034.

beteiligt, indem sie diese variierte und parodierte. Die thematisierten Ereignisse waren stark lokal geprägt und besaßen daher nur begrenzte räumliche und zeitliche Reichweite. In dieser Orts- und Milieugebundenheit unterscheidet sich der Gassenhauer vom Schlager. Die umgangssprachlich gefärbten Texte schilderten satirisch den Alltag in der Großstadt aus der Perspektive der Kleinbürger und evozieren häufig Keller oder Hinterhofatmosphäre. Gassenhauer entstanden durch Parodieverfahren, also durch eine Um- oder Neutextierung von Melodien verschiedenster Herkunft, darunter auch Opernarien. Viele Vorlagen stammten aus zeitgenössischen Musiktheaterwerken, beispielsweise wurde die populäre Arie »Ombre légère« aus Meyerbeers *Le Pardon de Ploërmel* zum Gassenhauer »Auf dem Omnibus saß ein Mechanikus«. Ein Stück aus Suppés Operette *Fatinitza* wurde zum Gassenhauer »Du bist verrückt, mein Kind, du mußt nach Berlin«. Stücke aus Berliner Operetten um 1900 wurden in der Melodie oft unverändert übernommen, »da sie genau den Berliner Volkston trafen«.<sup>279</sup> Es bestand eine Wechselwirkung zwischen Gassenhauer und Musiktheater, da sich Komponisten wie Albert Lortzing und Friedrich von Flotow in ihren Singspielen und Opern vom populären Stil des Gassenhauers inspirieren ließen.

Die Pariser Boulevardtheater, die bis 1862 um den Boulevard du Temple angesiedelt waren, beeinflussten mit ihren Melodramen die italienische Oper. Umgangssprachlich hieß der Boulevard du Temple auch „Boulevard du Crime“, weil die Stücke der dortigen Theater oft die städtische Kriminalität thematisierten.<sup>280</sup> Hauptziel des Melodramas war die Unterhaltung breiter Publikumsschichten.<sup>281</sup> Vorzugsweise kamen dabei reißerische, effektvolle Stoffe auf die Bühne. Die Großstadt wurde im Boulevardtheater oft als Labyrinth dargestellt, das Kriminelle,

---

<sup>279</sup> Fauser, Art. Gassenhauer, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 3, Sp. 1040.

<sup>280</sup> Vgl. Claudine Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie. Représentations de Paris du romantisme au naturalisme*, in: *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, hrsg. von Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel, Paris 1991, S. 21; Sebastian Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart u. a. 2002, S. 27–28.

<sup>281</sup> Vgl. Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard*, S. 29–31.

Spekulanten und Spieler hervorbringt. Bisweilen wurden auch soziale Missstände kritisiert.<sup>282</sup>

Paris bildete im 19. Jahrhundert die Hauptstadt des Musiktheaters, u. a. aufgrund der exzellenten Produktionsbedingungen.<sup>283</sup> Gerhard führte detailliert aus, inwieweit die Gattung der Grand opéra durch die großstädtische Wahrnehmung geprägt war. Die im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts komponierten Opern entwickelten unter dem Eindruck »neuer Wahrnehmungszumutungen« neue Formen, die sich von alten Opernformen unterschieden.<sup>284</sup> Mit »ihrer zugespitzten Darstellung großstädtischer Verhaltensweisen« unterschied sich die »grundlegend urbanisierte Grand Opéra radikal von den tragédies lyriques«.<sup>285</sup> Vor allem die Eröffnungs- und Finalszenen der Grand opéra sind von der Reizüberflutung in der Stadt geprägt und versuchen, »die vielfältigen Wahrnehmungsreize in ein Bild zu bannen«.<sup>286</sup> Ein wesentliches Gestaltungsmittel der Grand opéra ist die Technik der Überblendung, wobei die simultane Darstellung von Kontrasten durch die simultanen Sinneseindrücke in der Großstadt inspiriert scheint.<sup>287</sup> Die Schauszenen in der Grand opéra ermöglichten dem Zuschauer, wie ein Flaneur zu entscheiden, was er genauer betrachten wollte.<sup>288</sup>

In Giuseppe Verdis *La traviata* wurden erstmals in einer Oper die unmittelbare Gegenwart und die zeitgenössische städtische Realität in einer tragischen Handlung gezeigt. Allerdings komponierte Verdi dieses Werk nicht für das mondäne Paris, sondern für das zur damaligen Zeit provinzielle Venedig.<sup>289</sup>

Als Drame lyrique werden Werke bezeichnet, die in Abgrenzung zur Tragédie lyrique »moderne, europäische Handlungen auf die Bühne

---

<sup>282</sup> Vgl. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart 1993, S. 268–269.

<sup>283</sup> Vgl. Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard*, S. 88.

<sup>284</sup> Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 5.

<sup>285</sup> Ebd., S. 8.

<sup>286</sup> Ebd., S. 11.

<sup>287</sup> Vgl. ebd., S. 181.

<sup>288</sup> Vgl. ebd., S. 209–210.

<sup>289</sup> Vgl. ebd., S. 4. Vgl. auch Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 183.

[brachten], in denen bürgerliche Figuren, Milieuschilderungen und Moralvorstellungen eine zentrale Rolle spielten«.<sup>290</sup>

Die Lokalposse war in deutschsprachigen Gebieten vor allem zwischen 1819 und 1870 verbreitet.<sup>291</sup> Wichtige Vertreter waren Johann Nepomuk Nestroy (Wien) und David Kalisch (Berlin).<sup>292</sup> Ein Vorbild für die Lokalposse waren die Genre-Szenen der niederländischen Malerei, die Alltagsszenen für die bürgerlichen Auftraggeber darstellte.<sup>293</sup> Weitere charakteristische Elemente lassen sich anhand von Goldschmidts *Die Lokalposse* anführen: Sie ist in Sprache und Handlung vom Alltagsleben der jeweiligen Stadt, insbesondere vom unmittelbaren kleinbürgerlichen Umfeld, geprägt.<sup>294</sup> Wie im Naturalismus sind die Figuren abhängig von ihrer Umwelt, allerdings leben sie im Gegensatz zu naturalistischen Stücken in Einklang mit ihrem Milieu.<sup>295</sup> Die Autoren kommen aus der jeweiligen Stadt und propagieren in den Stücken einen Lokalpatriotismus. Außerdem werden bürgerlich-städtische Institutionen wie die Bürgerwehr auf die Bühne gebracht.<sup>296</sup> Die konservative Werte vertretende Lokalposse bildete ein Bollwerk gegen gesellschaftliche Veränderungen (infolge von Mobilität, Industrialisierung und Kapitalisierung).<sup>297</sup>

Die Stadt spielte eine wichtige Rolle für die spanische Zarzuela, einer Bühnengattung mit gesungenen und gesprochenen Passagen, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts zum städtischen Massenschauspiel entwickelte.<sup>298</sup> Ein Vorläufer war im 18. Jahrhundert die einaktige Tonadilla mit zeitgenössischer Handlung und volkstümlichen Figuren. Diese Werke spielten in der Stadt, meist in Madrid, und waren umgangssprachlich gefärbt.<sup>299</sup> Ab 1880 dominierte eine neue Form

---

<sup>290</sup> Arnold Jacobshagen, Verismo und Drame lyrique. Zur naturalistischen Oper der Jahrhundertwende in Italien und Frankreich, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003), S. 27.

<sup>291</sup> Vgl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, Heidelberg <sup>4</sup>2007 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 239), S. 100.

<sup>292</sup> Vgl. Klotz, *Operetten-Städte*, S. 106.

<sup>293</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 102 und S. 107.

<sup>294</sup> Vgl. ebd., S. 101-102.

<sup>295</sup> Vgl. ebd., S. 107.

<sup>296</sup> Vgl. ebd., S. 103.

<sup>297</sup> Vgl. ebd., S. 104-105.

<sup>298</sup> Vgl. Emilio C. Rodicio, Art. Zarzuela, in: *MGG<sub>2</sub>S* Bd. 9 (1998), Sp. 2137.

<sup>299</sup> Vgl. ebd., Sp. 2145.

namens »genero chico«,<sup>300</sup> der ursprünglich eine reine Sprechgattung war, ab den 1880ern aber auch Musik enthielt. Die Melodien des genero chico waren dem Publikum größtenteils bekannt, da sie aus Volksliedsammlungen oder dem täglichen Liedgut stammten.<sup>301</sup> Madrid besitzt eine eigene charakteristische Musik, die sich insbesondere in der Zarzuela manifestiert. Ein zentrales Werk der Madrider Zarzuela ist Francisco Asenjo Barbieris Zarzuela *El Barberillo de Lavapiés* (1874), in der die Seele der Stadt widergespiegelt wird. Schauplatz ist mit dem Madrider Altstadtviertel Lavapiés ein von Kleinbürgern und Arbeitern dominierter Stadtteil. Im III. Akt wird eine vornehme Dame eingewiesen, wie sie als echte Madriderin zu sprechen und sich zu benehmen habe. Der Chor ist mit zahlreichen Szenen stets in die Handlung integriert, während die Musik geprägt ist von Seguidillas und anderen charakteristischen Madrider Rhythmen.<sup>302</sup> In *El huesped del Sevillano* (1926) versuchte der Komponist Jacinto Guerrero Torres die verschiedenen Milieus und die besondere Topographie der Stadt Toledo zu verarbeiten: Die Stadt war für die Fertigung von Schwertklingen sehr berühmt, was diese Zarzuela zu Beginn in einer Schmiede-Szene aufgreift. Auch die trichterförmige Topographie Toledos wird klanglich vergegenwärtigt, wenn der Glockenton der tiefer gelegenen Kathedrale emporsteigt.<sup>303</sup>

Die Großstadt mit ihren aus veränderten Verkehrs-, Lebens- und Arbeitsformen resultierenden Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen ließ neue Unterhaltungsformen entstehen.<sup>304</sup> Die Revue ist sehr stark von der Großstadt mit ihren flüchtigen Reizen geprägt. Sie zeichnet sich durch avancierte Bühnentechnik und schnellen Rhythmus aus.<sup>305</sup> Das naturalistische Theater thematisierte die Schattenseiten großstädtischen Lebens wie die oft unwürdigen Lebensbedingungen der sozial schwachen Bevölkerungsschichten (vgl. z. B. Emile Zolas *Therèse Raquin*). Gefordert waren Gegenwartsdramen, die das »moderne Leben« widerspiegeln.

---

<sup>300</sup> Vgl. ebd., Sp. 2137.

<sup>301</sup> Vgl. ebd., Sp. 2144–2146.

<sup>302</sup> Siehe Andres Ruiz Tarazona, Art. Madrid, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 5, Sp. 1536-1541. José Casanovas, Art. Barbieri: *El barberillo de Lavapiés. Zarzuela en tres actos*, in: PiperE Bd. 1, S. 195-196.

<sup>303</sup> Volker Klotz, Art. Torres: *El huesped del Sevillano*, in: PiperE. Bd. 2, S. 11.

<sup>304</sup> Hickethier, Beschleunigte Wahrnehmung, S. 144.

<sup>305</sup> Siehe dazu unten ausführlicher im Kapitel über Berlin, S. 305ff.

Ausgangspunkt war dabei die positivistische Determinationslehre, nach der das menschliche Dasein auch durch das Milieu vorherbestimmt sei. Die naturalistische Dramatik entwickelte sich auf den freien Bühnen in den Großstädten. Theoretische Grundlage war Zolas Schrift *Le naturalisme au théâtre*, die das Vorhaben begründete, das Leben der Gegenwart theatral darzustellen. Zola forderte, auch das Niedrige, Banale, Alltägliche und Hässliche auf die Bühne zu bringen:

Für die Bühne bedeutete dies einen Zugewinn an Vielfalt der Handlungsorte. Die Schauplätze der modernen Stücke waren jetzt kleine Bürgerstuben, Geschäftsräume, Hinterzimmer, alltägliche Orte, an denen sich Alltägliches abspielte, in denen ein Geschehen wie ein Stück Natur, ein Ausschnitt des Lebens [»tranche de vie«] dargeboten wurde – möglichst objektiv, lebenswahr und ungeschönt.<sup>306</sup>

Auch das russische Massentheater spielte im Stadtraum und thematisierte Ereignisse aus der Revolutionszeit, wie in *Das rote Jahr* (1919) und *Die Erstürmung des Winterpalais* (1920).<sup>307</sup>

Die veränderte akustische Stadtwahrnehmung bewirkte in der Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert große Veränderungen. Die neuen akustischen Erfahrungen beeinflussten die moderne Musik soweit, »daß eine atonale Harmonielehre zu ihrer Grundlage wurde«.<sup>308</sup> Die Neue Sachlichkeit spürte Tendenzen der modernen städtischen Lebensweise auf.<sup>309</sup> Die Klaviersuite *1922* von Paul Hindemith wurde als »poème der modernen Stadt« bezeichnet und gilt als ein Bekenntnis zur »neuen, realitätsbezogenen und urbanistischen Utopie«.<sup>310</sup>

---

<sup>306</sup> Sucher, Art. Naturalistisches Theater, in: *Theaterlexikon. Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, S. 304-305.

<sup>307</sup> Vgl. Béatrice Picon-Vallin, Pétersbourg-Pétrograd. Le mythe littéraire et les représentations picturales et théâtrales au début du siècle, in: *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, hrsg. von Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel, Paris 1991, S. 73; Breitsameter, Klang(in der)Landschaft – Soundscape to open space, S. 213.

<sup>308</sup> Angelika Herbert-Muthesius, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus. Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914-1929)*, Heidelberg 1985, S. 38.

<sup>309</sup> Vgl. Heinz Geuen, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*, Schliengen 1997, S. 41.

<sup>310</sup> Inna Barsowa, Verdrängte Moderne. Russische Avantgardemusik in den zwanziger Jahren, in: *Berlin – Moskau 1900-1950. [Ausstellungskatalog Berlin-Moskau/Moskau-*



In der Zeitoper kamen technische Innovationen auf die Bühne, wie Maschinen, Eisenbahnen, Automobile oder das Telefon. Im 19. Jahrhundert hatte die Industrialisierung in der Musik, insbesondere im Orchesterapparat, ihre Spuren hinterlassen. Das Orchester des 19. Jahrhunderts bot »eine zutiefst industrialisierte Musik, ein Klangbild der Fabrik«.<sup>311</sup> Rösing beschrieb die »Industrialisierung der Musik« im 19. und 20. Jahrhundert, darunter Beschleunigung, Hämmer als Instrumente und die Emanzipation der Geräusche.<sup>312</sup> Der erweiterte Orchesterapparat des 19. Jahrhunderts spiegelte Schafer zufolge »das dichte Gedränge des Stadtlebens« wider.<sup>313</sup> Die technischen Neuerungen inspirierten Komponisten wie Johann Strauß (*Telegramm-Walzer*, *Elektromagnetische Polka*) oder Hector Berlioz (*Chant des chemins de fer*).<sup>314</sup> Im 20. Jahrhundert bestanden die Erweiterungen des Orchesters vor allem in der Hinzufügung von Schlaginstrumenten, die Lärm und rhythmische Vielfalt der Stadt widerzuspiegeln vermochten, wie sich u. a. in Arthur Honeggers *Pacific 231*, George Antheils *Ballet mécanique* und Sergej Prokof'evs Ballett *Pas d'acier* zeigt.<sup>315</sup> Seit es große Städte gibt, war Musik inspiriert durch den Lärm der Stadt:

Wenn für eine Zeit der Musikgeschichte das romantische Raunen des Bächleins und das Rauschen der Wälder als Bezugssystem der Musik erhalten musste, so war auch das ein Reflex auf die Stadt, die mit der Industrialisierung immer mehr zum Beispiel der Konsequenzen menschlicher Hybris geworden war. Stadt bedeutete das Ende der Stille, den Sieg über die Natur, die zwar niemals still ist, jedoch frei von menschlichem, »künstlichem« Laut.<sup>316</sup>

Die Futuristen<sup>317</sup> feierten die städtischen Geräusche und erklärten den Lärm von Fabriken und Verkehrsmitteln zu »komponierter Musik«. Damit

---

*Berlin 1900-1950, Martin-Gropius-Bau Berlin, März-Juli 1996*], hrsg. von Irina Antonova und Jörn Merkert, München<sup>2</sup>1995, S. 170.

<sup>311</sup> Ackermann, *Die Kultur des Hörens*, S. 91.

<sup>312</sup> Rösing, *Soundscape – Urbanität und Musik*, S. 33.

<sup>313</sup> Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 145–146.

<sup>314</sup> Vgl. Ackermann, *Die Kultur des Hörens*, S. 295.

<sup>315</sup> Vgl. Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 148–149.

<sup>316</sup> Dietrich Helms und Thomas Phleps, Editorial, in: *Sound and the city. Populäre Musik im urbanen Kontext*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2007 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 35), S. 8.

<sup>317</sup> Vgl. ausführlicher Dietrich Kämper (Hrsg.), *Der musikalische Futurismus*, Laaber 1999.

verschwand die Grenze zwischen Musik und Geräusch und die Ästhetik der Musik entwickelte sich zu einem Abbild urbaner Wahrnehmung.<sup>318</sup> Die Futuristen lehnten die Tradition ab und wandten sich der Lebenswirklichkeit in der Großstadt und der Dynamik des industriellen Fortschritts zu.<sup>319</sup> Sie erfassten »Vibrationen, Rhythmen und Geschwindigkeiten des modernen Lebens«.<sup>320</sup> Filippo Tommaso Marinetti feierte im *Ersten Futuristischen Manifest* die von Maschinen erzeugten Geräusche. Luigi Russolo verfasste ein *Manifest über die Geräuschkunst* (1913) mit einer Systematik der Geräusche.<sup>321</sup> Zudem entwickelte er den »Intonarumori«, einen Apparat zur Geräuscherzeugung.<sup>322</sup> Russolos Meinung nach herrsche das Geräusch »souverän über die Wahrnehmung der Menschen«,<sup>323</sup> wie auch die Entwicklungen in der Musik sich nun parallel mit dem Anwachsen der Maschinen vollziehen würden und nach der Emanzipation der Dissonanz nun die Emanzipation der Geräusche erfolgen würde.<sup>324</sup> In Russolos Komposition *Das Erwachen der Stadt* (1913)<sup>325</sup> wird das Aufeinandertreffen verschiedener Geräusche in einer Klanglandschaft geschildert.<sup>326</sup> Russolo bezeichnete das Rauschen und Dröhnen als »Atem der Stadt«<sup>327</sup> und bekräftigte:

Uns wird viel größerer Genuß aus der idealen Kombination der Geräusche von Straßenbahnen, Verbrennungsmotoren [...], dem Schlurfen und Drängen der Menge, der Massenunruhe auf Bahnhöfen, in

---

<sup>318</sup> Helms und Phleps, Editorial, S. 8.

<sup>319</sup> Vgl. Hans-Joachim Wagner, Avantgarde und Tradition. Die Kritik der Futuristen am Verismo, in: *Der musikalische Futurismus*, hrsg. von Dietrich Kämper, Laaber 1999, S. 111.

<sup>320</sup> Marianne Streisand, Rhythmische Räume, in: *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, hrsg. von Robert Stockhammer, München 2005, S. 251.

<sup>321</sup> Vgl. Motte-Haber, Klangkunst im 20. Jahrhundert – eine Chronologie, S. 276.

<sup>322</sup> Vgl. Herbert-Muthesius, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*, S. 38–39.

<sup>323</sup> Luigi Russolo zitiert nach: Ackermann, *Die Kultur des Hörens*, S. 295–296.

<sup>324</sup> Vgl. Ackermann, *Die Kultur des Hörens*, S. 295–296.

<sup>325</sup> Vgl. Hübner, *Lärmreise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik*, S. 27.

<sup>326</sup> Vgl. Heikki Uimonen, KlangOrt – Vorstellung, in: *KlangOrte. [Konferenz SoundScapeDialoge – Transdisziplinäre Anfragen und Zwischenräume aus Musik und Ethnologie, Stadt- und Dorfentwicklung, Design und Komposition vom 4. bis 6. Juli 2003 in Kassel]*, hrsg. von Detlev Ipsen u. a., Kassel 2004 (Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung der Universität Kassel, 27), S. 79–80.

<sup>327</sup> Russolo, zitiert nach: Werner, *Der entfernte Klang*, S. 63.

Stahlwerken, Fabriken, [...] als aus dem Wiederhören beispielsweise der *Eroica* oder *Pastorale*.<sup>328</sup>

Für die Bühne forderten die Futuristen die Darstellung des modernen Lebens in seiner Simultaneität und Dynamik.<sup>329</sup> Marinetti begriff die Stadt als Durcheinander.<sup>330</sup> Im parodistisch als »Oper« bezeichneten futuristischen Werk *Sieg über die Sonne* spielt der II. Akt in einer Stadt aus Häusern mit röhrenförmigen Fenstern und Wolkenkratzern, aus denen Equipagen herausströmen.<sup>331</sup> In der als »Erde der Futuristen« betitelten Szene gilt die Stadt als Ursprung neuer Rhythmen und neuen Materials. Sie ermöglicht neue Perspektiven für die eigene Sehweise und Raumerfahrung. Durch Technik und Elektrizität ist das städtische Leben unabhängig vom natürlichen Rhythmus der Tages- und Jahreszeiten und somit kann sich der Mensch Raum und Zeit entgegenstellen.<sup>332</sup>

Auch die Dadaisten wollten den Lärm der Straße auf die Bühne bringen und inszenierten die Stadt als »sinnliches Spektakel«, geprägt von Lärm und Tempo der Straße.<sup>333</sup> Der Bruitismus, eine Richtung des Futurismus, resultierte aus der akustischen Reizüberflutung in der Großstadt und verwendete deren Geräusche. Bruitismus gab es auch in literarischen Werken, die u. a. Straßengeräusche mittels Sprach- und Geräuschfetzen darstellten, die sich im simultanen Vortrag zum Stimmengewirr der großstädtischen Menschenmenge bzw. zum Verkehrschaos zusammensetzen: »Das bruitistische/simultanistische Gedicht ist eine Montage, die als Äquivalent zur visuellen Bildmontage die fragmentierte, simultane optische und akustische Wahrnehmung, mithin großstädtisches Erleben nachvollzieht.«<sup>334</sup>

---

<sup>328</sup> Russolo, zitiert nach: Rösing, *Soundscape – Urbanität und Musik*, S. 26.

<sup>329</sup> Vgl. Herbert-Muthesius, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*, S. 118.

<sup>330</sup> Vgl. ebd. S. 76.

<sup>331</sup> Vgl. Hubertus Günther, *Futuristisches Welttheater. Die Erstaufführung der futuristischen Oper Sieg über die Sonne* (St. Petersburg 1913, in: *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 1992 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 15), S. 381–382.

<sup>332</sup> Vgl. Gisela Erbslöh, Ein Kommentar zu Velimir Chlebnikovs und Aleksej Kručenychs *Sieg über die Sonne*, in: *El Lissitzky. Sieg über die Sonne* 2006, S. 50.

<sup>333</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 237.

<sup>334</sup> Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 239.

Ebenfalls von den Futuristen inspiriert waren die raumakustischen Inszenierungen öffentlicher Räume, die Erik Satie in der *Musique d'ameublement* vollführte.<sup>335</sup> Darin beschrieb er »das Fehlen sozialer Normen oder Werte im modernen Großstadtleben«.<sup>336</sup> *Musique d'ameublement* meint Klanglandschaften, die bis heute an öffentlichen Orten wie Supermärkten zur Schaffung einer spezifisch räumlichen Atmosphäre bestehen.<sup>337</sup> Als *Musique concrète* bezeichnete Pierre Schaeffer 1948/49 auf Tonband aufgenommene Alltagsgeräusche, die im Studio durch Auswahl, Veränderung und Collage zu Stücken verarbeitet wurden.<sup>338</sup> Die *Musique concrète* verwendet fast nur präexistente Materialien aus Natur, Arbeitswelt und Musik, womit sie Eigenschaften der Collage aufweist.<sup>339</sup> John Cage befasste sich mit dem Klang der Umgebung<sup>340</sup> und beschwor im Manifest *The Future of Music* die Geräusche.<sup>341</sup> Auch Edgar Varèse wurde vom städtischen Lärm inspiriert<sup>342</sup> und interessierte sich für die verschiedenen Rhythmen und Geschwindigkeiten, die sich in der Stadt begegnen und überlagern, wie er betonte: »Geschwindigkeit und Synthese sind die Merkmale unserer Zeit«.<sup>343</sup> In *Amériques* (1922) arbeitete er mit »aggressiven Geräuschklingen«, darunter eine Sirene, die als »Symbol des urban geprägten Maschinenzeitalters« ertönt.<sup>344</sup>

---

<sup>335</sup> Vgl. Breitsameter, Klang(in der)Landschaft – Soundscape to open space, S. 213.

<sup>336</sup> Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 149.

<sup>337</sup> Vgl. Thabe und Voelker, Raumartikulationen: Raumplanung als DJ-Culture, S. 223-225.

<sup>338</sup> Vgl. Florian Lutz, Alles, was Männern Spaß macht – Filippo Tommaso Marinettis Manifest *Der Futurismus in der Musik*, in: *Chronik der Musik im 20. Jahrhundert. Mit Anhang: Gesamtregister*, hrsg. von Frieder Reininghaus, Laaber 2007 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 13), S. 33; Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 150.

<sup>339</sup> Vgl. Stephan Fricke, Art. Collage, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 2 (1995), Sp. 940–944.

<sup>340</sup> Vgl. Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), *Klangkunst. [erschieden anlässlich von sonambiente - festival für hören und sehen – Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, München 1996.

<sup>341</sup> Vgl. Motte-Haber, *Klangkunst im 20. Jahrhundert – eine Chronologie*, S. 280.

<sup>342</sup> Vgl. Corinne Schneider, La ville, métaphore de la modernité chez Varèse, in: *Musique, villes et voyages*, hrsg. von Laurent Bayle, Paris 2006, S. 41–42.

<sup>343</sup> Varèse, zitiert nach: Schneider, *La ville, métaphore de la modernité chez Varèse*, S. 46.

<sup>344</sup> Vgl. Rösing, *Soundscape – Urbanität und Musik*, S. 27.

Im 20. Jahrhundert wurde der Stadtraum von vielen Künstlern als Klangraum genutzt,<sup>345</sup> darunter von Llorenç Barber, der seit 1980 für verschiedene Städte Glockenkonzerte komponierte,<sup>346</sup> wobei der Klangeindruck jeweils von der Position des Hörers im Stadtraum abhängig war.<sup>347</sup>

Viele Musikstile, vor allem im Bereich der Populärmusik entstehen in der Stadt und reflektieren die städtische Lebensweise, bringen diese aber auch mit hervor.<sup>348</sup> Musikgeschichtliche Epochen, Gattungen und Stile tragen mitunter auf bestimmte Städte verweisende Namen, wie die Stichworte Wiener Schule oder Neapolitanische Oper belegen. Auch im Bereich der Populärmusik finden sich solche Verknüpfungen, wie z. B. Motown-Sound mit Detroit oder Country mit Nashville.<sup>349</sup> Dabei stelle sich die Frage, ob diese Stile wirklich etwas mit der Ökonomie oder Bevölkerungsstruktur zu tun haben und mit der Kulturgeschichte der jeweiligen Stadt zusammenhängen (Tango und Buenos Aires) oder nur ein Marketing-Gag sind,<sup>350</sup> wie die Verbindung von Britpop und London.

---

<sup>345</sup> Mit der Stadt als Klangraum setzen sich folgende Arbeiten auseinander: Motte-Haber (Hrsg.), *Klangkunst*; Föllmer, Klangorganisation im öffentlichen Raum, S. 214; Breitsameter, Klang(in der)Landschaft – Soundscape to open space, S. 213; Volker Straebel, Klangraum und Klanginstallation, in: *Klangkunst. [erschieden anlässlich von sonambiente – festival für hören und sehen Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 221; Bill Fontana, Berlin Sound Portrait, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni-20. Sept., Berlin 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 312; Barthelmes, Raum, Ort, gelebter Raum. Raumkonzepte in der Musik, S. 252–253; Baurmann und Weckwerth, Klang und Baukunst, S. 227; Motte-Haber, Klangkunst im 20. Jahrhundert – eine Chronologie, S. 293; Hübner, *Lärmreise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik*, S. 91–92.

<sup>346</sup> Vgl. dazu Föllmer, Klangorganisation im öffentlichen Raum, S. 212.

<sup>347</sup> Vgl. Motte-Haber (Hrsg.), *Klangkunst*; Motte-Haber, Klangkunst im 20. Jahrhundert – eine Chronologie, S. 292.

<sup>348</sup> Vgl. Friedrich, Lärm, Montage und Rhythmus, S. 33–34.

<sup>349</sup> Vgl. Lindner, Klänge der Stadt, S. 173; Giacomo Bottà, Urban Creativity and Popular music in Europe since the 1970s: Representation, Materiality, and Branding, in: *Creative urban milieus. Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City*, hrsg. von Martina Heßler und Clemens Zimmermann, Frankfurt am Main 2008, S. 289.

<sup>350</sup> Vgl. Lindner, Klänge der Stadt, S. 173–174.

Heute soll Populärmusik dem Branding einer Stadt dienen und einen hohen Wiedererkennungswert der Stadt schaffen.<sup>351</sup>

In der siebenteiligen Komposition *Surrogate Cities* von Heiner Goebbels für Orchester, Sampler und Stimmen geht es in vielen seiner Stücke um die Beziehung zwischen Kollektiv und Individuum. Die Komposition ist zusammen mit einer Raum- und Lichtinszenierung konzipiert und ein Auftragswerk der Stadt Frankfurt zur 1200-Jahr-Feier. Goebbels' Intention war es, die Klänge der Stadt nicht bloß darzustellen, sondern akustische Perspektiven der Großstadt zu bieten, die er als den zeitgenössischen Lebensraum schlechthin versteht. Goebbels thematisierte die vielfältigen Rhythmen und die Geräuschkulisse der Großstadt, die er als Sforzato-Schläge, synkopierte Maschinen-Geräusche und scheinbar freirhythmische Sechzehntelfiguren über einem Bordunklang darstellte.<sup>352</sup>

### **Mittel und Möglichkeiten der musikalischen Stadtdarstellung**

Bei der Darstellung städtischer Aspekte bestehen für Musik und Musiktheater mehrere Möglichkeiten. Dazu zählen die im Folgenden näher beleuchteten Aspekte der Tonmalerei und der musikalischen Interpretation von Stadtwahrnehmung.

Als Tonmalerei wird die auf Nachahmung bzw. Synästhesie basierende »musikalische Schilderung akustischer und optischer Vorgänge oder Erscheinungen« bezeichnet.<sup>353</sup> Man kann in der Musikgeschichte bemerkenswerte Konstanten im Gebrauch deskriptiver Techniken feststellen, ebenso in der Verwendung musikalischer Zitate, wie Detlef

---

<sup>351</sup> Vgl. Bottà, *Urban Creativity and Popular music in Europe since the 1970s: Representation, Materiality, and Branding*, S. 289.

<sup>352</sup> Vgl. Julia Clout, *Perspektiven der Großstadt – Surrogate Cities* von Heiner Goebbels, in: *Chronik der Musik im 20. Jahrhundert. Mit Anhang: Gesamtregister*, hrsg. von Frieder Reininghaus, Laaber 2007 (*Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, 13), S. 205.

<sup>353</sup> Detlef Altenburg, *Art. Programm Musik*, in: *MGG<sub>2</sub>S* Bd. 7 (1997), Sp. 1827.

Altenburg darlegte.<sup>354</sup> Stephan Nachtsheim folgerte mit Hinblick auf die Tonmalerei, dass auch der Musik vielfältige Verweisungsmöglichkeiten zur Wiedergabe komplexer Gegenstände offenstehen.<sup>355</sup> Dennoch sei es fraglich, ob das, was der Titel oder die Satzbezeichnung suggeriert, auch tatsächlich von der Musik geleistet werden könne.<sup>356</sup> So könne man schwerlich behaupten, dass in den instrumentalen Barkarolen eine Gondelfahrt durch Venedig musikalisch dargestellt werde. Der Darstellungsgegenstand der Musik sei nicht die Gondelfahrt, sondern die Gondelfahrt sei »Inhalt einer Vorstellung, die zum Erleben der musikalischen Gestalt hinzutreten soll, ohne jedoch durch die Gestalt vermittelt zu sein; vermittelt ist sie vielmehr durch die Überschrift«.<sup>357</sup> Diese außermusikalischen Elemente wie Überschriften würden aber zum Werk dazugehören.<sup>358</sup> Es könne bei »Darstellung« nie um Musik allein gehen, sondern immer »um Mischstrukturen, um Werke, in denen die musikalische Gestaltung nicht das Ganze, sondern ein Moment des Ganzen ausmacht«, v. a. in Tanz oder Oper.<sup>359</sup> Die Stadtdarstellung jedoch lebt von der Tonmalerei, insbesondere unter dem Aspekt der im Musiktheater zusammenwirkenden Elemente. Die außermusikalische Bedeutung fließt in das Werk ein und situiert die Musik, weshalb ihr in jedem Fall ein semiotischer Gehalt zukommt.

Die moderne Großstadtswahrnehmung ist geprägt von der Schockerfahrung. Bewegung und Beschleunigung beeinflussen sowohl visuelle als auch akustische Wahrnehmung und können über die musikalische Komposition artikuliert werden. In der Musik kann z.B. mittels synkopierter Rhythmen hohes Tempo erzeugt werden, sowie der Eindruck von Diskontinuität, Bruch und Zerrissenheit (vgl. Jazz-Musik, vor allem den Ragtime) vermittelt und der Eindruck der Reizüberflutung veranschaulicht werden.<sup>360</sup> Die Verwendung von Collage und Montage in

---

<sup>354</sup> Ebd., Sp. 1834.

<sup>355</sup> Vgl. Stephan Nachtsheim, Anmerkungen zur Frage einer Imagologie der Musik, in: *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hugo Dyserinck und Karl U. Syndram, Bonn 1988, S. 255.

<sup>356</sup> Vgl. ebd., S. 257.

<sup>357</sup> Ebd., S. 258.

<sup>358</sup> Vgl. ebd., S. 259.

<sup>359</sup> Ebd., S. 264.

<sup>360</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 257–258.

Kunst und Literatur resultiert aus dieser Erfahrung und Wahrnehmung der modernen Großstadt.<sup>361</sup> Anhand dieser Techniken sollte die Moderne ästhetisch vergegenwärtigt werden.<sup>362</sup> Die Montage ermöglichte, die Reizüberflutung, Simultaneität, Heterogenität und Dynamik des urbanen Geschehens künstlerisch adäquat und polyperspektivisch darzustellen.<sup>363</sup> Die Montage entwickelte sich zum Gestaltungsprinzip der Moderne: »Als Ausdruck der Eile der neuen Zeit verzichtet sie auf jeden vermittelnden Übergang. Wie der Blick auf der großstädtischen Straße das Verschiedenste neben- und miteinander erfaßte, zwingt auch die Montage das Verschiedenste zusammen.«<sup>364</sup> Die »filmische Sichtweise« der Montage von verschiedenen Eindrücken prägt sowohl die Stadtwahrnehmung als auch den Film und die Literatur.<sup>365</sup> Ausgehend von der bildenden Kunst bezeichnet Collage/Montage<sup>366</sup> »die schnitthafte Kombination von Bildern bzw. Bildfragmenten.«<sup>367</sup> Vorformen finden sich u. a. bei den Impressionisten, die mit ihrem Interesse für flüchtige Momente »die kaleidoskopartige Erfassung der Realität« einführten.<sup>368</sup> In der Literaturwissenschaft bedeutet Montage die »Integration fremder Textteile oder ganzer Texte«,<sup>369</sup> die sich ab dem frühen 20. Jahrhundert im Futurismus, Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus etablierte. Alfred Döblin übernahm diese Technik für den Roman *Berlin Alexanderplatz*, indem er Berliner Zeitungsausschnitte in das Manuskript

---

<sup>361</sup> Karl Riha, Art. Collage, Montage, in: Killy-Literaturlexikon Sachteil Bd. 13, S. 156.

<sup>362</sup> Vgl. Christian W. Thomsen, *LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1989, S. 9; Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 269.

<sup>363</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 272–273.

<sup>364</sup> Hickethier, *Beschleunigte Wahrnehmung*, S. 153.

<sup>365</sup> Knut Hickethier, Kino Kino, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni - 20. Sept., Berlin 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 143–144.

<sup>366</sup> Für die Terminologie von Montage und Collage vgl. Ulrike Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper Der ferne Klang und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998, S. 208: Sie führt u. a. Elmar Budde an, der unter Collage die wechselseitige Bezugnahme ursprünglich heterogener Dinge versteht. Der Begriff stehe heute für ein ästhetisch-künstlerisches Prinzip, während Montage eher ein neutraler, technischer Begriff sei. Vgl. auch Stefan Fricke, Art. Collage, in: *MGG<sub>2</sub>S* Bd. 2, Sp. 937-938 u. insb. Sp. 937-944.

<sup>367</sup> Riha, Art. Collage, Montage, in: Killy-Literaturlexikon Sachteil, Bd. 13, S. 155.

<sup>368</sup> Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 269. vgl. auch Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 208.

<sup>369</sup> Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 276.



einfügte und so »die Stadt Berlin selbst zum Erzähler erhob«.<sup>370</sup> Schon Lichtenberg hatte die Simultaneität der Stadt beschrieben und »die moderne Stadterfahrung als soziale Voraussetzung der Montage« vorgeführt.<sup>371</sup> Die Dadaisten passten Kunst und Literatur insofern der Montage-Struktur urbaner Realität und Wahrnehmung an, als sie die Großstadt als Montage von simultanen akustischen und visuellen Vorgängen ansahen.<sup>372</sup> Das Zusammenwirken mehrerer Künste, wie es sich im Theater vollzieht, kann Montageeffekte verstärken, insbesondere »die Kombination von Hören und Sehen, weil man zur gleichen Zeit etwas anderes hören sehen kann«.<sup>373</sup> Als »synthetisierendes Medium« war das Theater auch dafür geeignet, »mit Grundoperationen der sinnlichen Wahrnehmung zu experimentieren«.<sup>374</sup> Zeigten bereits montierende Literatur und Musik eine Tendenz zur szenischen Aufführung, boten Theater und Musiktheater erst recht ideale Bedingungen für komplexe szenische Montagen, da hier multimedial auch Kunst, Musik und Film miteinbezogen werden konnten.<sup>375</sup> Im Zusammenspiel der Künste ergeben sich im Theater, besonders im Musiktheater besondere Möglichkeiten der Montage, da hier kontrastives Zitieren, Montieren von Geräuschen und kontrastives Nebeneinander zur Entfaltung kommen.<sup>376</sup> In der Musikwissenschaft sind die Begriffe Collage und Montage umstritten und nur im Zusammenhang mit Techniken in der Neuen Musik nach 1945 etabliert, wenngleich Kienzles Nachweis dieser Techniken auch in der Musik des früheren 20. Jahrhunderts plausibel erscheint.<sup>377</sup> In der Musik wird Collage als Einbezug von Fragmenten aus Werken anderer Komponisten, Epochen, von eigenen Werken oder von Umwelt- und Alltagsgeräuschen definiert.<sup>378</sup> Collage ist eine spezielle Form des Zitierens, der mehrere präexistente Materialien zugrunde liegen. Im Gegensatz zur Collage der bildenden Kunst, die vorwiegend kunstfremde

---

<sup>370</sup> Riha, Art. Collage, Montage, in: Killy-Literaturlexikon Sachteil, Bd. 13, S. 157.

<sup>371</sup> Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000, S. 43. Vgl. zu Lichtenberg auch oben S. 33.

<sup>372</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 267–268.

<sup>373</sup> Möbius, *Montage und Collage*, S. 319.

<sup>374</sup> Ebd., S. 319.

<sup>375</sup> Vgl. ebd., S. 319–320.

<sup>376</sup> Vgl. Möbius, *Montage und Collage*, S. 350–351.

<sup>377</sup> Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 199–201. Vgl. auch unten die Ausführungen zu Schrekers *Der ferne Klang*, S. 159.

<sup>378</sup> Fricke, Art. Collage, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 2, Sp. 937.

aus dem Alltag stammende Materialien verwendet, arbeitet die musikalische Collage mit Zitate aus dem künstlerischen Bereich, oftmals mit der Tendenz, Gegensätze zwischen Materialien zu nivellieren.<sup>379</sup> Aber auch Umweltgeräusche und Gebrauchsmusik als Repräsentanten des Trivialen finden sich in solchen Kompositionen.<sup>380</sup>

Die Technik des Zitierens besteht seit Anbeginn der Musikgeschichte. Ein wesentliches Charakteristikum ist das Zitieren im Schaffen Gustav Mahlers (Integration trivialer Musikmaterialien, von Liedern, Gassenhauern, Märschen etc.). Charles Ives experimentierte ebenfalls mit Collagen und transformierte die von Diskontinuitäten geprägte Wirklichkeit in die Musik, indem er musikalische Alltagserfahrungen in seine Kompositionen einfließen ließ. Auch Jazzmusik wurde häufig als Zitat mit collageartiger Wirkung verwendet, z. B. in Alban Bergs *Lulu* und *Wozzeck*.<sup>381</sup> Zitate finden sich allerdings nicht nur in Collagen. In Abgrenzung zur Collage sind die Kennzeichen des Zitats Prägnanz und punktuelleres Auftreten im neuen Kontext.<sup>382</sup> Der Begriff Zitat ist terminologisch jung und wenig bestimmt. Elmar Budde bezeichnet als Zitat „jene Elemente, Melodien oder Teile, die aus einer bereits gegebenen Komposition genommen und in eine neue Komposition eingefügt sind.“<sup>383</sup> Zitate wie Marktgeschrei waren schon in den weltlichen Vokalgattungen der niederländischen Musik vorhanden. Wörtliche Zitate bestanden aus der Übernahme von Alltagsgeräuschen<sup>384</sup> und in der Oper wurden zitierte Musikstücke als »Realitätsfragmente« empfunden.<sup>385</sup>

Mittels bestimmter Lied- und Tanzformen, die mit einer Stadt assoziiert wurden, oder durch eine charakteristische Instrumentierung ebenso wie über Handlung und Szenographie ließ sich *Couleur locale* evozieren. *Couleur locale* oder Lokalkolorit bedeutet, einem Werk eine

---

<sup>379</sup> Vgl. ebd., Sp. 938.

<sup>380</sup> Ebd., Sp. 938.

<sup>381</sup> Ebd., Sp. 940–944. Vgl. auch die *Musique concrète*, die sich um 1950 etablierte und fast ausschließlich präexistente Materialien aus Natur, Arbeitswelt und auch Musik verwendete, siehe oben, S. 68.

<sup>382</sup> Fricke, Art. Collage, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 2, Sp. 938.

<sup>383</sup> Elmar Budde, Art. Zitat, in: *Riemann-Musiklexikon* Bd. 4, S. 370.

<sup>384</sup> Gernot Gruber, Art. Zitat, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 2405.

<sup>385</sup> Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 205.

charakteristische Farbe (hinsichtlich Ort und/oder Zeit) zu verleihen. Der Terminus erlangte durch Victor Hugo Bekanntheit<sup>386</sup> und erscheint seitdem in verschiedenen Varianten (Couleur des temps, Couleur scénique, Couleur caractéristique, Couleur historique)<sup>387</sup> in Texten zur Literatur- und Operngeschichte vor allem des 19. Jahrhunderts. Eine ausführlichere und differenzierte Auseinandersetzung mit diesem Phänomen fehlt bislang in der Forschung.<sup>388</sup> Hugo ging im Vorwort zu *Cromwell* davon aus, dass die Frühgeschichte vom Lyrischen, die Antike vom Epos und die Moderne vom drama geprägt seien, wobei das drama das reale Leben thematisieren würde<sup>389</sup> und er forderte, dass ein Dichter sich um das Charakteristische bemühen müsse:

Es handelt sich hierbei nicht darum, das, was man heute Lokalkolorit nennt, anzubringen, also einer in ihrer Gesamtheit völlig unechten, dem Üblichen entsprechenden Darstellung nachträglich hier und da ein paar grelle Tupfen aufzusetzen. Das Lokalkolorit darf seinen Platz nicht auf der Oberfläche des Dramas haben, sondern tief im Herzen des Werkes, von wo aus es ganz von allein, auf natürliche Art nach außen dringt, gleichmäßig und, wenn man so sagen darf, bis in alle Winkel des Dramas, wie der Saft, der aus der Wurzel bis ins letzte Blatt des Baumes aufsteigt. Das Drama muß ganz und gar durchtränkt sein von der Farbe der jeweiligen Zeit; sie muß gleichsam die Luft erfüllen, so daß man nur beim Herein und Hinausgehen merkt, daß man sich in einem anderen Jahrhundert und einer anderen Umwelt befindet. Es bedarf einigen

---

<sup>386</sup> Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, in: *Théâtre complet I*, hrsg. von Klaus Hübner, Paris 1963, S. 409-454. Vgl. auch Anselm Gerhard, Die französische »Grand Opéra« in der Forschung seit 1945, in: *Acta Musicologica* 59 (1987), S. 234, der dieses Vorwort in seiner Wirkung für überschätzt hielt.

<sup>387</sup> Walter zufolge differenziert Hugo zwischen »couleur locale« und »couleur du temps«. Erstere sei oberflächlich, während letztere die Forderung nach Durchtränkung des Werkes erfülle. Vgl. Michael Walter, *Hugenotten-Studien*, Frankfurt am Main 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 24), S. 107–108.

<sup>388</sup> Außer des von Heinz Becker herausgegebenen Sammelbandes zur Couleur locale in der Musik des 19. Jahrhunderts Heinz Becker (Hrsg.), *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42) und v.a. seines Aufsatzes Heinz Becker, Die »Couleur locale« als Stilcategory der Oper, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), gibt es kaum entsprechende Artikel in den einschlägigen Lexika. Bei Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 145–158, findet sich ein entsprechendes Kapitel im Hinblick auf Meyerbeers *Les Huguenots*. Vgl. zum Begriff des Charakteristischen auch Carl Dahlhaus, Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42).

<sup>389</sup> Vgl. Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 520–521.

Wissens und einiger Mühe, wenn das erreicht werden soll; umso besser.<sup>390</sup>

Hugo betonte die Bedeutung der Orte als ein Element des zu zeigenden Realismus: »Man beginnt heute zu erkennen, daß die genau wiedergegebene Örtlichkeit eines der wichtigsten Elemente des Wirklichen ist.«<sup>391</sup> Allerdings besteht für Hugo eine unüberschreitbare Grenze zwischen der Wirklichkeit der Kunst und der natürlichen Wirklichkeit: »Die Wahrheit der Kunst, wie es schon öfter gesagt worden ist, kann nicht das gleiche sein wie die absolute Wirklichkeit.«<sup>392</sup> Die Forderung nach einer »localité exacte« resultierte aus den Erfahrungen der vorausgegangenen Theatergeschichte. Demzufolge verweist Hugos »localité exacte« auf den zu dieser Zeit zunehmend angestrebten Bühnenrealismus. Der Bühnenrealismus ist damit selbst ein Hilfsmittel zur Evozierung von »couleur du temps«.<sup>393</sup>

Carl Dahlhaus zufolge erfüllte die musikalische Milieuschilderung in der Oper des 19. Jahrhunderts zwei Funktionen: Sie ermöglicht durch Lieder, Chöre und Tänze sowie Instrumentalstücke eine reiche musikalische Gestaltung. Außerdem ermöglichte ihr »Hang zum Exotischen, Folkloristischen oder Archaischen« einen

Ausweg aus einem Dilemma, das in der musikalischen Moderne [...] die Opernkomposition problematisch machte: als Ausweg aus dem Zwang, entweder durch stilistische Avanciertheit die Theaterwirkung zu gefährden oder umgekehrt der Theaterwirkung durch die stilistische Avanciertheit – und damit den Anspruch auf kompositionsgeschichtliche »Authentizität« – zu opfern. Bei einer couleur locale also, die »neu« und dennoch unmittelbar faßlich wirkte, suchte man Zuflucht vor einer Modernität, deren opernästhetischer Problematik man sich nicht gewachsen fühlte.<sup>394</sup>

---

<sup>390</sup> Hugo, Préface de *Cromwell*, S. 409–454.

<sup>391</sup> Hugo, Préface de *Cromwell*, S. 409–454; Walter, *Hugenotten-Studien*, S. 98–99.

<sup>392</sup> Hugo, Préface de *Cromwell*, S. 409–454.

<sup>393</sup> Walter, *Hugenotten-Studien*, S. 107–108. Hier verweist er auf das Standardwerk von Marie-Antoinette Alley, *La mise en scène en France. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Edition critique d'une mise en scène romantique*, Genf 1976.

<sup>394</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 297.

Charakteristische Details machten das Kolorit unverwechselbar.<sup>395</sup> Schon Mercier hatte das Charakteristische zu einem wichtigen Schlagwort erhoben. Das Charakteristische wurde als etwas deutlich Ausgeprägtes verstanden.<sup>396</sup> Für Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm von Humboldt und August Wilhelm Schlegel, die bis weit ins 19. Jahrhundert die Vorstellung der Ästhetik prägten, war das Charakteristische Voraussetzung und Teilmoment des Schönen.<sup>397</sup> Nach 1850 entwickelten sich dann die Realismus-Debatten, aus denen sich auch eine Ästhetik des Hässlichen herausbildete.<sup>398</sup> Mitunter wurden im 19. Jahrhundert der charakteristische und der realistische Begriff unterschiedslos verwendet.<sup>399</sup> Mittels Tonmalerei und Zitaten von charakteristischer Volks-Musik sollte »ein entsprechendes (authentisches oder auch imaginäres) Kolorit« geschaffen werden:

So können Gattungen und Stile, die für das betreffende Volk als typisch gelten, nachbildend oder andeutend reproduziert (Marsch, Hirtenmusik, Barcarole, Polonaise, Mazurka, Polka, Walzer, Musette, Tarantella) oder auch satztechnisch und instrumentaltechnisch »typische« Instrumente (Tamburin, Gitarre, Mandoline, Dudelsack) nachgeahmt werden, von der Verwendung dieser Instrumente selbst einmal ganz abgesehen.<sup>400</sup>

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gewannen auch Strophenlied und Ballade zunehmend Bedeutung für die Darstellung von *Couleur locale*.<sup>401</sup> Die Introduktion setzte sich durch, weil sie bessere Möglichkeiten zur *Couleur*-Grundierung bot als die Ouvertüre (die eine ausgearbeitete größere Form hat) und nicht zuletzt auch aus dem Grund, dass die Librettisten bevorzugt den Komponisten diese Aufgabe überließen.<sup>402</sup> In vielen veristischen Opern, aber auch in Werken der *Opéra comique*, sorgen zitierte Lieder für einen topographischen Bezug [*Couleur locale*].

---

<sup>395</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 152.

<sup>396</sup> Vgl. Dahlhaus, Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, S. 10.

<sup>397</sup> Vgl. Dahlhaus, Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, S. 12; Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 153.

<sup>398</sup> Vgl. Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 152–153.

<sup>399</sup> Vgl. ebd., S. 153. So ist Franz Brendels Realismus-Begriff gleichzusetzen mit dem »Musikalisch-Charakteristischen«, vgl. auch Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*, S. 197–198.

<sup>400</sup> Nachtsheim, *Anmerkungen zur Frage einer Imagologie der Musik*, S. 267.

<sup>401</sup> Vgl. Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard*, S. 189.

<sup>402</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 145.

Das zitierte Lied diene »der realistischen Verankerung in der Handlung, wobei das Zitat stets auf die Topographie der Oper bezogen ist«. <sup>403</sup> Verstärkt wurde die Couleur durch entsprechende Kostüme. <sup>404</sup>

Couleur kann also in allen Elementen des Musiktheaters vorkommen: in der Musik, in der Sprache, in Bühnenbild<sup>405</sup> und Kostümen, wie auch in der Handlung. Couleur locale kann zur Charakterisierung einer Stadt dienen, beispielsweise musikalisch durch die Verwendung lokalspezifischer Melodien und Tänze (Barkarole, Tarantella, Wiener Walzer) oder stadtspezifischer Geräusche sowie szenographisch durch Bühnenbild und Kostüme. Oft diene Kolorit aber auch zur Schaffung von Realismus. Realistische, naturalistische und veristische Tendenzen besitzen für die Stadtdarstellung große Bedeutung sowohl hinsichtlich der Stoffwahl als auch der musikalisch-szenographischen Gestaltung.

Auch der Terminus »Realismus« wird seit Jahrzehnten in der Forschung ausgiebig und kontrovers diskutiert. <sup>406</sup> Die folgenden Ausführungen werden sich daher auf die Frage beschränken, inwieweit realistische Tendenzen und Stadtdarstellung zusammenhängen. Allgemein wird mit dem Begriff eine Tendenz der europäischen Kultur zwischen 1848 und 1871 bezeichnet. Vom französischen Maler Gustave Courbet geprägt und zunächst nur im Hinblick auf die Malerei verwendet, fand der Begriff bald Eingang in die Literatur und von dort aus auch in die Musik. <sup>407</sup> Im weiteren Sinn meint der Begriff das Verhältnis der Kunst zur Realität. <sup>408</sup> Die Musikforschung grenzte zunächst die Begriffe Realismus und Romantik voneinander ab. Während sich die Romantik durch das

---

<sup>403</sup> Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart 1999, S. 356.

<sup>404</sup> Sebastian Werr, Das französische Theater und die italienische Oper der Jahrhundertwende, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003), S. 43.

<sup>405</sup> Vgl. Mercedes Viale Ferrero, Theater und Bühnenraum, in: *Die Oper auf der Bühne*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1991 (Geschichte der italienischen Oper, 5), S. 43 Vgl. dazu unten ausführlichere Ausführungen in Kapitel 2, S. 92ff.

<sup>406</sup> Vgl. Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*; Egon Voss, Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003); Wagner, *Fremde Welten*; Manfred Kelkel und Serge Gut, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris 1984.

<sup>407</sup> Martin Geck, Art. Realismus, in: MGG<sub>2</sub> Bd. 8 (1998), Sp. 92.

<sup>408</sup> Carl Dahlhaus, Art. Realismus, in: *Riemann-Musiklexikon* Bd. 4, S. 16.

Ahnungsvolle und Phantastische, durch Irrationalismus und Sehnsucht ausgezeichnete, wandte sich der Realismus der Wirklichkeit zu<sup>409</sup> und strebte eine »Wahrheit« in der Kunst an.<sup>410</sup> Gerhard hielt fest, dass die Suche nach *Couleur locale*

ein Symptom für ein neues Verständnis der Künste ist, in der auch die erhabenen Gattungen wie die Tragödie und die Oper wie selbstverständlich als Ausdruck zeitgenössischer Realität verstanden werden, und so das ältere Axiom von der Kunst als mimetischer Nachahmung der Natur allmählich verdrängen.<sup>411</sup>

Für Hans-Joachim Wagner war Realismus nur unter Einbeziehung von kommunikations- und rezeptionstheoretischen Methoden zu definieren, da Realismus durch das System Wirklichkeit-Autor-Rezipient bestimmt sei. Wagner betonte:

Da jeder seine eigenen Wirklichkeitserfahrungen hat, kann ein Kunstwerk immer nur relativ, in Bezug auf den jeweiligen Rezipienten realistisch sein: Realismus will etablierte Wirklichkeitsbilder denunzieren, indem tradierte und etablierte Inhalte und Formen von Kunst negiert werden. Neue künstlerische Methoden, die Verletzung ästhetischer Normen, die Negation von Tradition und der Rekurs auf neue Themen zeichnen den Realismus als Opposition aus.<sup>412</sup>

Der Realismus bildete eine Opposition gegen Klassik und Romantik: »Der Idee der Schönheit setzte man die der Wahrheit entgegen und scheute sogar vor einer »Ästhetik des Häßlichen« nicht zurück.«<sup>413</sup> Man durchbrach die Stilhöhenregel und wählte Sujets aus der gegenwärtigen Realität, vor allem in Bereichen, die bis dahin nicht als kunstfähig erachtet wurden, verbunden mit einer »sozialen Parteinahme«.<sup>414</sup> Der Realismus befasste sich mit zeitgenössischen Themen mit meist sozialem Hintergrund,<sup>415</sup> der Auseinandersetzung mit den Nöten des

---

<sup>409</sup> Wagner, *Fremde Welten*, S. 44.

<sup>410</sup> Geck, Art. Realismus, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 8, Sp. 97-98.

<sup>411</sup> Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 57.

<sup>412</sup> Wagner, *Fremde Welten*, S. 48–49.

<sup>413</sup> Dahlhaus, Art. Realismus, in: Riemann-Musiklexikon Bd. 4, S. 16.

<sup>414</sup> Ebd. S. 16.

<sup>415</sup> Vgl. Frank Labussek, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des ästhetischen Wandels*, Frankfurt am Main 1995 (Europäische Hochschulschriften Reihe XIII: Französische Sprache und Literatur), S. 239.

Proletariats.<sup>416</sup> Unter Berufung auf die französische Kunst- und Literaturtheorie der 1850er Jahre manifestierte sich der musikalische Realismus für Dahlhaus anhand folgender Kriterien:

Zu den Eigentümlichkeiten des musikalischen Realismus im 19. Jahrhundert [...] gehören ästhetische Prämissen wie die Akzentuierung des Wahren statt des Schönen als Ziel der Kunst und das Moment von Aufsässigkeit und Opposition, das in der Wahl von Sujets aus früher verpönten und ausgeschlossenen Stoffbereichen steckt, ferner dramaturgische Tendenzen wie der Verstoß gegen die Stilhöhenregel im bürgerlichen Trauerspiel und der Dorftragödie und die Bemühung um geschichtlich-soziale Konkretisierung der Fabeln, die der Opernlibrettistik zugrunde gelegt wurden, und schließlich kompositionstechnische Merkmale wie die Auflösung der Periodenstruktur in musikalische Prosa, die Dialogisierung der Melodie, die Orientierung am Sprachtonfall und die durch Stilisierungstendenzen ungehinderte Rückhaltlosigkeit der Affektdarstellung und der Tonmalerei.<sup>417</sup>

Musikalischer Realismus ist nach Dahlhaus die »musikalische Anerkennung sowie die musikalische Nachahmung der Alltagssprache und der Tendenz zur musikalischen Prosa« und schließlich Tonmalerei, »deren Ziel nicht der Spaß an der Imitation, sondern die Erschließung akustischer Realität für die Musik als Kunst ist.«<sup>418</sup> Allerdings ist der musikalische Realismus nicht auf Tonmalerei zu beschränken.<sup>419</sup> In der musikalischen Prosa, die das technische Korrelat zur Dramaturgie des musikalischen Romans bildete, lag die »kompositionstechnische [...] Stütze und Rechtfertigung der realistischen Tendenzen.«<sup>420</sup>

Für Martin Geck sind viele von Dahlhaus unter dem Begriff Realismus verhandelte Phänomene eher unter dem Begriff »Naturalismus« zu bündeln.<sup>421</sup> Emile Zola, einer der wichtigsten Vertreter des Naturalismus, forderte im Vorwort zu *Thérèse Raquin* eine exakte Analyse der

---

<sup>416</sup> Vgl. ebd. S. 279.

<sup>417</sup> Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 232.

<sup>418</sup> Dahlhaus, Art. Realismus, in: *Riemann-Musiklexikon* Bd. 4, S. 16.

<sup>419</sup> Vgl. Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 139–140.

<sup>420</sup> Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 209.

<sup>421</sup> Vgl. Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*, S. 190–191.



Umstände, der Milieus und der Fälle.<sup>422</sup> Zola legte Wert auf eine der Wirklichkeit möglichst angenäherte Ausstattung,<sup>423</sup> da das Milieu zentral sei (»Le milieu doit déterminer le personnage«).<sup>424</sup> Musikalischer Naturalismus kann kompositorisch-technisch konkreter beschrieben werden: Er findet sich v. a. in der Oper, besonders in der Sprachbehandlung: Nationalsprachen (Russisch, Tschechisch) sollten ihrem Tonfall möglichst genau entsprechend in Musik übertragen werden. Außerdem sollte die nationale Volksmusik in all ihren Komponenten (Tonalität, Melodik, Rhythmik, Harmonik, Instrumentation und Form) nicht nur als *Couleur locale* vorhanden sein, »sondern zum Charakter einer Nationaloper beitragen«.<sup>425</sup> Folkloristische Elemente sind im Opernrealismus nicht mehr pittoresk gemeint, sondern »Legitimation und Sinnstiftung einer nationalen Kultur«.<sup>426</sup>

In veristischen Opern wird im Gegensatz zu den naturalistischen Werken Zolas das Sozialgefüge bestätigt und keine Gesellschaftskritik geübt.<sup>427</sup> Veristische Werke sind durch verschiedene Darstellungsmittel gekennzeichnet. So wurden visuelle (Straßenkleidung) und akustische (Gewehrschüsse, Eisenbahngeräusche) Charakteristika realistisch ausgestattet.<sup>428</sup> Kennzeichnend für den Verismus ist der Einbezug von realistischen Geräuschen und Rufen in die Musik, der meist »im krassen Gegensatz zu ausgeprägt lyrischen Gesangslinien steht«.<sup>429</sup> Der Verismo ist »eine städtische Angelegenheit«, was sich an der Bevorzugung urbaner und kleinbürgerlicher Stoffe zeigt. Spohr meint, dass »in diesem zivilisierten Blick auf scheinbar Natürliches« das »großstädtische Bedürfnis, sich in einer zunehmend anonymen Umwelt zuverlässig zu orientieren« befriedigt wird. Diese Orientierung erfolgt an Zeichen, die als

---

<sup>422</sup> Vgl. Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie*, S. 40.

<sup>423</sup> Vgl. Labussek, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert*, S. 280–281.

<sup>424</sup> Emile Zola, zitiert nach: Labussek, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert*, S. 281.

<sup>425</sup> Geck, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*, S. 190–191.

<sup>426</sup> Geck, Art. Realismus, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 8, Sp. 94–96.

<sup>427</sup> Jacobshagen, *Verismo und Drame lyrique. Zur naturalistischen Oper der Jahrhundertwende in Italien und Frankreich* S. 38.

<sup>428</sup> Voss, *Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo*, S. 16.

<sup>429</sup> Mathias Spohr, *Opernverismo und Melodrama*, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003), S. 209.

Klischee bezeichnet werden können.<sup>430</sup> Es gibt viele veristische Opern mit dem Schauplatz Neapel,<sup>431</sup> die zeitweilig sehr erfolgreich in Europa waren.<sup>432</sup> In diesen Werken wird Neapel nicht als pittoreskes »Fischeridyll« gezeigt, sondern das reale Neapel mit seinem lauten vielfältigen Straßenleben. Diese Opern werden meist durch eine Massenszene im öffentlichen Raum eröffnet, wobei »das sozial-topographische Lokalkolorit« so genau wiedergegeben wird, dass es nur von genauen Kennern der Stadt angemessen gewürdigt werden konnte.<sup>433</sup> Da allerdings das norditalienische und mitteleuropäische Publikum kaum mit Neapel vertraut war, ist der Reiz des topographisch und sozial Exotischen wohl nicht zu unterschätzen.<sup>434</sup>

Es besteht folglich ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Realismus, Naturalismus und Verismus und der Stadt. Denn der Realismus, Naturalismus und Verismus thematisierten bevorzugt Stoffe aus der unmittelbaren Gegenwart. Ferner griffen sie häufig soziale Probleme auf, die vor allem mit den Lebensbedingungen in der Großstadt zusammenhingen. Somit sind Realismus und Naturalismus ohne Großstadt nicht vorstellbar. Resümierend lässt sich festhalten, dass die Musik- und Theaterwissenschaft auf die Frage nach den Bezügen zwischen Musik und Stadt und vor allem auf diejenige nach der Stadtdarstellung in der Musik bislang erst wenige Antworten gefunden hat. Wurde die Verbindung von Theaterinstitutionen und Städten schon länger erforscht, rückte die Stadt als Sujet erst in den letzten Jahren ins Blickfeld der Musik- und Theaterwissenschaft.

---

<sup>430</sup> Ebd., S. 200-201.

<sup>431</sup> Beispielsweise Umberto Giordanos *Mala vita* oder Niccola Spinellis *A basso porto*. vgl. dazu: Felix Losert, »Veder Napoli e morir!« — Opern mit Sujets aus dem Umkreis des neapolitanischen Verismo. Zu Giordano, Tasca, Spinelli und Wolf-Ferrari, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003); Jacobshagen, Verismo und Drame lyrique. Zur naturalistischen Oper der Jahrhundertwende in Italien und Frankreich, S. 19-40.

<sup>432</sup> Vgl. Losert, »Veder Napoli e morir!« — Opern mit Sujets aus dem Umkreis des neapolitanischen Verismo, S. 70–74.

<sup>433</sup> Ebd., S. 88-89.

<sup>434</sup> Vgl. Losert, »Veder Napoli e morir!« — Opern mit Sujets aus dem Umkreis des neapolitanischen Verismo, S. 88 f.; Jacobshagen, Verismo und Drame lyrique. Zur naturalistischen Oper der Jahrhundertwende in Italien und Frankreich, S. 38.

Ein Aspekt musikwissenschaftlicher Stadtforschung ist die Beschäftigung mit städtischen Soundscapes, also der Frage, welche Klänge und Geräusche in Städten zu finden sind und inwiefern sie die einzigartige Klang- und Geräuschwelt einer Stadt prägen. Außerdem ist die Bedeutung des Raumes wichtig sowie die Unterscheidung zwischen realen und imaginären Räumen: Während die Stadt als Raum aufzufassen ist, sind Musik und Theater räumlich wirkende Künste. So ist die Frage nach dem Ort der Handlung von zentraler Bedeutung für das Theater, wie die Regel von den Drei Einheiten, der zufolge ein Drama die Einheit des Ortes zu wahren habe, seit der Antike die Grundlage zahlreicher Diskussionen in der Theatergeschichte bildet. Auch einiger Aspekte des sozialen Raumes kann sich das Musiktheater annehmen, wie die geschichtlichen, wirtschaftlichen, sogar verkehrstechnischen Aspekte (Lärm), die z. T. sinnlich wahrnehmbar sind, aber auch über die Handlung, die für ein Bühnenwerk schließlich keine unerhebliche Rolle spielt, transportiert werden können.

Es bestehen also für das Musiktheater einige Mittel und Möglichkeiten der Darstellung von Stadt, darunter Tonmalerei, Zitate, Couleur locale und für eine Stadt charakteristische Musikformen, wie auch montage- und collageartige Formen. Couleur locale wurde z. B. mittels bestimmter Lied- und Tanzformen oder Instrumentierung evoziert, die mit einer Stadt assoziiert wurden. Couleur locale konnte aber auch über Handlung und Szenographie transportiert werden, diente aber auch zur Schaffung von Realismus. Realistische, naturalistische und veristische Tendenzen spielen für die Stadtdarstellung große Bedeutung sowohl in der Wahl von Stoffen als auch in der musikalischen und szenographischen Gestaltung, im Sinne von Carl Dahlhaus: Betonung des Wahren statt des Schönen, Verstoß gegen die Stilhöhenregel, geschichtlich-soziale Konkretisierung der Handlung sowie kompositorische Besonderheiten wie musikalische Prosa, Orientierung am Sprachtonfall, Affektdarstellung und Tonmalerei.

## Fragestellung und Methodik

Aus den im Einleitungskapitel vorgestellten Aspekten ergeben sich die Zielsetzungen für die vorliegende Arbeit. Im Vordergrund steht dabei die Frage, welche Aspekte des komplexen Themenbereichs »Stadt« für die einzelnen Epochen und Gattungen im Vordergrund stehen und wie die Umsetzung mittels musiktheaterspezifischer Möglichkeiten verläuft. Das Hauptinteresse gilt dabei den musiktheaterspezifischen Mitteln und Möglichkeiten, die im vorangegangenen Kapitel bereits kurz skizziert wurden und auf die im 4. und 5. Kapitel noch intensiver eingegangen werden wird. Dazu zählen Motivtechnik, Raumwirkung (Come da lontano), Instrumentation (z.B. Glocken), bestimmte musikalische Formen (z.B. Barkarole), Rhythmus, Collagetechniken und Simultaneität. Die simultanen Eindrücke in der Stadt lassen sich im Musiktheater über Musik (Mehrstimmigkeit, Collage) und Handlung realisieren. Weitere Mittel sind Couleur locale oder auch die Straßenrufe. Des Weiteren erweisen sich Stereotype und Klischees bei der Stadtdarstellung als wesentlich. Es ist zu klären, inwieweit der jeweilige Charakter einer bestimmten Stadt nicht nur in oberflächlicher Couleur locale gezeigt, sondern gemäß Hugos Forderung das gesamte Werk von Couleur durchtränkt wird.

In den folgenden Kapiteln erfolgt die Analyse der wichtigsten Etappen des Stadt-Motivs im Musiktheater, anhand der Kategorien Szenographie (2. Kapitel), Handlungselemente (3. Kapitel) und Libretto/Musik (4. Kapitel). Im 5. Kapitel, das den Hauptteil der Arbeit ausmacht, werden schließlich unter der Überschrift »Stadt als Protagonist« Werke vorgestellt, in denen all diese Kategorien zusammenwirken und die Stadt das Werk entscheidend prägt. Dabei steht jeweils die Frage im Vordergrund, wie die einzelnen Elemente des Musiktheaters mit den Aspekten der Stadtdarstellung umzugehen vermögen. Anhand dieser Reihung wird deutlich, dass das Stadt-Motiv im Verlauf der Musiktheatergeschichte in unterschiedlichen Ausprägungen erscheint und stetig an Bedeutung gewinnt.

Es wird davon ausgegangen, dass alle Formen des Musiktheaters spezifische Möglichkeiten zur Stadtdarstellung besitzen. Die vorliegende

Arbeit wendet sich dagegen, einzelnen Künsten eine besondere Eignung für ein bestimmtes Sujet zu attestieren, sondern beleuchtet vielmehr die wechselseitigen Bezüge und Einflüsse unter den Künsten sowie die zur Anwendung kommenden Techniken und jeweiligen Schwerpunktsetzungen. Dabei wird sich zeigen, dass im Musiktheater nicht die von einigen Literaturwissenschaftlern konstatierten Nachteile der Stadtdarstellung bestehen, sondern dass das Musiktheater aufgrund des Zusammenwirkens verschiedener Künste einem so vielschichtigen Sujet gerecht zu werden vermag. Denn das multimediale Musiktheater wirkt ebenso wie die Stadt auf mehrere Sinne, und die Simultaneität von Ereignissen, die die Stadtwahrnehmung entscheidend beeinflusst, lässt sich im Musiktheater realisieren.

## Szenographie

### Kunstgeschichtliche Voraussetzungen und Einflüsse

Auch in der Kunstgeschichte ist die Stadt mit ihren Wahrnehmungen ein wichtiges Motiv.<sup>435</sup> Stadtbilder finden sich seit jeher in allen Gattungen der bildenden Kunst. Bestanden Stadtansichten bis ins 16. Jahrhundert hinein oftmals aus einer Mischung aus realistischer Wiedergabe und Phantasiedarstellung, wie z. B. in der *Schedelschen Weltchronik* (1493), so setzte sich in der Folgezeit eine konkrete Darstellung der individuellen Stadt durch.<sup>436</sup> Die Stadtabbildungen, die zwischen 1572 und 1618 im Druckwerk *Civitates Orbis Terrarum* erschienen, gelten als die bis dato bedeutendsten visuellen Darstellungen wichtiger europäischer Städte.<sup>437</sup> Diese Stadtansichten waren auf Wahrhaftigkeit bedacht und sollten dem Betrachter den Eindruck vermitteln, er blicke auf die Stadt selbst.<sup>438</sup> Die im 16. Jahrhundert populären Kartensammlungen wie Abraham Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* oder Matthäus Merians *Theatrum Europaeum* beziehen sich explizit auf das Theater, da die Ansichten wie Bühnenbilder hinter aufgezogenen Vorhängen auf Podien präsentiert sind.<sup>439</sup>

Im 17. Jahrhundert ließen sich insbesondere die niederländischen Künstler von konkreten Städten inspirieren und begründeten die

---

<sup>435</sup> Klein, *Die Stadt als Szene. Zur Einführung*, S. 15–16.

<sup>436</sup> Art. Stadtbilder, in: *LdK Bd. 6*, S. 834.

<sup>437</sup> Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 165.

<sup>438</sup> Jan Simane, *Die Welt im Bild – Städte- und Landschaftsdarstellungen im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hrsg. von Wolfgang Behringer und Bernd Roeck, München 1999, S. 58.

<sup>439</sup> Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit*, S. 220; vgl. auch ebd., S. 164–165. Vgl. auch oben die Ausführungen zum *Theatrum Mundi*, S. 55.

Vedutenmalerei (z. B. Jan Vermeers *Ansicht von Delft*, um 1658).<sup>440</sup> In ihren Bildern verbindet sich topographische Genauigkeit mit einer Tendenz zur Verklärung des Dargestellten. Unter Vedute versteht man eine sachliche, wirklichkeitsgetreue Darstellung einer Landschaft oder Stadt, in Gemälden, Zeichnungen oder Stichen. Die Genauigkeit wurde durch perspektivische Hilfsmittel erzielt, was die Vedute dem Architekturbild und der Bühnenmalerei annähert. Mit Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, und Francesco Guardi, die ihren Bildern die Stadt sowohl topographisch als auch atmosphärisch exakt erfassten, erreichte die Vedutenmalerei im 18. Jahrhundert in Venedig ihren Höhepunkt.<sup>441</sup>

Die Vedute besaß allerdings kaum künstlerisches Ansehen. Vedutenmaler hatten selten eine akademische Ausbildung, die meisten dieser Künstler stammten aus dem Theaterbereich und waren Dekorationsmaler. Damit bestehen enge Bezüge zwischen der Stadtdarstellung im Bühnenbild und der Vedute.<sup>442</sup> Folglich griff man in der Vedutenmalerei auf Innovationen im Bereich der Szenographie zurück, wie die perspektivische Ansicht oder die charakteristischen Mittelachsen. Die Darstellung in der Vedute war realistisch, die Tiefenwirkung des Raumes wurde betont und eine effektvolle Lichtregie eingesetzt.<sup>443</sup> Die Veduten zeichneten sich durch pittoreske Inszenierungen aus, da in die Architektur Figuren vorzugsweise aus den unteren sozialen Schichten zu kleinen Szenen gruppiert wurden (Staffage).<sup>444</sup> Im Zuge der stärkeren Vermarktung – durch die Grand Tour hatten sich Veduten zu beliebten Souvenirs entwickelt – setzte sich bei Stadtansichten der Neuzeit eine Konzentration auf einzelne markante Gebäude oder topographische Besonderheiten wie Hügel oder Flüsse

---

<sup>440</sup> Padberg, *Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei*, S. 39–40; Sergiusz Michalski, Vom Himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts – Symbolik und Darstellungsparadigmen der Stadtprofilansichten, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hrsg. von Wolfgang Behringer und Bernd Roeck, München 1999, S. 54.

<sup>441</sup> Vgl. Art. Stadtbilder, in: LdK Bd. 6, S. 834; Art. Stadtlandschaft, in: LdK Bd. 6, S. 843; Padberg, *Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei*, S. 39–40.

<sup>442</sup> Vgl. Harald Keller, *Das alte Europa. Die hohe Kunst der Stadtvedute*, Stuttgart 1983, S. 58.

<sup>443</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 96–97.

<sup>444</sup> Vgl. Regina Landherr, Ansicht oder Imagination? Zur Darstellung der Stadt in der bildenden Kunst seit dem 18. Jahrhundert, in: *Die Erfindung der Stadt. Von Babylon zur Global City. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Erlangen*, hrsg. von Thomas Engelhardt, Nürnberg 2002 (Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen, 54), S. 27.

durch.<sup>445</sup> Diese Reduktion der Stadtansicht auf bestimmte Wahrzeichen prägte auch die szenographische Stadtansicht. Insgesamt lassen sich also viele wechselseitige Einflüsse zwischen Vedute und Szenographie ausmachen.

Die moderne Kunst war in der Großstadt entstanden und gleichzeitig bestand mit der Großstadt ein beliebtes Motiv für die moderne Kunst.<sup>446</sup> Baudelaire bezeichnete die Großstadt als das Hauptthema für die Kunst und den »Maler des modernen Lebens« als neuen Genremaler des Pariser Großstadtalltags.<sup>447</sup> Die Darstellung des modernen Lebens sei die neue Historienmalerei, weil sie den versteckten Heroismus des Alltags offenbare und damit auch die alte Gattungshierarchie obsolet mache.<sup>448</sup> Der Impressionismus des 19. Jahrhunderts wird oft als Beginn der modernen Kunst gesehen und mit dem Entstehen der Großstadt zusammengebracht.<sup>449</sup> Ein wichtiges Thema bildete für die Impressionisten die Auswirkung der sich dynamisierenden Großstadt auf das Individuum und seiner (visuellen) Wahrnehmung.<sup>450</sup> Die impressionistischen Künstler fanden im Nouveau Paris des Second Empire<sup>451</sup> ihre Motive auf den Boulevards, die quasi als Synonym für die Großstadt galten (z. B. Claude Monets *Boulevard des Capucines*, 1873).<sup>452</sup> Die Impressionisten zogen den Stadtausschnitt der Stadtansicht vor und konzentrierten sich damit auf Fragmente der Stadt,<sup>453</sup> beliebt wurde auch der Blick in die Tiefe der Großstadt oder über das Dächermeer aus der Höhe eines Balkons<sup>454</sup> sowie unbekannte Winkel oder überraschende

---

<sup>445</sup> Vgl. Michalski, Vom Himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts, S. 55.

<sup>446</sup> Vgl. Karin Sagner, »Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert«, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, hrsg. von Karin Sagner u. a., München 2006, S. 13.

<sup>447</sup> Vgl. Barbara Gaehtgens (Hrsg.), *Genremalerei*, [Darmstadt] 2003 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4) und S. 447.

<sup>448</sup> Vgl. ebd., S. 448.

<sup>449</sup> Vgl. Weiß, *Claude Monet. Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land. Werke 1859-1889*, S. 29.

<sup>450</sup> Vgl. Palmbach, *Paris und der Impressionismus*, S. 249 und S. 256. Vgl. zur Wahrnehmung auch oben, S. 18ff.

<sup>451</sup> Vgl. zur Umgestaltung von Paris unten Kapitel 5, S. 244.

<sup>452</sup> Vgl. Padberg, *Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei*, S. 15–16.

<sup>453</sup> Vgl. ebd., S. 72.

<sup>454</sup> Vgl. ebd., S. 15.



Bildausschnitte. Mit der Verbreitung der künstlichen Helligkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die nächtliche Stadt mit der Straßenbeleuchtung zum Gegenstand.<sup>455</sup>

Die mit Industrialisierung und fortschreitender Urbanisierung einhergehenden Wahrnehmungsveränderungen entfachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Wandel in den ästhetischen Ausdrucksformen in Kunst und Literatur. Die Stadt fand nun weniger über die inhaltliche Gestaltung als vielmehr über Neuerungen in der formalen Gestaltung statt.<sup>456</sup> Die avantgardistischen Strömungen brachen auf diverse Arten mit den traditionellen Bildformen, um einen neuen Zugang zur Stadt zu finden.<sup>457</sup> Die Avantgarde befasste sich noch intensiver als der Impressionismus mit der Spannung zwischen Individuum und Masse.<sup>458</sup> Die Prinzipien der Moderne – Geschwindigkeit, simultane Sinneseindrücke und Reizüberflutung,<sup>459</sup> also die Dynamik der Großstadt – wurde mittels überlagerten Bildfolgen und Schnitten versinnbildlicht.<sup>460</sup> Diese Collagetechnik war von den Impressionisten in deren Konzentration auf den Augenblick vorbereitet worden und ist als Reaktion auf die veränderte urbane Wahrnehmung zu sehen.<sup>461</sup>

Hatte der Impressionismus die Großstadt als ästhetisches Phänomen entdeckt, fasste der Expressionismus die Stadt als Ort existenzieller Konflikte auf.<sup>462</sup> Verbreitet wurde eine kritische Sicht auf das beengte Zusammenleben in der Stadt. Ludwig Meidner, Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner und George Grosz verstanden die Stadt in ihren Bildern als problembehaftete, spannungsreiche Sphäre. Im Mittelpunkt des Interesses standen der Mensch und seine Beziehung zur Stadt.<sup>463</sup> Das

---

<sup>455</sup> Art. Stadtlandschaft, in: LdK Bd. 6, S. 844.

<sup>456</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 11.

<sup>457</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 98–99.

<sup>458</sup> Vgl. Landherr, *Ansicht oder Imagination?*, S. 30.

<sup>459</sup> Vgl. Thomas Engelhardt (Hrsg.), *Die Erfindung der Stadt. Von Babylon zur Global City. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Erlangen*, Nürnberg 2002 (Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen, 54).

<sup>460</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 99.

<sup>461</sup> Vgl. Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 269.

<sup>462</sup> Vgl. Dominik Bartmann, *Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871–1931*, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, hrsg. von Karin Sagner u. a., München 2006, S. 74–75.

<sup>463</sup> Vgl. Art. Stadtlandschaft, in: LdK Bd. 6, S. 844.

unkontrollierte Wachstum Berlins führte im Expressionismus zu einer Dämonisierung und Mythisierung der Stadt. Der Expressionismus thematisierte das Gefühl der Ohnmacht und des Ausgeliefertseins der Großstadt und den Menschenmassen.<sup>464</sup> Es entstanden »scharfkantige, splittrige und aggressiv farbige Kompositionen«,<sup>465</sup> in denen das subjektive Empfinden der Stadt zum Ausdruck kam.<sup>466</sup> Meidners *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern* forderte von den Künstlern, sich mit der Großstadt auseinanderzusetzen. Dabei spielt wiederum die akustische Wahrnehmung eine wichtige Rolle, bezeichnend ist aber auch, dass Meidner die Stadt wie einen dramatischen Stoff auffasst:

Wir müssen endlich anfangen, unsere Heimat zu malen, die Großstadt die wir unendlich lieben. Auf unzähligen, freskengroßen Leinwänden sollten unsere biebernden Hände all das Herrliche und Seltsame, das Monströse und Dramatische der Avenuen, Bahnhöfe, Fabriken und Türme hinkritzeln. [...] Malen wir das Naheliegende, unsere Stadt-Welt! die tumultarischen Straßen, die Eleganz eiserner Hängebrücken, die Gasometer, welche in weißen Wolkengebirgen hängen, die brüllende Koloristik der Autobusse und Schnellzuglokomotiven, die wogenden Telephondrähte (sind sie nicht wie Gesang?), die Harlekinaden der Litfaß-Säulen, und dann die Nacht ... die Großstadt-Nacht... Würde uns nicht die Dramatik eines gut gemalten Fabrikschornsteins tiefer bewegen als alle Borgo-Brände und Konstantinschlachten Raffaels?<sup>467</sup>

Dies zeigt sich auch in Meidners eigenen Stadtbildern, in denen der Mensch im Mittelpunkt der städtischen Bühne steht.<sup>468</sup> Auch Kirchners Großstadtbilder sind von der Dynamik, Nervosität und Hektik der Großstadt geprägt. Viele von Kirchners Bildern sind von Tanz und Theater beeinflusst: Bei ihm bilden die Häuserfassaden Kulissen, während der Straßenraum zum Bühnenraum verwandelt ist.<sup>469</sup>

---

<sup>464</sup> Vgl. Sagner, »Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert«, S. 19.

<sup>465</sup> Bartmann, Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871-1931, S. 74–75.

<sup>466</sup> Vgl. Verena Zimmermann, *Das gemalte Drama. Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des deutschen Expressionismus*, Aachen 1987, S. 167.

<sup>467</sup> Ludwig Meidner, *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*, in: *Kunst und Künstler*, 12 (1914), zitiert nach Zimmermann, *Das gemalte Drama*, S. 170.

<sup>468</sup> Zimmermann, *Das gemalte Drama*, S. 172.

<sup>469</sup> Eberhard Roters, Die Straße, in: *Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Berlinische Galerie Martin-Gropius-Bau*, hrsg. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz, Berlin 1987, S. 39–40.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verlagerte sich das Interesse vom Flüchtigen auf das Simultane. Robert Delaunay, der auch als Bühnenmaler tätig war, betonte wie Oskar Kokoschka oder Fernand Léger (*La ville*, 1919) die Dynamik und den Rhythmus des modernen Lebens. Delaunay verstand unter dem Begriff »simultanité« die Auflösung von Flächen hin zu geometrischen Formsplittern sowie die Verwendung kräftiger Farbigkeit, womit mehrere Perspektiven und Zeitebenen in einem Bild dargestellt werden sollten.<sup>470</sup> Auch die Bilder des Futurismus thematisierten die akustische Wahrnehmung der Großstadt. Umberto Boccionis *La strada entra nella casa* (1911) »ist der parallel zur Geräuschkunst Russolos unternommene Versuch einer Übertragung des akustischen Phänomens ins visuelle Medium«,<sup>471</sup> wie Klaus Hübner feststellte.

---

<sup>470</sup> Vgl. Palmbach, *Paris und der Impressionismus*, S. 262, Landherr, *Ansicht oder Imagination*, S. 30.

<sup>471</sup> Hübner, *Lärmreise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik*, S. 29.

## Die Stadt in der Szenographie

Die Stadt ist auf der Opernbühne zunächst vorwiegend in der Szenographie vorhanden. Vedutenartige Stadtansichten finden sich seit der Renaissance im Bereich der Szenographie. Vitruvs zehn Bücher umfassende Abhandlung *De architectura* (entstanden zwischen 33 und 22 v. Chr.) ist das einzige erhaltene Kompendium zur antiken Architektur und zum Städtebau,<sup>472</sup> wie auch zur Szenographie. Darin unterschied Vitruv die Bühnendekoration hinsichtlich Tragödie, Komödie und Satyrspiel.<sup>473</sup> Das Bühnenbild der Tragödie ist vom Versatzstück eines Palastes, das der Komödie von einer realistischen Abbildung bürgerlicher Hausfassaden geprägt, während für die Satyrspiele ein Landschaftsprospekt als geeignet erachtet wird. Vitruvs Forderung, das Bühnenbild der Komödie sei realistisch anmutenden Bürgerhäusern auszustatten, wurde auch für die Gattungstheorie des Genrebildes entscheidend, da der Theaterprospekt der Komödie den gattungsspezifischen Bildhintergrund eines Genre-Bildes schuf.<sup>474</sup> Der Markt als Bühnenbildtypus, der sich im 17. Jahrhundert etablieren sollte, wurde wiederum von der niederländischen Genremalerei beeinflusst,<sup>475</sup> sodass sich enge Wechselbezüge zwischen Malerei und Szenographie erkennen lassen. Bemerkenswert ist zudem, dass ausgehend von Vitruv zwei der drei Bühnenbildtypen städtisches Ambiente aufweisen.

In Renaissance und Barock fungierten Bühnenbildner zumeist auch als Architekten.<sup>476</sup> Vitruvs Ausführungen zu den Bühnendekorationen wurden von Sebastiano Serlio, einem der einflussreichsten Architekturtheoretiker des 16. Jahrhunderts, übernommen.<sup>477</sup> Auch der

---

<sup>472</sup> Vgl. Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, S. 244; Gaehtgens (Hrsg.), *Genremalerei*, S. 56-57.

<sup>473</sup> Vgl. Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, S. 244.

<sup>474</sup> Vgl. Gaehtgens (Hrsg.), *Genremalerei*, S. 56-57.

<sup>475</sup> Vgl. Richter, *Johann Oswald Harms*, S. 159.

<sup>476</sup> Vgl. Vana Greisenegger-Georgila, *Aspekte der Bühnendekoration im 17. Jahrhundert*, in: *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, hrsg. von Ulf Küster, München u. a. 2003, S. 27.

<sup>477</sup> Vgl. Elisabeth Lichtenberger, *Die Stadt. Von der Polis zur Metropolis*, Darmstadt 2002; Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, S. 316. Serlio arbeitete zusammen mit Baldassare Peruzzi.

Autor des ersten überlieferten deutschsprachigen Opernlibrettos *Seelewig* (Musik von Sigmund Theophil Staden, 1644) Georg Philipp Harsdörffer beschrieb die verschiedenen Bühnenbildtypen unter Berufung auf Serlio und Vitruv.<sup>478</sup> Damit folgte die Renaissancebühne lange dem aus der Antike überlieferten Konzept, das für die verschiedenen Dramentypen jeweils typische Schauplätze forderte. In der Tradition von Vitruv wurden für die Tragödie Monumentalbauten wie Tempel und Paläste, für die Komödie Privathäuser, für Satyrspiele Landschaften und dörfliche Szenen obligatorisch.<sup>479</sup> Die Tragödie erhielt damit einen eindeutigen Verweis auf die Stadt.

Im Bestreben, die Kultur der Antike wiederzubeleben, entstanden in der Renaissance im 16. Jahrhundert Theaterräume, die das römische Theater unter den Bedingungen des überdachten Gebäudes wiederbeleben wollten. Als berühmtestes Beispiel gilt das Teatro Olimpico in Vicenza, welches das erste nachantike Theater in Europa (1585) war.<sup>480</sup> Dessen »scena frons«, die von Antonio Palladio und Vincenzo Scamozzi gestaltet worden war, zeigt mit den Häuserfronten und Gassen städtisches Ambiente.<sup>481</sup> Im Renaissance-Theater gewannen Bühnenarchitektur und Bühnenmalerei erheblich an Bedeutung, da die Architekten und bildenden Künstler die Schaffung szenischer Illusionsräume beabsichtigten. Auf der erhöht liegenden Hinterbühne wurden Bühnenbilder, die unendliche Raumtiefe erzeugen sollten, fest installiert.<sup>482</sup> Diese feststehende Bühne in einem geschlossenen Raum war bestimmt von der Zentralperspektive.<sup>483</sup> Die Perspektive hatte sich in der Malerei im 15. Jahrhundert durchgesetzt. Die Zentralperspektive, von Albrecht Dürer als »visuelle Alchemie« bezeichnet, wurde zum Mittel einer realistischen Abbildung. Auch in der Musik fand die Perspektive mit der Dynamik eine Entsprechung und wurde das perspektivische Denken

---

<sup>478</sup> Philipp Harsdörffer, *Vom Theatrum oder Schauplatz. Ein Frauenzimmer-Gesprechspiel / so bei ehr- und tugendliebenden Gesellschaften auszuüben*, Berlin 1914, S. 8; Vgl. auch Richter, *Johann Oswald Harms*, S. 155.

<sup>479</sup> Vgl. Art. Bühnenbild, in: LdK Bd. 1, S. 705.

<sup>480</sup> Vgl. ebd., S. 705.

<sup>481</sup> Gérard Fontaine, *Le décor d'opéra. Un rêve éveillé*, Paris 1996, S. 84.

<sup>482</sup> Vgl. C. Bernd Sucher, Art. Bühnenbild, in: LdTh Bd. 2, S. 79.

<sup>483</sup> Art. Bühnenbild, in: LdK Bd. 1, S. 705.

von Giovanni Gabrieli in der *Sonata pian'e forte* etabliert.<sup>484</sup> In der Durchsetzung der Zentralperspektive ist Martina Löw zufolge »eine moderne Form des Strebens nach Weltbeherrschung« zu erkennen.<sup>485</sup> Dies zeigt sich in der Ausrichtung der Zentralperspektive auf die Fürstenloge des absolutistischen Herrschers. Die Perspektive trägt darüber hinaus zur Entwicklung von realistischen Stadtdarstellungen bei.<sup>486</sup> Perspektivische Straßenfluchten waren zunächst nur dekorativ, wurden dann aber immer mehr zum bestimmenden Element des Bühnenbildes, sodass sie mit dem Inhalt des Dramas verbunden und auch verändert werden konnten.<sup>487</sup> Die Bühne wurde schrittweise mit dem Bild- und Spielraum in Übereinstimmung gebracht, indem Winkelrahmen und Telari auf die Spielfläche vorgezogen wurden.<sup>488</sup> Mit den Winkelrahmen – auf deren Leinwänden oft stumpfwinklige Häuser abgebildet waren, zwischen denen Gassen entstanden – vollzog sich die Entwicklung von der Flächenbühne zur Raum- oder Winkelrahmenbühne.<sup>489</sup>

Stadtveduten finden sich schon im 16. Jahrhundert häufig auf der Bühne.<sup>490</sup> Baldassare Castiglione beschrieb die aufwendige Ausstattung des Stadtbildes für Bernado Dovizi da Bibbias Komödie *La Calandria* (1513 aufgeführt in Urbino):<sup>491</sup> »So hatte man von der Decke des Theaters bis zum Fußboden die Stadtmauer mit zwei großen Türmen ganz naturgetreu nachgebildet ... Die Bühne stellte eine sehr schöne Stadt mit

---

<sup>484</sup> Vgl. Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 196–197, Hans-Georg Soeffner, *Die Panoramakunst. Eine Vorschule zur Technisierung und Eventisierung des Erlebens*, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, hrsg. von Winfried Gebhardt u. a., Opladen 2000 (Erlebniswelten, 2), S. 226.

<sup>485</sup> Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 19–20.

<sup>486</sup> Vgl. Thomas Besing, *Produktion und Publikum – Aspekte der Herstellung, Verbreitung und Rezeption frühneuzeitlicher Stadtdarstellungen*, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hrsg. von Wolfgang Behringer und Bernd Roeck, München 1999, S. 94.

<sup>487</sup> Vgl. Carsten Jung, »Wie es jetzt üblich ist.« Theaterbau und Aufführungspraxis als Ausdruck ihrer Zeit. Ausstellungskatalog, in: *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, hrsg. von Ulf Küster, München u. a. 2003, S. 22.

<sup>488</sup> Art. Bühnenbild in: *Theaterlexikon Bd. 2*, hrsg. von C. Bernd Sucher, München 1996, S. 79.

<sup>489</sup> Art. Bühnenbild, in: *LdK Bd. 1*, S. 705.

<sup>490</sup> Vgl. Richter, *Johann Oswald Harms*, S. 156.

<sup>491</sup> Vgl. ebd., S. 154.

ihren Straßen, Palästen, Kirchen und Türmen dar«. <sup>492</sup> Dieses Bühnenbild scheint also eine Kombination aus naturgetreuer Darstellung der Stadtmauer Urbinos mit einer allgemein gehaltenen Stadtansicht gewesen zu sein. Das Bühnenbild zu *La Vedova* (1569, Stück von G. B. Cini) zeigte einen illusionistisch tiefenräumlich gestalteten Prospekt mit dem Stadtpanorama von Florenz als Bühnenrückwand, im Vordergrund befinden sich Bürgerhäuser des Bühnenbildtyps »komische Szene«. <sup>493</sup> Bernardo Buontalenti schuf für die Komödie *L'amico fido* (1586) eine tiefenillusionistische Stadtansicht von Florenz, wobei aus den Schornsteinen sogar Rauch gequollen sein soll. <sup>494</sup> Giorgio Vasari gestaltete für *La Cofanaria* (1565, Musik von Striggio und Corteggia) den Bühnenvorhang mit einer Waldlichtung mit Blick auf Florenz. Mit Beginn des Spiels wurde der Blick auf einen zweiten Prospekt freigegeben, der mit der Ruine der zerstörten Arno-Brücke eine weitere Florenzansicht bot. <sup>495</sup> Auch in Marco da Gaglianos *Le nozze degli Dei* (1637) war eine Florenzvedute Bestandteil des Bühnenbildes gewesen.

Städte wurden schon im 17. Jahrhundert mittels charakteristischer Bauwerke auf der Bühne dargestellt. <sup>496</sup> Auch das Venedig-Bühnenbild setzte sich meist aus den bekanntesten Sehenswürdigkeiten zusammensetzte. <sup>497</sup> Im Laufe der Zeit vergrößerte sich die Zahl der Bühnenbildtypen auf etwa ein Dutzend, worunter sich auch einige mit städtischem Ambiente, wie Straße, Platz, Fluss oder Hafen befanden. <sup>498</sup> Diese Typisierung der Bühnenbilder ermöglichte die Verwendung für

---

<sup>492</sup> Castiglione; zitiert nach: Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, S. 281–282. Vgl. auch Keller, *Die hohe Kunst der Stadtvedute*, S. 13.

<sup>493</sup> Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, S. 319.

<sup>494</sup> Vgl. Susan Crabtree und Peter Beudert, *Scenic Art for the Theatre. History, Tools, and Techniques*, Boston <sup>2</sup>2005, S. 378; Greisenegger-Georgila, *Aspekte der Bühnendekoration im 17. Jahrhundert*, S. 25.

<sup>495</sup> Vgl. Hans Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939, S. 23.

<sup>496</sup> Vgl. Viale Ferrero, *Theater und Bühnenraum*, S. 43.

<sup>497</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>498</sup> Art. Bühnenbild, in: LdK Bd. 1, S. 706; Vgl. auch Greisenegger-Georgila, *Aspekte der Bühnendekoration im 17. Jahrhundert*, S. 26; Richter, *Johann Oswald Harms*, S. 152; Hellmuth C. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock*, Bologna 1975 (Bibliotheca musica bononiensis, III, 48), S. 200.

mehrere Stücke, was vor allem für öffentliche Theater die Kosten senkte. Claude-François Ménéstrier beschrieb in seinem Theater-Traktat (1681) den im Hinblick auf die Stadtdarstellung bedeutsamen historisierenden Dekorationstyp (»Historique«). Harald Zielske führte aus, dass damit im Gegensatz zu Vitruvs tragischer Szene ein konkreter Schauplatz gemeint ist, der aufgrund bestimmter wiedergegebener topographischer oder historischer Charakteristika für den Betrachter identifizierbar wird. Für Ménéstrier erfüllen die »Décorations historiques« die Darstellung von Schauplätzen, die untrennbar mit dem Stoff des Dramas zusammenhängen. »Historique« meint demnach nicht etwas zeitlich lange Zurückliegendes, sondern etwas geschichtlich Bedeutendes, das hinsichtlich Ort und Zeit genau bestimmbar ist. Den »Décorations historiques« kommt insofern eine besondere Bedeutung zu, als die meisten barocken Bühnenbilder typisiert waren und eben keine besonderen topographischen oder historischen Konkretisierungen aufwiesen. Aus diesem Grund wurden die Schauplätze im Libretto angegeben, die Zielske zufolge »keinesfalls als Dekorationsanweisung zu verstehen [sind], die in der Ausgestaltung der Bühnenbilder ihre Berücksichtigung gefunden hätten«.<sup>499</sup> Beispielsweise finden sich im Libretto der Oper *Dario in Babilonia* (1671, Musik von Giovanni Antonio Boretti) Schauplatzanweisungen, die mit dem Zusatz »in Babilonia« oder »di Babilonia« versehen sind.

Zielske ist der Meinung, dass sich diese Konkretisierung im Bühnenbild nicht in Form einer topographisch exakten Darstellung Babylons manifestierte. Vielmehr sollten diese Bezeichnungen dem Zuschauer oder Leser nur den jeweiligen Handlungsschauplatz vergegenwärtigen. Dieser Zusatz war gerade deswegen notwendig, weil die Typendekoration eben keine örtliche oder zeitliche Konkretisierung lieferte. Ebenso wenig darf man die Ortsangabe, die sich gewöhnlich im Libretto unter dem Personenverzeichnis befand, nicht als Szenenanweisung verstehen, vielmehr diene diese zur Erklärung und besseren Vorstellung des historischen Stoffes und seines Handlungsortes. Diese Anweisung hatte keine Auswirkung auf die szenisch-dekorative Gestaltung.<sup>500</sup> Wie Ménéstriers »Décorations historiques« belegen, waren allerdings einige

---

<sup>499</sup> Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert*, S. 44–45.

<sup>500</sup> Ebd., S. 45.



bestimmte historische Stoffe so eng mit bestimmten Umgebungen verknüpft, dass eine Verwendung topographischer und historischer Merkmale erforderlich schien. Dann musste diese Besonderheit des Schauplatzes vom Bühnenbildner berücksichtigt werden.<sup>501</sup> Die Verwendung von »Décorations historiques« blieb auf diese wenigen Ausnahmen beschränkt, was auch daran lag, dass dem Publikum im Allgemeinen die Topographien fremder Schauplätze ohnehin unbekannt waren. In der Regel bestanden dann die »Décorations historiques« in der Verbildlichung konkreter Bauwerke oder von Stadtveduten, welche bei den Zuschauern als bekannt vorausgesetzt werden konnten, wie berühmter legendärer oder tatsächlich existierender Bauwerke sowie topographische Veduten bekannter Städte.<sup>502</sup>

Ménestriers Abhandlung stellt insofern eine wichtige Quelle dar, als er im Gegensatz zu späteren Forschungen die Bühnenbilder nicht nach Raummotiven ordnete, sondern nach dramaturgischen Aspekten:

Seine prinzipielle Berücksichtigung der verschiedenen möglichen Stoffbereiche des Dramas für seine Bühnenbildtypologie erkennt in jeder einzelnen Theaterdekoration einen Teil des dramatischen Inhalts und begreift sie entsprechend als unmittelbare, optische Gestaltung des Schauplatzes der dramatischen Handlung. Mithin konnten nur von einer solchen Betrachtungsweise Aufschlüsse im Hinblick auf die gestellte Frage erwartet werden.<sup>503</sup>

Giacomo Torelli, der an der Oper in Venedig sowie seit 1645 auch bei Aufführungen am Pariser Königshof mitwirkte, arbeitete als erster Künstler ausschließlich als Szenograph.<sup>504</sup> Er gilt als einer der wichtigsten Bühnenbildner des 17. Jahrhunderts und bedeutender Weiterentwickler der Kulissenbühne. Bemerkenswert sind Torellis Bühnenbilder für Francesco Sacrat's *La finta pazza*. Diese Oper wurde nach der Uraufführung in Venedig in Paris gespielt. Zu diesem Anlass gestaltete Torelli das Eingangsbühnenbild neu.<sup>505</sup> Dieses Bühnenbild zeigte nun

---

<sup>501</sup> Ebd., S. 45-46.

<sup>502</sup> Ebd., S. 46.

<sup>503</sup> Ebd., S. 78-79.

<sup>504</sup> Art. Bühnenbild, in: LdTh Bd. 2, S. 79.

<sup>505</sup> Vgl. Hélène Leclerc, *Venise et l'avènement de l'opera public à l'âge baroque*, Paris 1987, S. 333.

Elemente der Stadt Paris, womit Torelli das Publikum für sich einnehmen wollte, was er im Vorwort zur Druckausgabe des Librettos ausdrücklich betonte.<sup>506</sup> Zwar hatte der Paris-Bezug nichts mit der Handlung zu tun, was aber wohl niemanden störte. Die Kritik der Unwahrscheinlichkeit wurde im Vorwort mit dem Hinweis entkräftet, dass diese Unstimmigkeit bekannt gewesen sei, »vielmehr berechtige die ›meraviglia‹ und die ›singolarità‹ einer solchen Dekoration den Bühnenbildner durchaus zu einer kühnen Kombination verschiedener örtlicher und zeitlicher Bereiche, da er damit auf eine gewisse ›Veredelung‹ seiner Dekorationen abziele«.<sup>507</sup>

Francesco Sacratini *Il Bellerofonte* wurde 1642 in Venedig uraufgeführt und stellt die erste Oper dar, in der Venedig konkret als Bühnenbild zu sehen ist.<sup>508</sup> Im Prolog veranlasst Neptun die Serenissima aus dem Meer emporzusteigen, woraufhin mit dem Dogenpalast, Campanile und San Marco Venedigs berühmteste Bauwerke zu sehen sind, über denen am Himmel Justizia mit dem Markuslöwen erscheint. Das Bild lieferte eine perspektivische und naturgetreue Ansicht der Piazzetta Venedigs vom Meer aus gesehen.<sup>509</sup> Weil die Piazzetta seit jeher Schauplatz für Darbietungen sowie Staats- und Gerichtsaktionen gewesen war, kann man es als »subtile Form des Typus ›Theater auf dem Theater‹ sehen, weil dieser Platz den Zuschauern als ›Bühne‹ vertraut war«.<sup>510</sup> Die Beschreibung zum Prolog im Libretto hob hervor, dass das Bild so genau gestaltet war, dass man vergaß, dass es sich um Abbildung handelte und sich in der echten Stadt wähnte.<sup>511</sup>

---

<sup>506</sup> Vgl. Feste teatrali per *la Finta pazza* drama del sigr Giulio Strozzi, Paris 1645, zitiert nach: Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961 (Nationalmusei Skriftserie, 7), S. 244.

<sup>507</sup> Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert*, S. 70.

<sup>508</sup> Vgl. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley u. a. 1991, S. 134–135.

<sup>509</sup> Vgl. Dorothea Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)*, Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 2), S. 174; Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, S. 59–61.

<sup>510</sup> Greisenegger-Georgila, *Aspekte der Bühnendekoration im 17. Jahrhundert*, S. 29.

<sup>511</sup> Vgl. Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, S. 239. Vgl. auch Viale Ferrero, *Theater und Bühnenraum*, S. 75.

Zielske ist der Meinung, dass bei Torelli die topographische Vedute nur Schmuckfunktion besitzt, z. B. um dem Publikum des Aufführungsortes zu huldigen, und weniger der Wahrscheinlichkeit geschuldet ist. Die Schmuckfunktion konnte sogar so deutlich überwiegen, dass es zu einem offenkundigen Gegensatz zwischen Wahrscheinlichkeit und gezeigtem Bühnenbild kommen konnte. Torelli gestaltete die Topographie seiner Veduten nicht auf Grundlage des dramatischen Schauplatzes, sondern verstand seine Arbeit im wahrsten Sinne des Wortes als Dekoration, als Ausschmückung der Bühne. Darunter verstand er die Wiedergabe von dem Publikum bekannten Stadtansichten, so dass ein Wiedererkennungseffekt gegeben war. Auch die Zuschauer verstanden die Dekorationen Torellis in diesem Sinne und deshalb findet sich auch kaum Kritik an der fehlenden Wahrscheinlichkeit.<sup>512</sup> Torellis Veduten sind also an das Publikum adressiert und ausschließlich für dieses gedacht. Es besteht keine Verbindung zum dramatischen Geschehen, vielmehr wird ein Zusammenhang zwischen Bühnen- und Zuschauerwelt hergestellt. Dementsprechend ließ Torelli die Ortsangaben in den von ihm ausgestatteten Werken vielfach unberücksichtigt. Er legte keinen Wert auf topographische Exaktheit. In dieser Hinsicht sind Torellis Veduten allerdings ein Sonderfall, da in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Bühnenbilder meistens topographische Veduten zeigten, die mit dem Schauplatz der Handlung durchaus in Verbindung standen.<sup>513</sup>

Johann Oswald Harms' Bühnenbilder setzen eher auf Schlichtheit statt auf höfischen Prunk. Die Stadt-Entwürfe, die er für Braunschweig, Hamburg und Wolfenbüttel kreierte, zeichnen sich durch differenziert dargestellte Topographie aus. Alle besitzen ein charakteristisches Lokalkolorit, was Harms durch Abbildung vornehmer Patrizierhäuser und bürgerlicher Fachwerkhäuser erreicht. Die repräsentative Darstellung tritt hinter einer »realistischen« Wiedergabe zurück.<sup>514</sup> Für die in Braunschweig aufgeführte Oper *Cleopatra* (Musik von Johann Sigismund Kusser, uraufgeführt anlässlich der Eröffnung des Braunschweiger Opernhauses 1690) zeigte Harms im Prolog als Dekorationen mehrere topographisch exakte Stadtansichten, sowie eine an die Wirklichkeit angelehnte

---

<sup>512</sup> Vgl. Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert*, S. 69–70.

<sup>513</sup> Vgl. ebd. S. 71–72.

<sup>514</sup> Vgl. Richter, *Johann Oswald Harms*, S. 156–158.

pittoreske Marktszene, die so erstmals in Deutschland auf die Bühne kam. Das 1. Bild zeigt Celle, Hannover und Wolfenbüttel, die als Veduten auf Maschinen herabschweben.<sup>515</sup> Da es auch eine Anspielung auf die Messe in Braunschweig gibt, vermutet Horst Richter, das Ganze sei weniger eine Stadthuldigung als vielmehr Ausdruck des Stolzes auf die Gründung der Messe durch die Wolfenbütteler Herzöge.<sup>516</sup> Wenn man dies allerdings im Kontext des 17. und 18. Jahrhunderts betrachtet, waren Stadthuldigungen in der Oper gang und gäbe. Harms Dekorationen zeichnen sich durch stärkere Orientierung an die topographische Wirklichkeit aus.<sup>517</sup> Dass auf topographische Genauigkeit allerdings häufig auch keine Rücksicht genommen wurde, belegt die Klage von Barthold Feind über die Bühnenbildpraxis der Hamburger Oper zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Er kritisierte die oftmals fehlende topographische Genauigkeit:

Je mehr man in den Vorstellungen (d. h. Dekorationen) der Natur nachahmet / je besser sind sie; wie es gegentheils einfältig und armselig lässt / wenn man il ponte Rialto aus Venedig praesentiret / und eine ordinäre Brücke bauet / oder / wenn man die Römische Flaminische Pforte vorstellen / und statt dessen die Hamburgische Brockes-Brücke zeigen wolte.<sup>518</sup>

Zielske meint dazu, dass sich Feind hierbei auf einen konkreten Fall bezog und offenbar Harms Bühnenbild mit Ansicht der Hamburger Brocks-Brücke für eine andere Aufführung als römisch deklariert hatte, obwohl für das Publikum das Bühnenbild als Hamburger Szenerie zu identifizieren war.<sup>519</sup> Der Zuschauer sollte die Vedute identifizieren können, solange es eine bekannte europäische Stadt war. Fast immer handelte es sich bei der Darstellung konkreter topographischer Stadtansichten um eine Darstellung der unmittelbaren Umwelt des Zuschauers, der diese mühelos auf der Bühne identifizieren sollte. Wenn es sich allerdings um weiter entfernt liegende Orte handelte, bestand dieser Anspruch der Identifizierbarkeit nicht, außer wenn es sich um allgemein bekannte Topographien wie z. B. großer europäischer Städte handelte, deren

---

<sup>515</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 24–25.

<sup>516</sup> Vgl. ebd. S. 25-26.

<sup>517</sup> Vgl. Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert*, S. 74–76.

<sup>518</sup> Feind, zitiert nach: Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert*, S. 46.

<sup>519</sup> Vgl. Zielske, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert*, S. 75–76.

markante einzelne Bauwerke dann in der Theaterdekoration wiedergegeben wurden. Für das Publikum scheint ein besonderer Wunsch in der exakten Darstellung der eigenen Umwelt auf der Bühne bestanden zu haben, den die Bühnenbildner sehr häufig erfüllten.<sup>520</sup> Dass die Vedute vor allem in Verbindung mit der Zuschauerwelt vorkam, belegt auch die Tatsache, dass exotische Schauplätze kaum topographisch exakt gestaltet wurden, da hier ein Wiedererkennen aufgrund der Unkenntnis der Zuschauer ohnehin nicht infrage kam.<sup>521</sup> Eine direkte Bezugnahme auf die den Zuschauern bekannte Stadt blieb auf den Prolog beschränkt und hatte damit keinen Bezug zur eigentlichen Handlung des Werkes.<sup>522</sup> Man muss allerdings bedenken, dass erhaltene Abbildungen nicht zwangsläufig das wirkliche Aufführungs-Bühnenbild wiedergeben, sondern die Wünsche des Auftraggebers.<sup>523</sup>

Die Szenographie des 17. und 18. Jahrhundert ist von der europaweit wirkenden Familie Galli da Bibiena geprägt. Ferdinando Bibiena entwickelte Ende des 17. Jahrhunderts die Diagonalperspektive, die neue Raumausschnitte auch bei städtischen Ansichten ermöglichte.<sup>524</sup> Beliebt wurden Architekturdurchblicke, die die Bühnen illusionistisch ins Unendliche erweiterten.<sup>525</sup> Viele Stadtansichten in Bühnenbildern von Stücken mit antikem Sujet wiesen Anachronismen auf. Sie bestanden aus Zitaten realer Bauten, die allerdings mit erfundenen oder erst später entstandenen Bauwerken kombiniert wurden.<sup>526</sup> Historisch unkorrekt dargestellt war auch Giuseppe Galli Bibienas römisches Forum, dessen Gebäude den Residenzen von Herrschern im 18. Jahrhundert glichen und nur die Trajanssäule auf Rom verwies.<sup>527</sup> Die Ansicht zeigte das Kapitol auf die Weise, wie es den Zeitgenossen erschien und nicht wie es in der Antike ausgesehen hatte. So wurde die Wiedererkennbarkeit des Ortes

---

<sup>520</sup> Vgl. ebd., S. 72-73.

<sup>521</sup> Vgl. ebd., S. 77-78.

<sup>522</sup> Vgl. ebd., S. 73-74.

<sup>523</sup> Vgl. Viale Ferrero, Theater und Bühnenraum, S. 14.

<sup>524</sup> Crabtree und Beudert, *Scenic Art for the Theatre*, S. 381.

<sup>525</sup> Vgl. Art. Bühnenbild, in: LdK Bd. 1, S. 706.

<sup>526</sup> Vgl. Viale Ferrero, Theater und Bühnenraum, S. 53.

<sup>527</sup> Vgl. Mark Schachtsiek, Rhetorik und ästhetische Erfahrung. Das 18. Jahrhundert, in: *Schau Platz Oper. Geschichten vom Sehen aus 400 Jahren Oper. [Katalog zur Ausstellung 2007 in der Staatsoper Unter den Linden, Berlin]*, hrsg. von Martina Papiro u. a., Berlin 2007, S. 31.

gewährleistet.<sup>528</sup> Im Verlauf des 18. Jahrhunderts setzten sich realistischere Bühnenbilder durch.<sup>529</sup> Pietro Metastasio schrieb genaue historische Details vor, mit denen er jeden Bezug zum 18. Jahrhundert vermeiden wollte. Beispielsweise legte er für *La Clemenza di Tito* genaue Szenenanweisungen bezüglich des Schauplatzes fest, denen zufolge das Bild »Tempel des Jupiter« einen Blick auf das alte Rom liefern sollte.<sup>530</sup>

Im 19. Jahrhundert entwickelten sich die Panorama-Schauen zu sehr beliebten Attraktionen. Der Begriff Panorama wurde oft verallgemeinernd im Sinne eines Rund- oder Überblicks von einem erhöhten Standpunkt aus verwendet.<sup>531</sup> Im Laufe der Zeit verlagerten sich die Betrachterstandorte aus der Peripherie auf hohe Türme in der Mitte der Stadt.<sup>532</sup> Allerdings ist die »Allsicht« im Panorama nicht als Aufsicht, sondern als Rundumblick zu verstehen.<sup>533</sup> Im Panorama war der Betrachter nicht mehr ein Gegenüber des Bildes, sondern er befand sich scheinbar inmitten des Bildes.<sup>534</sup> Städte gehörten zu den wichtigsten und häufigsten Motiven für die Panorama-Schauen. Das älteste Stadtpanorama stammt aus dem Jahre 1647 und bot eine 160-Grad-Ansicht Londons.<sup>535</sup> Varianten sind das Diorama und das Moving Panorama, die das Panorama um Licht bzw. Bewegung ergänzten und zum Teil auch durch Geräuschkulissen oder musikalische Untermalung zu multimedialen Spektakeln wurden.<sup>536</sup> Zwischen Panorama und szenographischer Entwicklung des 19. Jahrhunderts bestand eine wechselseitige Beeinflussung.<sup>537</sup> Schon im 18. Jahrhundert waren im Theater – hauptsächlich für die Darstellung von in die Ferne reichenden Landschaftsausblicken – panoramaähnliche Rundprospekte verwendet worden.<sup>538</sup> Mit dem Rundhorizont ergab sich eine ganz neue

---

<sup>528</sup> Vgl. Schachtsiek, *Rhetorik und ästhetische Erfahrung. Das 18. Jahrhundert*, S. 30.

<sup>529</sup> Vgl. Stefanie Muhr, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2006 (Europäische Geschichtsdarstellungen, 11), S. 96–97.

<sup>530</sup> Vgl. Viale Ferrero, *Theater und Bühnenraum*, S. 89.

<sup>531</sup> Vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980, S. 8.

<sup>532</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 96.

<sup>533</sup> Vgl. Soeffner, *Die Panoramakunst*, S. 230.

<sup>534</sup> Vgl. ebd., S. 228.

<sup>535</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 96.

<sup>536</sup> Vgl. Soeffner, *Die Panoramakunst*, S. 232.

<sup>537</sup> Vgl. Muhr, *Der Effekt des Realen*, S. 94.

<sup>538</sup> Vgl. Oettermann, *Panorama*, S. 20.

Wahrnehmung des Bühnenraums. Der Rundhorizont war im Gegensatz zur Kulissenbühne, die zentralperspektivisch auf die Fürstenloge ausgerichtet war, polyperspektivisch konstruiert.<sup>539</sup> Daher kann der panoramaähnliche Rundhorizont auch als bürgerliche Antwort auf das vom Fluchtpunkt geprägte Bühnenbild des Absolutismus verstanden werden.<sup>540</sup>

Das Diorama für den Vesuvausbruch am Ende von Daniel-François-Esprit Aubers *La Muette de Portici* erregte großes Aufsehen.<sup>541</sup> Im Jahre 1820 hatte Louis Daguerre ein Diorama mit dem Titel *L'Éruption du Vésuve* ausgestellt, das für die Dekoration eines Melodramas von René Charles Guilbert de Pixérécourt zum Vorbild wurde und in Michele Carafas *Massaniello* (1827) auf die Bühne der Opéra-Comique kam. Eine Fortentwicklung dieses Bühnenbildes stellte Alessandro Sanquiricos Mailänder Bühnenbild zu Giovanni Pacinis Oper *L'ultimo giorno di Pompeii* (1827) dar.<sup>542</sup> Sanquiricos Bühnenbild schließlich beeinflusste Pierre-Luc-Charles Cicéri, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als einflussreichster und stilprägendster Bühnenbildner an der Opéra galt, bei der Gestaltung des Vesuvausbruchs in *La Muette de Portici*.<sup>543</sup> Mit Cicéri bekleidete den Posten des »peintre en chef« erstmalig kein Architekt, sondern ein Landschaftsmaler.<sup>544</sup> Cicéri besuchte Sanquirico in Mailand und übernahm von diesem die Pläne der Bühnenmaschinerie.<sup>545</sup>

---

<sup>539</sup> Vgl. Andrea von Hülsen-Esch, *Mittelalterphantasien zwischen Himmel und Hölle. Über die Bühnenbilder der Grand Opéra*, Düsseldorf 2006 (Düsseldorfer Kunsthistorische Schriften, 6), S. 7–8. Vgl. auch Oettermann, *Panorama*, S. 20–26.

<sup>540</sup> Vgl. Oettermann, *Panorama*, S. 21.

<sup>541</sup> Vgl. Muhr, *Der Effekt des Realen*, S. 99.

<sup>542</sup> Vgl. Matthias Brzoska, Vertontes Licht. Die Gasbeleuchtung auf der Bühne des Musiktheaters, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste. [Festschrift Elmar Budde]*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber<sup>2</sup>1998, S. 329–330.

<sup>543</sup> Vgl. Peter Beudert, Stage Painters at the Paris Opéra in the Nineteenth Century, in: *Music in Art* 31/1-2 (2006), S. 64.

<sup>544</sup> Vgl. Muhr, *Der Effekt des Realen*, S. 98.

<sup>545</sup> Vgl. Nicole Wild, Mises en scène de catastrophes dans le grand opéra, in: *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Époque*, hrsg. von Luigi Allegri und Isabelle Moindrot, Paris 2006, S. 103; Gesa zur Nieden, Europäische Tendenzen in der Entwicklung des Opernbühnenbildes im 19. Jahrhundert am Beispiel von Italien, Frankreich und Deutschland, in: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, hrsg. von Peter Stachel und Philipp Ther, München 2009, S. 65.

Um Sanquiricos Gestaltung noch zu übertreffen, verwendete Cicéri den Diorama-Effekt, d. h. die Illusion von einfachen Bewegungen durch den Wechsel von Auflicht und Durchlicht, wodurch er den Effekt von aufsteigendem Rauch und herabfließender Lava erzeugen konnte. Dieses eindruckliche Bild wurde noch intensiviert durch pyrotechnische Effekte und durch akustische Untermalung mit Donnermaschinen und erreichte seinen Höhepunkt, als »aus dem Schnürboden körbewise Geröllbrocken auf die Bühne herabstürzten«.<sup>546</sup>

Die Stadt aus der Vogelperspektive erfreute sich im Zuge von Panorama und Photographie großer Beliebtheit. Zuvor hatte sich dieses Motiv schon in Druckgraphik und Malerei etabliert.<sup>547</sup> In der Literatur des ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert wurde der panoramatische Blick von einem Turm oder Berg auf eine Stadt sehr häufig angewendet.<sup>548</sup> Die Vogelperspektive ermöglichte eine erste Orientierung über eine Großstadt.<sup>549</sup> Der Blick auf die Stadt schuf eine Distanz, aus der sie erst in Gänze betrachtet werden konnte.<sup>550</sup> Darüber hinaus wirkte die Stadt auf diese Weise beherrschbarer und dem Gefühl des Ausgeliefertseins konnte entgegengewirkt werden. Aus der Vogelperspektive werden zudem die räumliche Komplexität und die soziale Diversität der Stadt begreifbar.<sup>551</sup> Vor dem 19. Jahrhundert war eine Gesamtsicht über eine Stadt noch von bestimmten Punkten möglich, da die Städte begrenzt und von Natur umschlossen waren. Im 19. Jahrhundert aber wuchsen die Städte so sehr, dass ein Gesamtblick auf eine Millionenstadt nicht mehr möglich war.<sup>552</sup> Im Gegensatz zur Vogelschau ist der panoramatische Überblick über die Stadt weniger distanziert: »Dieser Blick auf die Stadt ist nicht lenkbar, er erlaubt kein Festhalten und keine genaue Beobachtung eingegrenzter Gegenstände. Er ist ein Eintauchen und läßt Verwirrung zurück«.<sup>553</sup> Auch in Oper und Theater findet sich der Blick auf die Stadt, wobei

---

<sup>546</sup> Brzoska, *Vertontes Licht*, S. 329–332.

<sup>547</sup> Vgl. Weiß, *Claude Monet. Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land. Werke 1859-1889*, S. 45 und S. 35.

<sup>548</sup> Vgl. Hauser, *Der Blick auf die Stadt*, S. 107–108; Weiß, *Claude Monet. Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land. Werke 1859-1889*, S. 35.

<sup>549</sup> Vgl. Georg Schall, *Grosstadt-Benehmen*, Wien 1913, S. 7.

<sup>550</sup> Vgl. Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 97–98.

<sup>551</sup> Vgl. Die visuelle Ordnung der Stadt. Das Bild der Stadt bei Kevin Lynch.

<sup>552</sup> Vgl. Girouard, *Die Stadt. Eine Kulturgeschichte*, S. 343–344.

<sup>553</sup> Hauser, *Der Blick auf die Stadt*, S. 152.



exemplarisch zwei Werke genannt seien: Faust wendet sich in Johann Wolfgang von Goethes gleichnamiger Tragödie während des Osterspaziergangs mit einem Rückblick auf die Stadt. In Jules Massenets *Thaïs* begrüßt Athanaël die Stadt Alexandria, die er liebt, deren Verderbtheit er aber gleichzeitig hasst.

Im 19. Jahrhundert setzte sich die Forderung nach realistischer Gestaltung auch hinsichtlich der Topographie durch. Die *Couleur locale*<sup>554</sup> entwickelte sich zu einem wesentlichen Aspekt für die Gestaltung von Bühnenbild und Kostümen. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts war zunehmend eine historische Wahrheit gefordert worden, wie eine Äußerung aus dem Jahre 1771 belegt:

Man muß natürlich die Kostüme streng an die Gebräuche des Orts, an dem die Handlung spielt, anpassen und sozusagen seinen Geist in einen europäischen, asiatischen, afrikanischen oder amerikanischen Zuschauer hineinversetzen ... Ich glaubte mich daher verpflichtet, mich innerhalb der Grenzen einer vernünftigen Erfindung zu halten und vor allem ein exakter Beobachter der Gebräuche und der Zeiten zu sein [...] immer in der Absicht, einem aufgeklärten Publikum das Wahre oder zumindest das Wahrscheinliche vor Augen zu führen, wenn die Handlung nur eine ausreichende Grundlage dafür bot.<sup>555</sup>

Im 19. Jahrhundert setzte man dann auf Nachbildung tatsächlich existierender Gebäude, wodurch Wahrheit und Lokalkolorit eine gewisse Authentizität gewährleisten sollten.<sup>556</sup> Von Karl Graf Brühl erschien zwischen 1819 und 1824 eine mehrbändige Abhandlung, in der er historische Korrektheit in Bühnenbild und Kostüm und die Darstellung des Charakteristischen in Landschaft und Architektur forderte. In der Folge wurden die Studien der Bühnenbildner immer akribischer. Um die Bühnenbilder möglichst realistisch zu gestalten, wurden umfangreiche Nachforschungen in Museen und illustrierten Büchern vorgenommen, auf der Suche nach pittoresken Landschaften oder Architekturen und Gegenständen. Kulissen, Prospekte und Requisiten sollten möglichst historisch korrekt gestaltet sein. Unter dem Vorwand von

---

<sup>554</sup> Zur *Couleur locale* siehe auch oben Kapitel 1, S. 74ff.

<sup>555</sup> Marini, *Ragionamento*, 1771; zitiert nach: Viale Ferrero, *Theater und Bühnenraum*, S. 28–29.

<sup>556</sup> Vgl. Viale Ferrero, *Theater und Bühnenraum*, S. 43.

Wissenschaftlichkeit diene dies aber letztendlich nur dazu, das Publikum in andere Länder und Zeiten zu versetzen.<sup>557</sup> Cicéri, der großen Wert auf Lokalkolorit legte,<sup>558</sup> war auch bei Aubers *La Muette de Portici* sehr auf historische Authentizität bedacht und reiste dafür sogar nach Neapel, um dort Studien zu betreiben, was von einigen viel zu aufwendig und kostspielig kritisiert wurde,<sup>559</sup> andererseits aber auch von der Kritik mit den Worten »Faire enfin le voyage de Naples en quelques heures« gewürdigt wurde.<sup>560</sup> In gleicher Weise wurden die Kostüme nach Vorlagen echter neapolitanischer Volkstrachten gestaltet.<sup>561</sup>

Auch für die Bühnenbilder der Uraufführung von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* wurden detaillierte Studien betrieben. König Ludwig II. schickte die Bühnenbildner Angelo Quaglio, einen der bedeutendsten Vedutenmaler seiner Zeit, und Christian Jank sowie den Landschaftsmaler Heinrich Döll zum Studium der Originalschauplätze nach Nürnberg und legten größten Wert auf die baulichen Details des Nürnberger Stadtbildes.<sup>562</sup>

Mit den von Herzog Georg II. und Ludwig Chronegk am Meininger Hoftheater initiierten Reformbestrebungen setzte sich der Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig durch. Geschichtstreue bestimmte Bühnenbilder und Kostüme, »wobei die gern adaptierten Prinzipien und Konventionen der zeitgenössischen Historienmalerei zu pompös prunkvollen, pathetischen Überzeichnungen führten«.<sup>563</sup> Ingeborg Krengel-Strudhoff ging der Frage nach, wie authentisch die Bühnenbilder der Meininger wirklich waren, ob beispielsweise für

---

<sup>557</sup> Vgl. Muhr, *Der Effekt des Realen*, S. 101–103.

<sup>558</sup> Vgl. Beudert, *Stage Painters at the Paris Opéra in the Nineteenth Century*, S. 64.

<sup>559</sup> Vgl. Nieren, *Tendenzen in der Entwicklung des Opernbühnenbildes im 19. Jahrhundert*, S. 65–66.

<sup>560</sup> Fontaine, *Le décor d'opéra. Un rêve éveillé*, S. 147.

<sup>561</sup> Vgl. Hellmuth C. Wolff, *Das Bühnenbild um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitstreitern*, hrsg. von Rolf Badenhausen und Harald Zielske, Berlin 1974, S. 153.

<sup>562</sup> Vgl. Elke A. Werner, *Bühnenbilder für das Gesamtkunstwerk. Richard Wagner und die Bayreuther Festspiele*, in: *Schau Platz Oper. Geschichten vom Sehen aus 400 Jahren Oper. [Katalog zur Ausstellung 2007 in der Staatsoper Unter den Linden, Berlin]*, hrsg. von Martina Papiro u. a., Berlin 2007, S. 44.

<sup>563</sup> Art. Bühnenbild, in: *LdTh Bd. 2*, S. 81.

Shakespeares *Julius Cäsar* wirklich die Vergegenwärtigung Roms zur Zeit Cäsars angestrebt war oder ob sich Georg von Meiningen nicht doch mit dem allgemeinen Lokalkolorit begnügte.<sup>564</sup> Sie kommt zu dem Fazit, dass Georg von Meiningens Dekorationen keine echten historischen Abbilder darstellten, sondern »historisch mit dem besonderen Geschmack des 19. Jahrhunderts« waren.<sup>565</sup>

Im naturalistischen Theater gewann der Handlungsort epische Qualitäten. Das Bühnenbild wurde zum Abbild des Milieus. Der Raum entwickelt sich zum Mitspieler, die Kraft des Milieus bestimmt das Schicksal der Figuren.<sup>566</sup> Im Verismo tendierten die Bühnenbildner zur Gestaltung typischer Milieus. Die Stadtbilder waren nicht mehr geprägt von berühmten Bauwerken, sondern »von Hinterhöfen, Gassen, Durchgängen, Pfarrkirchen, Hausaltären, zum Trocknen aufgehängter Wäsche, Macchiawäldern und Kaktusfeigen, alles garniert mit den unvermeidlichen Regionaltrachten«.<sup>567</sup> Der regionale Bezug hatte auch für die italienische Oper des 19. Jahrhunderts eine signifikante Rolle gespielt, denn die Oper bildete im noch nicht geeinten Italien im 19. Jahrhundert das Element, das übergreifend eine nationale Identität herstellen konnte – auch durch die Bühnenbilder, die charakteristische Merkmale aus den jeweiligen Städten und Regionen zeigten. Der Bezug auf die Region bzw. Stadt zeigte sich oft schon im Titel (z. B. *Beatrice di Tenda*, *Elena da Feltre* u.v.m.), sodass man von einer »historisch-geographischen Anthologie des »Bel Paese«« sprechen kann.<sup>568</sup>

Die Futuristen schließlich befassten sich eingehend mit den Wirkungsmechanismen des dreidimensionalen Bühnenraums und den neuen technischen Möglichkeiten, vor allem im Hinblick auf die

---

<sup>564</sup> Vgl. Ingeborg Kregel-Strudthoff, Das antike Rom auf der Bühne und der Übergang vom gemalten zum plastischen Bühnenbild. Anmerkungen zu den Cäsar-Dekorationen Georgs von Meiningen, in: *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitstreitern*, hrsg. von Rolf Badenhausen und Harald Zielske, Berlin 1974, S. 161.

<sup>565</sup> Ebd., S. 176.

<sup>566</sup> Art. Naturalistisches Theater, in: *LdTh* Bd. 2, S. 305.

<sup>567</sup> Viale Ferrero, Theater und Bühnenraum, S. 116.

<sup>568</sup> Ebd., S. 106.

Darstellung von Bewegung und Simultaneität.<sup>569</sup> Im Expressionismus bestehen enge Wechselbezüge zwischen bildender Kunst, Literatur und Bühnenbild. Alle Künste eint das Bedürfnis nach Selbstaussdruck und ein starker Wille zur Veränderung. In allen Künsten besteht Einigkeit in der Überzeugung, dass neue Mittel nötig sind, um diese Ziele umzusetzen. Diese Mittel dürfen weder »schön« noch »harmonisch« sein, sondern sollen vielmehr durch Dissonanzen und Deformationen die Schockhaftigkeit und Ausdrucksstärke der Motive noch intensivieren.<sup>570</sup> Im Expressionismus dominierten bedrohliche Szenerien wie Häuser mit verzerrten Proportionen, die sich bedrohlich in die Szene neigen. Ferner stellten Bühnenbilder urbanes simultan ablaufendes Geschehen auf mehreren Spielebenen dar. Ludwig Sieverts Bühnenbild für *Die tote Stadt* zeigt drei Ebenen: Auf der ersten Ebene befinden sich Häuser, die wie gebaute Treppen erscheinen. In der zweiten Ebene sieht man einen Fluss oder Kanal, links eine Brücke, »Instrument der Trennung und Verbindung«. Im Mittelpunkt der ersten Ebene befinden sich eine schwarz gekleidete Figur und ein Baum in der Form einer skelettierten Hand.<sup>571</sup> Die Bühnenbilder für die Duisburger Aufführung von Max Brands *Maschinist Hopkins* aus dem Jahre 1929 zeigen den Raum einer nicht näher spezifizierten Weltstadt, der mit seinen runden Formen an Achsen einer großen Maschine erinnert.<sup>572</sup> Das Bühnenbild zeigt »letzte Ausläufer einer Großstadt«, die in Brachland übergehen. Das »Proletarierviertel« wird als »eine graue, einförmige Häuserfront, alt, schäbig und verfallen« charakterisiert, diese »zieht sich winkelig dahin, von links eng beginnend, sich nach rechts ausweitend und schon fast unsichtbar ins freie Gelände mündend«.<sup>573</sup> Ferner gibt es ein Tableau, das ein Büro darstellt im

---

<sup>569</sup> Vgl. Herbert-Muthesius, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*, S. 49.

<sup>570</sup> Vgl. Zimmermann, *Das gemalte Drama*, S. 178–179.

<sup>571</sup> Vgl. Denis Bablet, La ville expressioniste, in: *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, hrsg. von Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel, Paris 1991, S. 108.

<sup>572</sup> Vgl. Patricia-Laure Thivat, Images de la ville dans l'Allemagne de Weimar. Du réalisme à abstraction, in: *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, hrsg. von Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel, Paris 1991, S. 136.

<sup>573</sup> Max Brandt, *Maschinist Hopkins. Oper in einem Vorspiel und drei Akten (12 Bildern)*, Wien u. a. 1928, S. 5. Vgl. auch Joachim Lucchesi, Von Maschinen und Maschinisten. Max Brands Oper *Maschinist Hopkins*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 137.

Bauhaus-Stil und weil in der City gelegen einen starken Kontrast zum Stadtrand bietet.<sup>574</sup>

## Zusammenfassung

Zwischen Vedute und Bühnenbild bestehen einige wechselseitige Bezüge: Viele Veduten entsprachen hinsichtlich ihrer Gestaltung Szenenbildern und viele Bühnenbilder wiesen gemäldeartigen Vedutencharakter auf. Die Stadt und ihre Wahrnehmung spielten eine wichtige Rolle für die Entwicklung des Impressionismus und der Moderne, erfreuten sich Collagen großer Beliebtheit, da sich in dieser Form die Dynamik und Gleichzeitigkeit der Großstadt versinnbildlichen ließ. Der Expressionismus thematisierte die Stadt als Schauplatz existenzieller Konflikte. Die Szenographen der Renaissance beriefen sich auf den antiken Architekturtheoretiker Vitruv, der für Tragödien und Komödien städtische Kulissen forderte. Die sich im 15. Jahrhundert durchsetzende Perspektive wurde besonders durch urbane Straßenfluchten umgesetzt. Stadtveduten waren in Renaissance und Barock beliebte Bühnenbilder. Oftmals erwiesen sich städtische Bühnenbildhintergründe als Reverenz an den Aufführungsort. Torelli gestaltete eigens eine Pariser Vedute für die dortige Aufführung der eigentlich für Venedig konzipierten *La finta pazza*. Vielfach wiesen die Bühnenbilder Anachronismen auf, d. h. sie zeigten die Städte nicht, wie sie in der (antiken) Handlungszeit aussahen, sondern so, wie sie den Zeitgenossen zur Zeit der Aufführung bekannt war.

Im 19. Jahrhundert dagegen setzte sich historische Genauigkeit durch, die Bühnenbildner unternahmen nun bisweilen Reisen in die jeweiligen Städte, um sich mit dem Stadtbild vertraut zu machen oder sie betrieben umfangreiche historische Studien. *Couleur locale* und realistischen Tendenzen fanden nicht nur in der Musik, sondern auch im Bühnenbild Anwendung. Panorama-Schauen, die einen Blick auf die Stadt ermöglichten, erfreuten sich größter Beliebtheit. Das Panorama prägte auch die Stadtdarstellung in der Szenographie (Rundhorizont, Diorama).

---

<sup>574</sup> Vgl. Lucchesi, *Von Maschinen und Maschinisten*, S. 139–140.

Der Blick auf die Stadt von einem erhöhten Standpunkt aus war im 18. und 19. Jahrhundert ein beliebtes Motiv in der Literatur und findet sich auch wiederholt im Musiktheater. Einerseits ermöglichte er einen Gesamtüberblick über die Stadt, andererseits schuf er aber auch eine Distanz in der Betrachtung einer oftmals als Bedrohung empfundenen Großstadt. Im 20. Jahrhundert wurde die Stadtdarstellung u. a. vom Expressionismus beeinflusst, es dominierten bedrohliche Szenerien wie Häuser mit verzerrten Proportionen, die sich bedrohlich in die Szene neigen. Ferner stellten Bühnenbilder urbanes simultan ablaufendes Geschehen auf mehreren Spielebenen dar.

## Stadt als Handlungsschauplatz

### Bezüge zwischen Handlungsort und Uraufführungsort in der Barockoper

Vor allem in der frühen Operngeschichte bestanden oft enge Bezüge zwischen Stadt als Handlungsschauplatz und Stadt als Aufführungsort. Beliebt war die Huldigung der Stadt-Allegorie in Prolog oder Epilog – vergleichbar mit dem literarischen Städtelob des Mittelalters – wobei auch das Bühnenbild eine große Rolle spielte.<sup>575</sup> Eine Stadthuldigung findet sich in Robert Camberts Oper *Pomone* (1671), die als erste französische Oper gilt. Im Prolog verbinden sich Stadt- und Herrscherlob: Die Stadt Paris wird gefeiert, als deren größtes Wunder wird allerdings der über die »ville superbe« herrschende König gepriesen.<sup>576</sup> Ein weiteres Beispiel ist die Oper *Ariane ou Le mariage de Bacchus* von Cambert und Louis Grabu. Für die Londoner Aufführung dieser Oper 1674, die eigentlich auf Naxos spielte, verfasste Sébastien Brémont einen allegorischen Prolog, der vor einem Prospekt mit der Themse und London spielte.<sup>577</sup> Ein Beispiel aus späterer Zeit ist Giacomo Puccinis *Gianni Schicchi* (1918), worin die Stadt Florenz gefeiert wird. Auch in der szenischen Kantate *Atlantida* besteht eine enge biographische Verbindung des Komponisten Manuel de Falla: Er widmete das Werk den Städten Cadiz, Barcelona, Sevilla und Granada, die in seinem Leben und Werk eine große Rolle spielten.<sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> Vgl. auch oben Kapitel 2, S. 95.

<sup>576</sup> Robert Cambert, *Pomone. Pastorale mise en musique. Les Peintres et les plaisirs de l'amour. Pastorale*, Réimpression des éditions de Paris, Ballard, 1672. [Libretto und Partitur], Genève 1980, S. 5.

<sup>577</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 175 Anm. 4.

<sup>578</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, Art. Falla: *Atlantida. Cantata scenica in un prologo e tre parti* (1946/1961), in: PiperE Bd. 2 (1987), S. 187.

In den durch Handel zu Reichtum und Macht gelangten Städten Venedig und Hamburg wurde die Oper als Mittel der Selbstdarstellung und zur Durchsetzung von politischen Interessen benutzt. In Venedig waren Stadtelogen und vedutenhafte Bühnenbilder fundamental für die eigene Mythisierung und der Propagierung der »venezianità«. Anspielungen auf Mythos und Gegenwart Venedigs sollten das Gemeinschaftsgefühl im Publikum steigern und politisch-historisches Bewusstsein stärken.<sup>579</sup>

Der Prolog von Francesco Sacratini *Il Bellerofonte* (1642) schließt mit dem Auftauchen Venedigs aus dem Meer. Justizia und Neptun preisen Venedig als von allen bewundert wegen seines Reichtums und seiner edlen Herkunft.<sup>580</sup> In Benedetto Ferraris *Armida* (1639) tritt Venedig sogar selbst als Allegorie auf und preist sich selbst als Mutter von Helden und als Herrscherin über die Adria. Venedig rühmt sich hier ferner, dass es keine schönere Heimat gäbe. Und wie schon in *Giulio Cesare* und *Bellerofonte* fordern die Nymphen zum Lobpreis Venedigs auf: »Viva Venetia viva!«<sup>581</sup> Auch die Oper *L'Amor guerriero* von Pietro Andrea Ziani folgt dem üblichen Venedig-Lob, als wäre eine Erinnerung an Venedigs Größe angesichts harter Zeiten nötig. Der Schauplatz zeigt den Strand nahe der Lagune in vor-venezianischer Zeit. Amore sagt Aurora die Gründung Venedigs voraus. Der Librettist Christoforo Ivanovich war eingewanderter Wahl-Venezianer und aus diesem Grund besonders enthusiastisch bei der Preisung Venedigs.<sup>582</sup>

Giulio Strozzi gehörte zu den Autoren, die sich sehr stark für die Verbreitung des venezianischen Mythos' einsetzten. Er verfasste das epische Gedicht *Venetia edificata* (1624), eine monumentale Verseerzählung von der Gründung Venedigs.<sup>583</sup> Die Botschaft dieses Versepos transportierte Strozzi direkt auf die Bühne. Mit *La finta pazza*, *La finta savia* und *Romolo e Remo* schuf er eine Trilogie vom Trojanischen Krieg bis zur Gründung Roms. In *Romolo e Remo* wird dann auch Bezug genommen auf die Verbindung zwischen Rom und Venedig und

---

<sup>579</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 174. Vgl. zum venezianischen Mythos ausführlich unten das entsprechende Kapitel, 174ff.

<sup>580</sup> Vgl. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, S. 134–135.

<sup>581</sup> Vgl. ebd., S. 140

<sup>582</sup> Vgl. ebd., S. 149.

<sup>583</sup> Vgl. ebd., S. 128.



intendiert, dass die Serenissima das Erbe der Ewigen Stadt angetreten habe.<sup>584</sup> In *La finta pazza* von Sacrati fungierte Venedig nicht nur als Bühnenbildhintergrund,<sup>585</sup> sondern war auch in der Handlung, die sich auf das Selbstverständnis Venedigs als Erbin Trojas bezog, durch zahlreiche Anspielungen auf Personen und Orte präsent sowie durch Verwendung des venezianischen Dialekts.<sup>586</sup> Für die Pariser Fassung wurde ein neuer Prolog mit Bezügen zu Paris gefertigt.<sup>587</sup> Das Werk ist damit ein Beleg dafür, dass Werke (insbesondere die Prologe) dem jeweiligen Aufführungsort angepasst wurden. Die Uraufführung von *L'Ormindo* (1644) von Francesco Cavalli und Giovanni Faustini (Libretto), bestehend aus einem Prolog und 3 Akten, fand 1644 im Teatro di S. Cassiano in Venedig statt. Der Prolog spielt auf dem Markusplatz in Venedig. Darin preist L'Armonia die Stadt.<sup>588</sup> Alle diese Opern verbreiteten nicht nur den Venedig-Mythos, sondern trugen auch aktiv zu dessen Bildung bei.<sup>589</sup>

Wie Dorothea Schröder in ihrer höchst aufschlussreichen Arbeit zu den Festopern in Hamburg ausführte, war die Oper nicht nur in Venedig, sondern auch in Hamburg ein wichtiges politisches Instrument. Die freie Reichs- und Hansestadt nutzte Festopern als Mittel, die habsburgischen Kaiser wohlgesinnt zu stimmen (z. B. *Desiderius* von Reinhard Keiser, Uraufführung 1709), aber auch ihr Selbstbewusstsein zu akzentuieren.<sup>590</sup> Die Hamburger orientierten sich in der Verwendung der Oper als Mittel der Selbstdarstellung eng am Vorbild Venedigs. Während für das spezielle venezianische Lebensgefühl der Begriff »venezianità« existiert, fehlt ein vergleichbarer Begriff für Hamburg und ist mit dem oft pejorativ verwendeten Begriff Lokalpatriotismus unzureichend umschrieben.<sup>591</sup>

---

<sup>584</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>585</sup> Vgl. oben, S. 97.

<sup>586</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 174

<sup>587</sup> Vgl. <http://www.librettidopera.it/fintapazza/fintapazza.html>, abgerufen am 04.07.2012.

<sup>588</sup> Vgl. Wolfgang Osthoff, Cavalli: *L'Ormindo. Favola regia per musica* (1644), in: PiperE Bd. 1, S. 516–517.

<sup>589</sup> Vgl. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, S. 153.

<sup>590</sup> Vgl. zur Politik Hamburgs ausführlicher Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, insbesondere S. 10, 33 und 127.

<sup>591</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 174–175.

Das Ziel des hamburgischen Operschaffens verfolgte als Hauptanliegen, der Stadt Ehre zu machen, wie der Auszug aus einem Kämmererprotokoll von 1746 deutlich macht:

Und daß der Opern-Director, wie die Virtuosen, vor fremden und einheimischen Ehre eingelegt, das wäre ebenfalls Stadt-kündig. Diese Ehre käme aber eigentlich auf die Stadt selbst, und es würde nach dem, was in dergleichen Fällen bey den Kaisern aus dem Hause Österreich jederzeit vorhin geschehen, sowohl die Oper als alle andere bey den Freuden-Bezeugungen gedruckte piece.<sup>592</sup>

Jean-Baptiste Lullys *Acis et Galatée* (1689) war die erste fremdsprachige Oper, die in Hamburg aufgeführt wurde, und die erste Oper, in der Hamburg im Prolog selbst auf der Bühne erscheint. Im Libretto wird neutral »lieu« als Schauplatz angegeben, wohingegen die Hamburger Aufführungen dazu im Hintergrund präzise die »Gegend der Stadt Hamburg« abbildeten. Dies sollte in Zeiten einer Wirtschaftskrise den patriotischen Stolz der Hamburger anfachen und außerdem einen Zugang zu dieser fremden Oper schaffen.<sup>593</sup> 1695 wurde das Werk erneut, diesmal mit deutschem Text und mit noch stärkerer Ausrichtung auf Hamburg aufgeführt, wie in der Vorrede dargelegt wird:

Dieses [Vorspiel] aber / dieweil es auff ein gewiß Jagt-Hauß ziehlet / allwo unser Schau=Spiel sich zum ersten hat sehen lassen / hat man vielmehr auff unsere Stadt reflectiren wollen / und wird daher verhoffentlich nicht übel auffgenommen werden / wenn man an statt der Jagt=Göttin und Wald=Nymphen / die Theis mit ihrer gehörigen Suitte einführet / indem solches mehr die Gelegenheit des Orts /als eine andere Ursache erfordert.<sup>594</sup>

Der Prolog begann mit einer Arie, die Hamburg als »irdisches Paradies« feiert.<sup>595</sup> Für die Rolle des Jupiter wurde ein neues Lied eingefügt, in dem Hamburg als »hochbeglückte Stadt / So die Gambrivier zu ihrer Burg erkohren ...« bezeichnet wird.<sup>596</sup> Hier sieht Schröder ein Vorbild in den

---

<sup>592</sup> Hamburger Kämmererprotokoll vom 18. Februar 1746, zitiert nach Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 288.

<sup>593</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 176.

<sup>594</sup> Zitiert nach Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 176.

<sup>595</sup> Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 176.

<sup>596</sup> Zitiert nach Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 177.

venezianischen Opern, die auch immer auf den Gründungsmythos angespielt hatten. Die Theorie, »Hamburg sei vom Volk der Gambrivier gegründet worden und habe ein Heiligtum des Jupiter Hammon (Ammon) besessen«, war eine der zeitgenössischen Erklärungen für den Namen Hamburg.<sup>597</sup> Das Bühnenbild dieser Aufführung von 1695 zeigt die gleiche Stadtansicht wie schon 1689, nun bezeichnet als »Prospect der Stadt Hamburg an der Elbe«. Schröder vermutet, dass er die aus zahlreichen Gemälden, Kupferstichen und Medaillen bekannte Ansicht der Stadt von Süden her zeigt (von einer der damaligen Strominseln aus über die Elbe). Schröder zufolge kann diese Ansicht quasi als »offizielles Portrait von Hamburg« gelten. Dieses Bild wurde auch noch in weiteren späteren Opern verwendet und offenbar mehrfach in Bezug auf den aktuellen Bauzustand angepasst. Das Bild zeigt Häuser, den Dom, die fünf Hauptkirchen sowie die Wallanlagen zur Elbe. Auf dem Fluss herrscht reger Verkehr, die Handelsschiffe symbolisierten Hamburgs Reichtum, die Konvoischiffe standen für die Wehrhaftigkeit der Stadt. Schröder betont die große Bedeutung der Vedute für das Stadtbewusstsein, die »quasi als Ersatz für ein Fürstenportrait« gelten konnte.<sup>598</sup>

Die Oper *Hermione* von Antonio Gianettini, in der Bearbeitung von Christian Heinrich Postel unter dem Titel *Die glücklich-wiedererlangte Hermione*, 1695 in Hamburg aufgeführt, ist ein Beispiel dafür, dass die Oper auch auf innenpolitische Geschehnisse einging: Jupiter preist im Prolog Ratsmitglieder als die »klugen Väter« der Stadt. 1695 hatte ein Ratsherr die Leitung der Oper übernommen und nutzte von da an die Möglichkeit, von der Opernbühne aus in Konflikten zwischen Rat und Bürgerschaft Position zu beziehen.<sup>599</sup>

Die Stadtverehrung kann auch für alle Hamburger Opern Reinhard Keisers ab 1690 gelten.<sup>600</sup> Mit gleich vier Szenen erreichte sie in *Mistevojus* (1726) ihren Höhepunkt. Diese Szenen waren zum Teil direkt in die Opernhandlung integriert (im I. und III. Akt). Auch wenn vordergründig

---

<sup>597</sup> Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 177.

<sup>598</sup> Ebd., S. 178, auch Anm. 14.

<sup>599</sup> Ebd., S. 179–180.

<sup>600</sup> Vgl. Ulrich Peters, Pepusch: *The Beggar's Opera. Ballad Opera in Three Acts*, in: Piper E Bd. 4, S.670-674; Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 113.

dem Kaiser gehuldigt wurde, ist diese Oper ein kaum verhülltes Stadtlob. Dies kam auch im gedruckten Libretto zum Ausdruck: Der Stadtname ist mit Kapitalchen hervorgehoben, was sonst nur bei Herrschernamen üblich war. In der 2. Szene des I. Aktes wird die Stadt im Prospekt gezeigt. Die Stadt tritt aber auch in Person der allegorischen Hammonia auf. In Hammonias Arie ist der A-Teil der Stadt, der B-Teil dem Kaiser gewidmet. Die Stadt stellt sich dadurch über den Kaiser. In dieser Oper wird die Stadt in gleich zwei Epilogen gepriesen. Dabei steht Hamburgs Fluss, die Elbe, im Mittelpunkt, die dort anzutreffenden Schwäne sind Symbol für Hamburgs Unabhängigkeit. Die Aufführung endete mit Salutschüssen für die Stadt aus kleinen Kanonen auf der Bühne, was eine Ehrerbietung darstellte, die eigentlich nur Fürsten zukam.<sup>601</sup>

Die zweiteilige Oper *Störtebeker und Jödge Michels* (1701) besitzt einen wesentlichen Bezug zur hamburgischen Stadtgeschichte. Sie wurde anlässlich des 300. Jahrestages der Gefangennahme und Hinrichtung des bekannten Seeräubers aufgeführt. Diese Oper war wie auch andere historische Opern in Hamburg zweiteilig, um ausführlich sowohl auf den historischen Hintergrund als auch die private Liebesgeschichte eingehen zu können.<sup>602</sup> Der Lokalbezug ist bei diesem Werk besonders im zweiten Teil augenfällig. Der Krieg gegen die Vitalienbrüder war der einzige, den Hamburg selbständig geführt hatte, und endete in einem Triumph für die Hansestadt, vor allem für Bürgermeister und Rat. Diese Lesart wurde anlässlich des Jahrestages verbreitet, in Wahrheit aber war Hamburgs Schlag nur eine Aktion innerhalb des Kampfes der gesamten Hanse gegen Seeräuber.<sup>603</sup> Besonders eindrücklich ist die 4. Szene, die im Rathaus-Saal (also dem Regierungszentrum der Stadt) spielt: Carolomannus erfährt von der Gefangennahme Störtebeker und preist die Hamburger. Utrecht (der Syndikus der Stadt Hamburg) tritt auf und fasst nochmals die Vorgeschichte zusammen, wobei hinter ihm die Senatoren in ihrer schwarzen Amtstracht mit weißen Mülsteinkragen eine beeindruckende

---

<sup>601</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 202–206.

<sup>602</sup> Vgl. Klaus Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung*, München u. a. 1975 (Musikwissenschaftliche Schriften, 8), S. 48; Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 182.

<sup>603</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 181 und dort auch Anm. 26.

Kulisse bilden, denn somit stellt die Oper einen eindrucksvollen Bezug zwischen Stadt und Bürgern her:

Nur die Opernbühne konnte um 1700 die Mittel bieten, um die Zuschauer auf eine derart sinnlich packende Weise zur Identifizierung mit ihrem "Vaterland" und zu einem gemeinsamen Gefühl des Stolzes auf die hier wieder erweckte Stadtgeschichte zu führen. Gerade diese Szene mit ihrer an das Publikum gerichteten, völlig aus der Handlung heraustretenden Rhetorik, vermittelt dem heutigen Leser das Gefühl, Barockoper und Propagandafilm des 20. Jahrhunderts seien in manchen Zügen durchaus wesensverwandt.<sup>604</sup>

Dass es auch einen ganz anders gearteten Bezug zwischen Aufführungsort und Handlungsort geben kann, belegen Keisers satirische Sittenbilder *Der Hamburger Jahrmarkt* (1725) und *Die Hamburger Schlachtzeit* (1725). Nach Protesten der Bürger, deren materialistisches Denken und Handeln Keiser verspottet hatte, wurde die Aufführung der Werke verboten.<sup>605</sup>

Ruggero Leoncavallos *Roland von Berlin* ist ein spätes Beispiel für die Verbindung zwischen Stadtpolitik und Oper. Leoncavallo widmete es dem Auftraggeber Kaiser Wilhelm II. Die Uraufführung fand 1904 im Berliner Opernhaus statt.<sup>606</sup> Es thematisiert die Einnahme Berlins durch den Kurfürsten Friedrich II. von Brandenburg und hatte insofern einen aktuellen Bezug, als Wilhelm II. die Befugnisse des Bürgermeisters von Berlin einschränken wollte.<sup>607</sup>

---

<sup>604</sup> Ebd., S. 188-189.

<sup>605</sup> Vgl. Hans J. Marx und Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarktoper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber 1995, S. 217.

<sup>606</sup> Vgl. Walther Wossidlo, R. Leoncavallo, *Roland von Berlin. Populärer Führer durch Poesie und Musik*, Leipzig [1905] (Wossidlo's Opernbibliothek, 102).

<sup>607</sup> Vgl. dazu ausführlicher Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 307.

## Stadtgründung und Stadtzerstörung

Eine Stadtgründung wurde oft als mythischer Akt verklärt, um die Bedeutung der Stadt zu unterstreichen. Vor allem mit den nach dem Krieg in alle Richtungen zerstreuten Trojanern wurden Stadtgründungen bevorzugt in Verbindung gebracht.<sup>608</sup> Am bekanntesten ist sicherlich der Gründungsmythos Roms, der auch mit der Zerstörung Trojas zusammenhängt. Oftmals wurde auch eine Verwandtschaft mit anderen mächtigen bedeutenden Städten (Rom, Troja) hergestellt. Das aus dem Altgriechischen stammende Wort »metropolis« bedeutet »Mutterstadt« und bezieht sich darauf, dass Städte wie Athen, Karthago und Rom viele Tochterstädte im Mittelmeerraum schufen. Zahlreiche Städte beriefen sich später darauf, von solch einer ruhmreichen Stadt abzustammen,<sup>609</sup> in der Neuzeit insbesondere auf Rom, um ihre Autonomie sowie eine republikanische Tradition zu unterstreichen.<sup>610</sup>

Wolfgang Amadeus Mozarts *Ascanio in Alba* (1771) thematisiert die Stadtgründung Albas, was auf den Anlass der Aufführung zurückzuführen ist, da Ferdinand Karl von Habsburg durch die Heirat mit Maria Beatrix von Este einen weiteren habsburgischen Staat in Italien gründen sollte. Auch Giuseppe Verdis *Attila* (1846) thematisiert eine Stadtgründung: Im zweiten Teil des Prologs siedeln Flüchtlinge aus dem eroberten Aquileia in der adriatischen Lagune bei Rio Alto. Bedřich Smetanas *Libusa* endet mit einer Abschiedsrede und Vision Libusas von der Prager Stadt,<sup>611</sup> was an den Schluss von Hector Berlioz' *Les Troyens* erinnert. Prag gilt hier als

---

<sup>608</sup> Vgl. Bernd Roeck, Trojaner, Goten und Etrusker: Städtische Gründungsmythen der Renaissance, in: *Städtische Mythen. 38. Arbeitstagung 1999*, hrsg. von Bernhard Kirchgässner, Stuttgart 2003 (Stadt in der Geschichte. Veröffentlichungen des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung, 28), S. 63.

<sup>609</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 78–79.

<sup>610</sup> Vgl. Roeck, Trojaner, Goten und Etrusker, S. 66.

<sup>611</sup> Vgl. Jürgen Kühnel, »Darum laßt uns hier eine Stadt gründen« Zum Motiv der Stadtgründung im (Musik)theater des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 104–105.

Symbol der nationalen Selbstbehauptung während der jahrhundertewährenden Fremdherrschaft.<sup>612</sup>

Städte waren immer schon vielen Bedrohungen ausgesetzt wie Belagerung und Zerstörung im Krieg, Feuer, Naturkatastrophen oder Seuchen. In der dichtbesiedelten Stadt sind bei solchen Ereignissen die Opferzahlen höher als auf dem Land. Auf der Opernbühne erfreuten sich Belagerungs- und Zerstörungsszenen stets großer Beliebtheit, da sie große Ensembleszenen ermöglichten und spektakuläre Bühneneffekte<sup>613</sup> zum Einsatz kommen konnten. Giovanni Legrenzis Oper *Totila* (1677) handelt von der Einnahme Roms durch die Ostgoten im Jahre 546 und schreibt in einer Szenenanweisung einstürzende Häuser um einen verqualmten Platz vor.<sup>614</sup> Legrenzi war einer der ersten, die in der Oper – und auch in der Zerstörungsszene – Trompeten einsetzten.<sup>615</sup> Diese Trompeten spielen auch in der Zerstörungsszene eine wichtige Rolle, was an die Trompeten von Jericho, die der Bibel zufolge die Stadtmauer zum Einsturz gebracht haben sollen, erinnert.

Als Vorbild für die spektakulären Katastrophen auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts dienten die Boulevard-Theater, die ein Faible für Naturkatastrophen auf der Bühne hatten.<sup>616</sup> In Gioachino Rossinis *Le Siège de Corinthe* wird die Stadt belagert, erobert und im III. Akt schließlich zerstört. Interessant ist, dass die Zerstörung zunächst akustisch stattfindet und erst später visuell. Bruitistisch anmutend ertönt das Donnern zusammenstürzender Mauern, während man Korinth in Flammen stehend sieht. Der instrumentale Epilog nach dem (»dans le lointain« gesungenen) letzten Ausruf der Griechen (»O patrie«) ist viel länger als dieser Vokalpart, der offen auf der Dominante abbricht. Das instrumentelle Nachspiel wirkt sehr mechanisch,<sup>617</sup> weil die Musik von einer »unablässig wiederholten achttaktigen unisono-Figur des Orchesters« bestimmt und zudem noch »zerstückelt« wird durch die

---

<sup>612</sup> Vgl. ebd., S. 110-111.

<sup>613</sup> Vgl. auch oben, S. 104.

<sup>614</sup> Vgl. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, S. 159.

<sup>615</sup> Vgl. Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 167.

<sup>616</sup> Vgl. Wild, *Mises en scène de catastrophes dans le grand opéra*, S. 102.

<sup>617</sup> Vgl. Anselm Gerhard, *Une véritable révolution opérée à l'Opéra français*, in: *L'avant-scène* 81 (1985), S. 23.

jeden Takt wiederholte dynamische Angabe (f>). Der Selbstmord Pamyras geht darin völlig unter: »Das Individuum weicht den entfesselten Massen, die menschliche Stimme dem mechanisierten Orchester«. <sup>618</sup> Die Regieanweisung für dieses Finale lautet: »Tout le théâtre est en feu ! Le rideau baisse sur cet horrible tableau.« <sup>619</sup> Da Rossini konsequent auf einen unglücklichen Ausgang abzielt, wird erstmals eine realistischere Inszenierung möglich, der Regisseur hat »freie Bahn für die Inszenierung aller Kriegsgreuel« und mit der Beschreibung »horrible tableau« lassen sich auch viele Schlusszenen nachfolgender Opern des 19. Jahrhunderts betiteln. <sup>620</sup>

Der letzte Akt von Giacomo Meyerbeers *Le Prophète* (1849) spielt in der belagerten Stadt Münster, die am Ende brennt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich, von *Le Prophète* beeinflusst, weitere Werke mit großen Feuerszenen, oft mit Stadtzerstörung verknüpft: z. B. Wagner *Rienzi* <sup>621</sup> oder *Der Ring des Nibelungen* (1876): Wotan (ebenso wie Alberich) sind Zivilisationsgründer. Während Alberich ein großes industrielles Unternehmen entwickelt, gründet Wotan den auf Recht und Gesetz beruhenden, bürgerlichen Staat, »dessen Herrschaftszentrum die Burg – die Burg als Variante der Stadt – Walhall ist«. <sup>622</sup> In Wagners Tetralogie wird die Zivilisation als Zerstörung der Natur beschrieben und die *Götterdämmerung* endet mit der brennenden Burg, die als Symbol für die Stadt als Zivilisationsmodell schlechthin gedeutet werden kann. <sup>623</sup>

Exemplarisch werden Stadtzerstörung und Stadtgründung in Hector Berlioz' *Les Troyens* anhand von Mythos und Geschichte des zerstörten Troja thematisiert, der jungen aufstrebenden Stadt Karthago sowie der Gründung Roms und dem späteren Antagonismus zwischen Rom und Karthago. Entgegen der Vorlage von Vergil ist Aeneas in Berlioz' Oper derjenige, der für das Hereinziehen des Pferdes in die Stadt Troja verantwortlich und somit eine Mitschuld an der Zerstörung der Stadt

---

<sup>618</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 75.

<sup>619</sup> Zitiert nach: Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 75–76.

<sup>620</sup> Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 75–76.

<sup>621</sup> Vgl. ebd., S. 263.

<sup>622</sup> Kühnel, *Zum Motiv der Stadtgründung*, S. 114.

<sup>623</sup> Vgl. ebd., S. 114–115.



trägt.<sup>624</sup> In Nr. 4 (Marche et Hymne) beginnt der Chor beginnt mit den Worten »Dieux protecteurs de la ville éternelle«, was sich vordergründig auf Troja bezieht, aber eigentlich auf die »Ewige Stadt« Rom anspielt.<sup>625</sup> Der trojanische Marsch entwickelt sich hier zum römischen Triumphmarsch.<sup>626</sup> Der III. Akt spielt in Karthago und zeigt die Feier zum Stadtgründungsjubiläum, also zu der auch bei Vergil geschilderten Stadt 814 v. Chr.<sup>627</sup> Einerseits war Karthago zu dieser Zeit eine aufstrebende Macht, andererseits zeigt sich schon das Passiv-Regressive, das Karthago später Rom unterliegen lässt, vgl. hierzu Didons Selbstmord, im Gegensatz dazu das aktive Rom.<sup>628</sup> Für Kühnel stehen Cassandre und Didon für die Städte Troja und Karthago, deren Zerstörung die Voraussetzung für den Aufstieg Roms wird. *Les Troyens* endet mit der Apotheose Roms, mit Didons Vision von Rom gemäß der Vergilschen Vorlage zur Zeit des Kaisers Augustus, als das Römische Reich eine Phase großer Macht und kultureller Blüte erlebte.<sup>629</sup> Die Vision Didons von »Roma aeterna« zeigt den Kaiser, umgeben von Dichtern und Künstlern, während vor ihm die siegreichen Legionen marschieren. In Didons Version liegt damit ein Akzent auf dem imperialen Rom als Hort der Künste. Und auch musikalisch ist kaum ein Kontrast zwischen Todesszene und Rom-Vision zu erkennen: Zwar werden Fluch der Karthager gegen Énée und römischer Triumphmarsch einander entgegengesetzt, allerdings wird der Fluch musikalisch dem Marsch stark angenähert, bis der Fluch schließlich sogar vollends im Marsch aufgeht. Sieghart Döhring deutete dies dahingehend, dass zwar die Karthager die Römer in der Zukunft mit Hass verfolgen, letztlich aber nichts gegen die Übermacht des »unsterblichen Rom«, wie es von Didon bezeichnet wird, ausrichten können.<sup>630</sup>

---

<sup>624</sup> Vgl. Klaus Zehelein und Marcus Spies, Die Trojaner 1983/84, in: *Musiktheater heute: Klaus Zehelein. Dramaturg und Intendant*, hrsg. von Juliane Votteler, Hamburg 2000, S. 125.

<sup>625</sup> Vgl. Gérard Condé, *Les Troyens*, in: *L'avant-scène* 81 (1985), S. 60-61.

<sup>626</sup> Vgl. Kühnel, Zum Motiv der Stadtgründung, S. 113.

<sup>627</sup> Vgl. Christiane Mühlegger-Henhapel, Das antike Karthago zwischen Romantik und Realismus. Hector Berlioz' *Les Troyens* und Gustave Flauberts *Salammbô*, in: *Oper im Kontext. Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*, hrsg. von Bettina Hutter, Innsbruck 2003, S. 128.

<sup>628</sup> Vgl. ebd., S. 124-128.

<sup>629</sup> Vgl. Kühnel, Zum Motiv der Stadtgründung, S. 111–112

<sup>630</sup> Vgl. Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), S. 226.

## Städtische Milieus

Es gibt verschiedene soziale Milieus innerhalb einer Stadt. Die Soziologie bezeichnet als Milieu die natürlichen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedingungen, denen ein Mensch ausgesetzt ist. Beispielsweise gibt es die weitverbreitete Typisierung von Wohnmilieus, die man entweder primär unter raum- oder unter sozialstrukturellen Aspekten unterscheidet.<sup>631</sup> Umgangssprachlich ist mit dem Begriff eine wenig attraktive soziale Lebenssituation bezeichnet, meist etwas »Anrühiges« oder »Fremdartiges«, von dem es sich zu distanzieren gilt. Ebenso wird der Begriff auch im Zusammenhang mit der Halb- und Unterwelt verwendet.<sup>632</sup>

## Unterweltmilieu

Seit Anfang des 18. Jahrhunderts waren Geschichten und Figuren aus dem Verbrecher- und Diebesmilieu in Flugblättern, Zeichnungen und Moritaten sehr beliebt. John Gay interessierte sich schon sehr früh für das Leben des einfachen Volkes und hatte bereits 1716 eine Stadtschilderung verfasst.<sup>633</sup> Das Ergebnis war die *Beggar's Opera*, die mit diesem Thema immens erfolgreich war und noch das Vorbild für Brechts und Weills *Dreigroschenoper* bildete. Die *Beggar's Opera* (1728) war mit ihrer parodistischen Anlage von einer neuen Ästhetik bestimmt, die sich von der klassischen Dramenpoetik entfernte. Sie begründete das Genre der Ballad Opera; in der Folgezeit entstanden ca. 80 Werke, die unter diese Bezeichnung fallen.<sup>634</sup> In der *Beggar's Opera* wird erstmals die zeitgenössische Großstadt mit typischem Milieu thematisiert. Die „ballads“ waren Lieder, die auf vorhandenen bekannten Melodien

---

<sup>631</sup> Vgl. Ulfert Herlyn, Milieus, in: *Großstadt. Soziologische Stichworte*, hrsg. von Hartmut Häußermann, Opladen 2000, S. 158.

<sup>632</sup> Vgl. ebd., S. 152.

<sup>633</sup> John Gay, *Trivia, or The Art of Walking the Streets of London* (1716). Vgl. auch Peter Andraschke, *The Beggar's Opera*. Ausblicke in die Moderne, in: *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001-2004*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Laaber 2006 (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 8), S. 170.

<sup>634</sup> Vgl. Andraschke, *The Beggar's Opera*. Ausblicke in die Moderne, S. 169.

basierten. Diese werden als in sich geschlossene Musiknummern in ein gesprochenes Theaterstück (play) integriert. Dabei besteht meist ein starker Kontrast zwischen dem alten, als bekannt vorausgesetzten Liedtext und dem neuen, was zur Komik beitrug.<sup>635</sup> William Hogarths Radierung *The Beggar's Opera burlesque* zeigt die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten und ihre Reaktionen auf das Werk.<sup>636</sup>

## Milieu der mittelalterlichen Stadt

In Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) geht es u. a. um den Unterschied zwischen (Land-)Adel und Stadt-Bürgern und das Milieu der Handwerker und Zünfte in einer mittelalterlichen Stadt. Das späte Mittelalter war ein Zeitalter der Städte aufgrund ihrer bedeutenden ökonomischen Funktion. Die Stadt versprach einen Ausweg aus der Leibeigenschaft (»Stadtluft macht frei«).<sup>637</sup> Das städtische Bürgertum entstand.<sup>638</sup> Die freien Bürger organisierten sich in Zünften und bezogen daraus ihre Identität.<sup>639</sup> Unter dem Begriff des »Altdeutschen« versteht man die Zeit um 1500, die im 19. Jahrhundert ein Gegenstand wissenschaftlichen, künstlerischen, aber auch öffentlichen Interesses war.<sup>640</sup> Nürnberg rückte im 19. Jahrhundert ins Blickfeld der romantischen Bewegung. Die Stadt büßte zu dieser Zeit allerdings die politische Selbständigkeit ein und verlor viele Sitten und Gebräuche, um 1800 war sie bankrott und wurde bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts einer

---

<sup>635</sup> Vgl. Stephen Hinton, Art. Ballad Opera, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 1 (1994), Sp. 1113; Horst Höhne, *Die Bettleroper – Ein Bastard der englischen Bühne zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Ihre Beziehung zur Genesis des Romans der Aufklärungsepoche*, Frankfurt am Main 2002 (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, 38), S. 156–157 und S. 180.

<sup>636</sup> Vgl. Andraschke, *The Beggar's Opera*. Ausblicke in die Moderne, S. 168.

<sup>637</sup> Vgl. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 668.

<sup>638</sup> Vgl. Peter Johaneck, Die Mauer und die Heiligen – Stadtvorstellungen im Mittelalter, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hrsg. von Wolfgang Behringer und Bernd Roeck, München 1999, S. 29.

<sup>639</sup> Vgl. Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, S. 16; Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 239.

<sup>640</sup> Vgl. Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck, *Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts*, Egelsbach 1995, S. 15.

kaiserlichen Zwangsverwaltung unterstellt.<sup>641</sup> Wagner thematisierte das mittelalterliche Nürnberg, insbesondere die Gesellschaftsschicht der Handwerker, in den *Meistersingern* und lieferte damit eine detailgetreue Milieuschilderung.

Waldemar von Baußnerns Oper *Dürer in Venedig* (1901) ist insofern interessant, als hier das alte Nürnberg und Venedig einander gegenübergestellt werden. Während Venedig als sinnliche, von künstlerischem Leben durchdrungene Stadt erscheint, wird Nürnberg dagegen mit Vergänglichkeit assoziiert<sup>642</sup> und erweist sich schließlich als die gute Heimatstadt, in die der Maler Albrecht Dürer zurückkehren kann.<sup>643</sup> Im großen Monolog Dürers in der 8. Szene des I. Aktes wird diese Charakterisierung Nürnbergs besonders deutlich. Frömmigkeit und Stabilität der Stadt werden durch einen homophon-akkordischen Choralsatz versinnbildlicht.<sup>644</sup> Bei Baußnern wird Nürnberg zwar als graues morbides Dorf charakterisiert, aber zugleich positiv mit Heimat assoziiert.<sup>645</sup> Venedig erscheint als Kontrast, es ist farbig und voller Lebensfreude, ein Ort, »an dem ausschweifendes Leben und freie Liebe ihren Platz haben«. <sup>646</sup> Dies erinnert an *Der ferne Klang*, eine weitere Künstleroper, die ungefähr zur selben Zeit entstand.

---

<sup>641</sup> Vgl. Schäfer-Lembeck, *Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts*, S. 17

<sup>642</sup> Vgl. ebd., S. 201-202.

<sup>643</sup> Vgl. ebd., S. 217.

<sup>644</sup> Vgl. ebd., S. 219-220 und S. 223.

<sup>645</sup> Waldemar von Baußnern, *Dürer in Venedig. Oper in drei Akten. Klavierauszug mit Text*, Leipzig 1898, S. 69–70. Vgl. auch Schäfer-Lembeck, *Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts*, S. 223.

<sup>646</sup> Schäfer-Lembeck, *Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts*, S. 221–222

## Kleinstädtisches Milieu

Die Kleinstadt galt als Ort des Widerstands gegen die Modernisierung. Der Begriff Kleinstadt meint den realen Ort zum Leben, aber auch einen mentalen Raum.<sup>647</sup> Im 19. Jahrhundert wird die Kleinstadt als Gegenmodell zur Großstadt idealisiert.<sup>648</sup> Die deutsche Kleinstadt bildete eine besondere politische und gesellschaftliche Einheit, die ihren Ursprung in der Residenzstadt nach dem Dreißigjährigen Krieg hatte und bis 1871 bestehen blieb. Die Sozialstruktur der Kleinstadt war geprägt von einem bürgerlichen Milieu, gebildet aus Handwerkern, Beamten, Offizieren, Lehrern, Professoren, Kaufleuten und kleinen Aristokraten, wohingegen es kaum Armut und kein Proletariat gab.<sup>649</sup> In der Kleinstadt entwickelte sich eine eigene Zeit, die im Gegensatz zu den Großstädten, die der Modernisierung ausgesetzt waren, langsamer verlief. Verglichen mit der modernen Stadt war die Kleinstadt von Entschleunigung und Isolation geprägt.<sup>650</sup> Die Struktur der Kleinstadt war aber auch auf Einengungen und die Einschränkung von Freiheiten und auf die Unterwerfung von Subjektivität angelegt. Dies kommt u. a. zum Ausdruck in Franz Schuberts *Winterreise* (»Fremd bin ich eingezogen ...«). Auch Schriftsteller thematisierten die klaustrophobische Wirkung der Kleinstadt, die sich vor allem um sich selbst dreht und sich als Gefängnis erweist.<sup>651</sup> Die Kleinstadt als Motiv hatte eine lange Tradition im Lustspiel, zum Beispiel August von Kotzebues *Die deutschen Kleinstädter*, in dem der Ort Krähwinkel als einengende Kleinstadt karikiert wurde.<sup>652</sup> Derartige Stücke folgten oftmals dem dramaturgischen Schema »Störenfried versus Kollektiv«, <sup>653</sup> d. h., eine geschlossene soziale Gruppe wird mit einem andersartigen Außenseiter konfrontiert. Der von außen Kommende wird

---

<sup>647</sup> Vgl. Bernd Hüppauf, Die Kleinstadt, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 303–304.

<sup>648</sup> Vgl. Pfeil, *Großstadtforschung*, S. 23.

<sup>649</sup> Vgl. Hüppauf, Die Kleinstadt, S. 304–305.

<sup>650</sup> Vgl. ebd., S. 305.

<sup>651</sup> Vgl. Hüppauf, Die Kleinstadt, S. 311–313.

<sup>652</sup> Vgl. Elisabeth Stuck, Im Dickicht der Kleinstädte. Komik und gesellschaftliche Satire in Lortzings *Zar und Zimmermann* und Henzes *Der junge Lord*, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 315.

<sup>653</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 80.

als Bedrohung empfunden und »reizt in Überreaktionen die Eigenartigkeit der Gruppe heraus«.<sup>654</sup> Elisabeth Stuck verglich die Werke *Zar und Zimmermann* von Lortzing und *Der junge Lord* von Henze hinsichtlich der Frage, welche Mittel die komische Oper besitzt, um die gesellschaftlichen Strukturen der Kleinstadt offenzulegen. Sie kam zu dem Schluss, dass beide Werke den »Topos der Kleinstadt als überblickbares soziales Gefüge« darstellen, in dem »allgemeine Bedingungen des sozialen Zusammenlebens transparent« gemacht werden.<sup>655</sup> Im *Jungen Lord* sowie in *Zar und Zimmermann* geht es um die Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv.<sup>656</sup> In Lortzings Oper fügt sich der Zar als Zimmermann in die kleinstädtische Gesellschaft ein. Gleich zu Anfang singt er im Zimmermannslied ein Lob auf die bürgerliche Arbeitsmoral, die er auch praktisch umsetzt.<sup>657</sup> Bei Lortzing kann man im Gegensatz zum *Jungen Lord* nicht von einer Gesellschaftssatire sprechen, sondern das Werk ist geprägt von der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts positiv besetzten Vorstellung von Bürgertum, dessen Werte wie handwerkliche Arbeit positiv konnotiert werden.<sup>658</sup> Im *jungen Lord* dagegen wird die Fremdheit gleich dreifach akzentuiert: national, verstärkt noch dadurch, dass Edgar eine stumme Rolle ist, ethnisch und sozial. Auch die Motivation der Fremden, in der Kleinstadt zu leben, ist unterschiedlich: Der Zar will ein Handwerk erlernen. Edgar dagegen will mit dem Affen-Experiment die Borniertheit der Einwohner bloßlegen und ihnen eine Lehre erteilen.<sup>659</sup> In Henzes und Bachmanns *Der junge Lord* wird damit die geistige Enge der Kleinstadt sowie der Konflikt zwischen der Gesellschaft und den Außenseitern bzw. Fremden thematisiert. Ingeborg Bachmanns Libretto zeichnet die Bürger negativ, sie äußern sich vor allem in Phrasen, was ihre Einfalt darlegen soll.<sup>660</sup> Somit entsteht ein Portrait einer spießbürgerlichen Gesellschaft, wobei sich musikdramaturgische Funktionalität und Sozialkritik verbinden.<sup>661</sup>

---

<sup>654</sup> Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 24.

<sup>655</sup> Stuck, Im Dickicht der Kleinstädte, S. 315–316.

<sup>656</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 80.

<sup>657</sup> Vgl. Stuck, Im Dickicht der Kleinstädte, S. 317.

<sup>658</sup> Vgl. ebd., S. 327.

<sup>659</sup> Vgl. ebd., S. 318–319.

<sup>660</sup> Vgl. Thomas Beck, *Bedingungen librettistischen Schreibens* 1997, S. 272.

<sup>661</sup> Vgl. ebd., S. 283.

## Räume der Stadt

Flüsse besaßen eine immense soziale und wirtschaftliche Bedeutung für die Stadt,<sup>662</sup> sie waren deren »Lebensader«, lieferte Wasser zum Trinken und Waschen und war ein wichtiger Handels- und Versorgungsweg. Die Bedeutung der Seine z. B. ist daran zu erkennen, dass sie auf vielen Siegeln und Münzen abgebildet ist.<sup>663</sup> Im 18. Jahrhundert wurden über 50 Prozent der städtischen Einnahmen über die Seine erzielt<sup>664</sup> und so ist es wenig verwunderlich, dass die Seine ein beliebtes Bühnenbildmotiv abgab. Als Handlungsschauplatz wurde die Seine im 19. Jahrhundert oft mit Verbrechen, Nacht und Nebel in Verbindung gebracht.<sup>665</sup> Im ersten Teil von Giacomo Puccinis *Il tabarro* steht die Atmosphäre im Vordergrund. Der idyllische Sonnenuntergang über der Seine wird kontrastiert mit der Tristesse des Pariser Proletariats. Die orchestrale Einleitung zeichnet ein Bild des »träge dahinfließenden Flusses« (musikalische Mittel sind mäßig langsames Tempo, durchlaufende Achtel im Bass und ein trochäischer Rhythmus).<sup>666</sup> Als naturalistische Elemente dienen Schiffssirene und Autohupe.<sup>667</sup> Zu nennen wären auch *Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakovs Sadko* (1898). Wolchowa, die Tochter des Meereskönigs, verwandelt sich in den Fluss Wolchow, als sie erkennt, dass ihre Liebe zu Sadko keine Zukunft hat. Durch diesen Fluss erhält die Handelsstadt Nowgorod einen Zugang zum Meer. Das Werk endet mit einem Loblied auf die Stadt und den neuen Fluss.

Öffentliche Räume sind Straßen, offene Areale und Gebäude in der Stadtlandschaft, die grundsätzlich jedem zugänglich sind.<sup>668</sup> Öffentliche Orte erlauben die Begegnung verschiedener sozialer Schichten, was für Theaterszenen eine gute dramaturgische Ausgangslage bietet. Straßen und Plätze sind wesentliche urbane Räume, sie erlauben die Begegnung verschiedener sozialer Schichten und eignen sich sehr gut für

---

<sup>662</sup> Vgl. Schüle, *Paris*, S. 11.

<sup>663</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 128.

<sup>664</sup> Vgl. ebd., S. 188.

<sup>665</sup> Vgl. Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie*, S. 25.

<sup>666</sup> Vgl. Norbert Christen, Art. Puccini: *Il trittico. Il tabarro – Suor Angelica – Gianni Schichi*, in: PiperE Bd. 5, S. 129.

<sup>667</sup> Vgl. ebd., S. 129; Giacomo Puccini, *Il tabarro*. Klavierauszug, Mailand 1998, S. 98–100.

<sup>668</sup> Vgl. Föllmer, *Klangorganisation im öffentlichen Raum*, S. 193.

Bühnenszenen. Umgekehrt wurde auch der Boulevard als Bühne der Stadt bezeichnet.<sup>669</sup> So verwundert es nicht, dass auch im Musiktheater zahlreiche Werke existieren, in denen öffentliche Orte, vor allem Straßen und Plätze als Handlungsschauplatz fungieren. Sie eignen sich insbesondere für Ensemble- und Chorszenen. Die Zarzuela *La Gran Vía* (1886) von Frederico Chueca erweist sich als eine »komisch-lyrisch-fantastische Straßenrevue«,<sup>670</sup> beginnend mit einem Auftritt von Madrider Straßen und Plätzen, die sich ärgern über die angekündigte neue Straße Gran Vía, weil sie dieser weichen sollen («Polka der Straßen»). Die dritte Szene spielt auf der Puerta del Sol, einem der bekanntesten und belebtesten Madrider Plätze; in der 5. Szene schließlich wird die Eröffnung der Gran Vía gefeiert und das Werk endet mit einer Vision des zukünftigen Madrid.

### Nächtliche Straßenszenen: Zur Figur des Nachtwächters

Das Leben in den Städten richtete sich nach dem Stand der Sonne. In der Dunkelheit war ein Aufenthalt auf den Straßen der Stadt verboten.<sup>671</sup> Vor der Einführung der künstlichen Helligkeit verbarrikadierte man die Stadt in der Nacht durch Schließung der Stadttore.<sup>672</sup> Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts veränderte sich mit Einbruch der Dunkelheit auch die Gewichtung der Sinne: Funktionierte die Stadtwahrnehmung tagsüber vorwiegend über die Augen, war in der nächtlichen Dunkelheit das Gehör wichtiger.<sup>673</sup> Ab dem 18. Jahrhundert entwickelte sich in europäischen Städten ein Nachtleben,<sup>674</sup> endgültig konnte sich die Nacht aber erst mit der künstlichen Helligkeit zum städtischen Lebensraum entwickeln. Durch das künstliche Licht wurden die Grenzen zwischen Tag und Nacht in den

---

<sup>669</sup> Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie*, S. 26. Vgl. zum Boulevard auch unten, S. 246.

<sup>670</sup> Rodicio, Art. Zarzuela, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9, Sp. 2145.

<sup>671</sup> Vgl. Girouard, *Die Stadt. Eine Kulturgeschichte*, S. 73.

<sup>672</sup> Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München 1983, S. 83–84.

<sup>673</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 269.

<sup>674</sup> Vgl. Schivelbusch, *Lichtblicke*, S. 134.



Großstädten vermischt auch eine veränderte Sehweise etabliert.<sup>675</sup> Künstliches Licht wurde ab Ende des 19. Jahrhunderts zum Symbol urbaner Modernität, zum »Metonym der Metropole«, auch weil es mit moderner Technik, Fortschritt, Elektrizität und Reklame assoziiert wurde.<sup>676</sup> Insbesondere die Nacht war in der Stadt mit besonderen Gefahren verbunden, da in der Dunkelheit Verbrechen drohten. Seit dem Mittelalter schützen Nachtwächter die Stadt. Dazu wurden Männer verpflichtet, die nicht nur Sicherheit und Ordnung zu schützen hatten, sondern auch Brandgefahren erkennen sollten.<sup>677</sup> Die Nachtwache patrouillierte und überwachte die Ausgangssperre,<sup>678</sup> deren Beginn der mittels Glockengeläut angekündigt wurde. Die Nachtwächter hatten trotz der wichtigen Aufgabe einen schlechten Ruf, was mit dem mittelalterlichen Aberglauben zusammenhängt, der alle Berufe, die mit Dunkelheit und Nichtsesshaftigkeit verbunden waren, als ehrlos ansah.<sup>679</sup>

Mit dem Aussterben des Nachtwächters allerdings entwickelte sich der Nachtwächter zur positiv gesehenen volkstümlichen Symbolfigur und es setzte sich das Bild des singenden Nachtwächters mit Hellebarde, Laterne und Signalhorn durch.<sup>680</sup> Die populärste Aufgabe des Nachtwächters, das Ansingen und Ausrufen der Stunden, etablierte sich im Spätmittelalter. Die Laute der Sperrstunde und die Stimmen der Nachtwächter zählten zu wichtigen akustischen Signalen in der Stadt.<sup>681</sup> In der Renaissance erweiterten die Nachtwächter diese Stundenrufe mit Liedern, oft wurden auch Bibelereignisse wiedergegeben, die sich zur jeweiligen Stunde ereignet haben sollen. Im 18. und 19. Jahrhundert lieferten sie auch Kommentare zu lokalen und politischen Ereignissen. Ein weitverbreiteter Nachwächterruf trägt den Titel »Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen, die

---

<sup>675</sup> Vgl. Herbert-Muthesius, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*, S. 38.

<sup>676</sup> Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 154 und 156; Payer, »Großstadtwirbel«, S. 90.

<sup>677</sup> Vgl. Martina Glimme und Friedrich Scheele, *Slaept niet die daer waeckt. Von Nachtwächtern und Türmern in Emden und anderswo. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung im Ostfriesischen Landesmuseum, Emders Rüstkammer*, Oldenburg 2001 (Veröffentlichungen des Ostfriesischen Landesmuseums und Emders Rüstkammer, 11), S. 16.

<sup>678</sup> Vgl. Schivelbusch, *Lichtblicke*, S. 83–84.

<sup>679</sup> Vgl. Glimme und Scheele, *Von Nachtwächtern und Türmern*, S. 16–17.

<sup>680</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>681</sup> Vgl. Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 83.

Stund hat ... geschlagen« und stammt aus dem 17. Jahrhundert.<sup>682</sup> Das Signalhorn war das charakteristische Instrument des Nachtwächters, die Signale konnten durch rhythmische Tonfolge und verschiedenen Tonlängen differenziert werden. Bis ins späte 19. Jahrhundert verwendeten städtische Wachmänner diese Instrumente.<sup>683</sup>

Wegen des musikalischen Aspekts finden sich Nachtwächter-Figuren auch in einigen Opern. Dort dient der Nachtwächter vor allem als pittoreskes Element, aber auch in der dramaturgischen Funktion, einen Szenenwechsel wie den Übergang von Tag zu Nacht, von voller Bühne zu leerer Bühne, zu markieren. In Meyerbeers *Les Huguenots* machen die Nachtwächter die Runde, mit dem Gesang zum »Couvre-feu« (Sperrstunde) wird die Bevölkerung zur Heimkehr gedrängt. Hier hat die Nachtwächter-Szene vorwiegend die Funktion, die Bühne vor der nachfolgenden Szene zu leeren.<sup>684</sup> Beim Nachtwächter-Auftritt in den *Meistersingern* am Ende des II. Aktes erklingen prägnant das Signalhorn sowie der bekannte Gesang »Hört, ihr Leut und lasst euch sagen«.

## Kontrastierung von Stadt und Land

Vor dem Hintergrund des Anwachsens der Städte im 18. Jahrhundert wurde in allen Künsten das Landleben als Gegenmodell propagiert, wobei viele Werke dem dramaturgischen Muster folgten, nach dem ein idealisiertes Landleben einem vom lasterhaften und verschwenderischen Adel geprägten Stadtbild gegenübersteht. Kontraste sind in dramaturgischer Hinsicht immer reizvoll. Während vor allem im 18. und 19. Jahrhundert die Stadt im Vergleich zum Land schlecht beurteilt wird, gibt es im 20. Jahrhundert auch einige Werke, die die Stadt positiver darstellen. Im Zuge des Städtewachstums wurde zunehmend die Ära vor der Stadtentwicklung als Zeit der Unschuld, als goldenes Zeitalter

---

<sup>682</sup> Vgl. Glimme und Scheele, *Von Nachtwächtern und Türmern*, S. 18–19.

<sup>683</sup> Vgl. ebd., S. 33.

<sup>684</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 197.

verklärt.<sup>685</sup> Goldenes Zeitalter als mythologischer Begriff meint einen Idealzustand in der menschlichen Geschichte vor Beginn der Zivilisation, als Mensch und Natur in Einklang lebten. Arkadien war besonders für die Anfänge der Oper bedeutsam: Die ersten Opern waren im arkadischen Milieu aus Gründen der Verosimilianza angesiedelt, da die singende Artikulation von Menschen nur dort als möglich erachtet wurde. Im Barock wurde das Arkadien-Motiv auch in der Literatur populär – die Pastoraldichtung erreichte einen Höhepunkt.<sup>686</sup> Im 18. Jahrhundert wurde dem barocken Prunk die Sehnsucht nach dem Einfachen und Natürlichen entgegengesetzt.<sup>687</sup> Die Aufklärung forderte Wirklichkeitstreue und Natürlichkeit bei den Schauplätzen, sodass bürgerliche oder ländliche Umgebungen beliebt wurden.<sup>688</sup> Die Stadt wurde als gleichbedeutend mit dem Herrschaftssitz gesehen und galt dementsprechend als verderbt.<sup>689</sup>

Jean-Jacques Rousseau war der erste, der den Stadt-Land-Gegensatz kulturgeschichtlich betrachtete.<sup>690</sup> Er formulierte in seiner Kulturkritik 1750 die Vorstellung vom glückseligen Urzustand der Menschheit in Tugend und Freiheit. Damit ist die Devise »zurück zur Natur« gemeint, die stets mit dem Namen Rousseau verknüpft ist, die in seinen Schriften allerdings gar nicht nachzuweisen ist.<sup>691</sup> Als »Natur« wurde auch die Zeit der Antike verstanden, da man in dieser Epoche die Menschheitsideale verwirklicht glaubte. Rousseau zeigte sich am Beginn der *Confessions* abgestoßen von der Stadt.<sup>692</sup> Für Paris empfand er eine Art Hassliebe: Er lebte die meiste Zeit dort und gestand ein, dass seine geistige Entwicklung Paris zu verdanken sei.<sup>693</sup> Fast all seine Werke sind von der französischen Hauptstadt geprägt.<sup>694</sup> In der *Encyclopédie* wurde die Großstadt unter dem Begriff »dépolulation« abgehandelt: Staatslehrer und Philosophen des 17.

---

<sup>685</sup> Vgl. Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, S. 10.

<sup>686</sup> Vgl. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 668.

<sup>687</sup> Vgl. Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel 1993, S. 142.

<sup>688</sup> Art. Bühnenbild, in: LdK Bd. 1, S. 706.

<sup>689</sup> Vgl. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 668.

<sup>690</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 144.

<sup>691</sup> Vgl. Horst Höhne, *Die Stadt der Romantiker*, Frankfurt am Main 2005 (Bremer Beiträge zur Literaturwissenschaft, 46), S. 96.

<sup>692</sup> Vgl. Jérôme Godeau, *Tableaux parisiens*, in: *Paris. Sous le ciel de la peinture*, hrsg. von Corine App, Paris 2000, S. 26.

<sup>693</sup> Vgl. Pfeil, *Großstadtforschung*, S. 12.

<sup>694</sup> Vgl. Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 88–89.

und 18. Jahrhunderts befürchteten, dass durch ein zu großes Städtewachstum das Gleichgewicht der Staaten zerstört würde.<sup>695</sup>

Insbesondere in Opera buffa, Opéra comique und Singspiel artikulierte sich die Sehnsucht nach Natürlichkeit und Einfachheit. Rousseaus *Le devin du village* spielt in ländlichem Ambiente. Die musikalische Gestaltung ist entsprechend einfach und liedhaft gestaltet. Baldassare Galuppi's *Il filosofo di campagna* (1754) und Adolphe Benoît Blaises *Annette et Lubin* (1762), Charles-Simon Favarts *Ninette à la cour* (1755) bzw. Johann Adam Hillers *Lottchen am Hofe* (1767) folgen dem gleichen dramaturgischen Muster, nach dem ein idealisiertes Landleben einem Stadtbild gegenübersteht, das vom lasterhaften und verschwenderischen Adel geprägt wird.<sup>696</sup>

Dass das Thema im 19. Jahrhundert aktuell blieb, belegt etwa Giuseppe Verdis *La traviata* (1853), wo das im II. Akt geschilderte Landleben Violettas und Alfredos für eine kurze glückliche Episode steht: Die beiden erleben ihr Liebesglück fernab der Stadt und träumen noch angesichts von Violettas nahendem Tod im III. Akt davon, Paris zu verlassen. Während Violetta auf dem Lande glückliche Tage verlebt, bringt ihr das städtische Leben dagegen nur oberflächliches Vergnügen und schließlich den Tod. Auch das etwa zeitgleich entstandene Werk *Le Père Gaillard* (1852) von Henri Reber lobt auf altertümliche Weise das einfache Landleben in der Normandie gegenüber den verdorbenen Sitten der Großstadt Paris.<sup>697</sup> In Jules Massenets *Sapho* spielen die Schlussakte auf dem Land. Der II. Akt spielt in Paris und thematisiert den Traum vom Landleben: Jean Gaussin träumt zu einer provenzalischen Weise, die

---

<sup>695</sup> Vgl. Pfeil, *Großstadtforschung*, S. 11.

<sup>696</sup> Vgl. Sabine Henze-Döhring, Art. Blaise: *Annette et Lubin. Comédie en un acte*, in: PiperE Bd. 1 (1986), S. 366-367; Daniel Brandenburg, Die komische italienische Oper, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 12), S. 120.

Herbert Schneider, Das Singspiel vor Mozart, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 12), S. 317.

<sup>697</sup> Vgl. Dagmar Gilcher, Art. Reber: *Le Père Gaillard. Opéra comique en trois actes*, in: PiperE, Bd. 5 (1994), S. 200.

Couleur locale evoziert, vom idyllischen Landleben.<sup>698</sup> Andererseits besitzt die Natur in der Romantik dämonische Züge<sup>699</sup> und es gibt nicht zuletzt im 19. Jahrhundert auch einige Werke, in denen die urbane Lebensform gefeiert wird.<sup>700</sup>

Das Verhältnis von Stadt und Land ändert sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts insofern, als sich die Städte infolge von Industrialisierung und Verstädterung immer mehr ins Umland ausdehnten, sodass eine Unterscheidung zwischen Stadt und Land zunehmend schwierig wurde und die Stadt ihre Spezifik verlor.<sup>701</sup> In Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* versucht ein Komponist, im Hochgebirge den Verlockungen der Großstadt, die mit künstlerischer Verflachung gleichgesetzt ist, zu entgehen. Auch in Musiktheaterwerken Bela Bartóks findet sich die Kontrastierung von Stadt und Land: In Otto Zöbischs Choreographie *Der holzgeschnitzte Prinz* (1917) wird ein positives Naturbild einer für den Menschen gefährlichen Großstadt gegenübergestellt, die in einer Holzpuppe versinnbildlicht ist.<sup>702</sup> Ebenso kontrastiert Bartóks Tanzpantomime *Der wunderbare Mandarin* (1926) Natur und Großstadt.

In verschiedenen Operetten der 1920er und 1930er Jahre dominierte das Bild der lasterhaften Metropole, während im Musical, einer ganz besonders städtisch geprägten und für ein urbanes Publikum konzipierten Gattung, das pulsierende Stadtleben eine allgemein positive Schilderung erfuhr.<sup>703</sup> In der deutschen Operette wurde die Großstadt negativ

---

<sup>698</sup> Vgl. Jacobshagen, *Verismo und Drame lyrique. Zur naturalistischen Oper der Jahrhundertwende in Italien und Frankreich*, S. 31–34.

<sup>699</sup> Vgl. Lucchesi, *Von Maschinen und Maschinisten*, S. 136.

<sup>700</sup> z.B. *La Vie parisienne*, vgl. dazu unten S. 271.

<sup>701</sup> Vgl. Piatti, *Die Geographie der Literatur*, S. 336–337; Andreas Mahler, *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*, in: *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, hrsg. von Andreas Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 35; Hauser und Kamleithner, *Ästhetik der Agglomeration*, S. 51–52.

<sup>702</sup> Vgl. Gunhild Schüller, Thomas Steiert, Art. Zöbisch: *A fából faragott királyfi*, in: PiperE Bd. 6 (1997), S. 816.

<sup>703</sup> Vgl. Wolfgang Jansen, »Schön ist die Welt!« Zum Verhältnis von Stadt und Land im unterhaltenden Musiktheater der 1920er und 1930er Jahre, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen

gesehen, das Landleben dagegen als rein und unverfälscht. Die Ablehnung der Großstadt zeigt sich Wolfgang Jansen zufolge auch darin, dass die meisten Komponisten der Jazzmusik, die mit Urbanität assoziiert wurde,<sup>704</sup> reserviert gegenüberstanden, vgl. z.B. die ablehnenden Haltungen dem Jazz gegenüber in Emmerich Kálmáns Werken *Gräfin Mariza* (1924) und *Die Herzogin von Chicago* (1928). Es gibt einige Operetten, in denen die Stadt negativ und das Landleben positiv gezeichnet ist. Franz Léhars *Schön ist die Welt* (1930 uraufgeführt und einen Gegensatz zwischen höfischem Leben und Bergwelt herstellend) sowie Ralph Benatzkys *Im weißen Rössl* (1930) bekunden, dass die Menschen erst in der Natur zu sich selbst finden können.

Im amerikanischen Musiktheater wurde der Gegensatz zwischen Stadt und Land weniger ideologisch ausgetragen. Die Jazzmusik war ein wesentlicher Bestandteil des Musicals und der Transformation der Operette ins Musical, und da der Jazz städtischen Ursprungs war, eignete er sich nicht zur Idealisierung des Landlebens. Ein Beispiel aus dem Bereich des Musicals ist George und Ira Gershwins *Girl Crazy* (1930), worin der Stadt-Land-Kontrast in Bezug auf Amüsiermöglichkeiten thematisiert wird. Das Landleben ist hier Synonym für Langeweile und fungiert als Bestrafung, mit der der Playboy Danny auf den rechten Weg zurückgeführt werden soll. Auch die einheimische Bevölkerung fühlt sich offensichtlich auf dem Land nicht wohl und ist sofort bereit, an ursprünglich urbanen Vergnügungen teilzunehmen, die Danny einrichtet.<sup>705</sup> Eine negative Sicht auf das Land findet sich auch in Leonard Bernsteins *Wonderful Town*, die, wie der Titel schon nahelegt, eindeutig Partei für die Stadt, und zwar für New York, ergreift.<sup>706</sup>

---

Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 6), S. 234.

<sup>704</sup> Vgl. dazu auch unten, S. 166ff.

<sup>705</sup> Vgl. Jansen, Zum Verhältnis von Stadt und Land im unterhaltenden Musiktheater, S. 222–234.

<sup>706</sup> Vgl. dazu unten ausführlicher S. 335ff.

## »Suchet der Stadt Bestes«– Stadt und religiöse Stoffe

Städte spielen auch in Werken mit biblischem und religiösem Hintergrund eine wichtige Rolle, wie schon das Zitat aus der Bibel belegt.<sup>707</sup> Städte wurden in Religionen immer wieder als Symbol der Zivilisation gesehen, die zumeist von einem Gott gegründet worden und von dessen Wohlwollen abhängig waren. In den Frühkulturen wurden die ersten Städte von Priestern regiert. Die Stadt galt als Symbol höchster Errungenschaft menschlicher Zivilisation, die nur mit dem Wohlwollen der Götter möglich und dem Verfall preisgegeben war, wenn dieses Wohlwollen entzogen wurde.<sup>708</sup> Alle drei monotheistischen Weltreligionen besitzen eine Stadt als Zentrum (Jerusalem, Rom, Mekka), die als geographischer Bezugspunkt fungiert.<sup>709</sup> Die Bibel beschreibt Kain als ersten Stadtgründer.<sup>710</sup> Die Auffassung von der Stadt als Welt hatte einen glaubensgeschichtlichen Grund, schon in der Bibel war das himmlische Jerusalem vollkommen urban.<sup>711</sup> Es gab im Christentum die Vorstellung von Gottes Reich als »eine Stadt mit Zinnen, bekrönter Mauer und Toren«.<sup>712</sup> In der biblischen Apokalypse wurde dieses Bild für die Beschreibung des himmlischen Jerusalems übernommen.<sup>713</sup>

Die Stadt Rom galt als Caput mundi, als Nabel der Welt und als »irdische Entsprechung des Himmlischen Jerusalem«.<sup>714</sup> Rom wurde neben Jerusalem zur wichtigen Stadt für das Christentum, zur Stadt der Heiligen, da dort viele Märtyrer ihr Leben gelassen hatten, wie etwa die Apostelfürsten. Die »Kirchen und Klöster, die über den Gräbern der

---

<sup>707</sup> Jeremia 29:7.

<sup>708</sup> Vgl. Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, S. 10.

<sup>709</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 99.

<sup>710</sup> Vgl. Schneider, *Überall ist Babylon*, S. 21.

<sup>711</sup> Vgl. Christian Kaden, Die Stadt als Welt. Pariser Musikleben um 1300, nach dem Zeugnis des Johannes de Grocheio, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9), S. 84.

<sup>712</sup> Johaneck, Die Mauer und die Heiligen – Stadtvorstellungen im Mittelalter, S. 30.

<sup>713</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>714</sup> Michalski, Vom Himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts, S. 46.

Märtyrer und Heiligen errichtet wurden, sind das Merkmal der Heiligen Stadt, ja machen Rom zum Abbild der Himmelsstadt«.<sup>715</sup>

In der Barockoper dienten Heiligenlegenden als Opernstoff<sup>716</sup> und Giulio Rospigliosis *Sant' Alessio* (1631) gilt als Musterbeispiel einer Heiligenoper,<sup>717</sup> in welcher der Wandel Roms von der Sklavenhalterstadt zur Hauptstadt des Christentums gefeiert wird<sup>718</sup>, woraufhin das Werk mit dem Lob auf das glückliche Rom schließt. Zur Zeit der Aufführung war Rom vom Prunk der Barberini geprägt, der Heilige Alessio dagegen lehnte, wie es im Prolog der Oper heißt, Luxus entschieden ab.<sup>719</sup> Ein weiteres Werk ist Kapsbergers *Apotheosis sive consecratio Sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii*. Diese lateinische Festoper wurde von den Jesuiten zum feierlichen Anlass der Heiligsprechung des Ordensgründers Ignatius von Loyola und seines engsten Gefolgsmannes Francisco Xavier im März 1622 aufgeführt. Das Werk ist eine weltumspannende Allegorie: Alle Länder, in denen die beiden missionierten, bringen der Heiligen Stadt Rom Preziosen für den Tempel der Heiligsprechung.<sup>720</sup>

## Der Antagonismus zwischen Babylon und Jerusalem

Babylon gilt als älteste Großstadt der Geschichte. Der Name Babylon wird vom akkadischen Bab-ili («Tor Gottes») abgeleitet. Babylon war um 3000 v. Chr. eine Kleinstadt, bevor es als Sitz des Königs Hammurapis (1728-1686) eine bedeutendere Stellung erlangte. Hammurapi erließ Gesetze, um das Zusammenleben in der Stadt zu regeln, die heute unter dem Namen Codex Hammurabi firmieren.<sup>721</sup> In der Altstadt befand sich der Palast von Nebukadnezar II. (605 bis ca. 562/559), der die Stadt durch Befestigungsanlagen sicherte und oberhalb der Stadt einen Stausee

---

<sup>715</sup> Johaneck, *Die Mauer und die Heiligen – Stadtvorstellungen im Mittelalter*, S. 31.

<sup>716</sup> Vgl. dazu das Kapitel bei Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 93–108.

<sup>717</sup> Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 103.

<sup>718</sup> Silke Leopold, Art. Landi: *Il Sant' Alessio*, in: PiperE Bd. 3 (1989), S. 408.

<sup>719</sup> Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 99–102.

<sup>720</sup> Vgl. ebd., S. 106–107.

<sup>721</sup> Vgl. Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 40–41.



anlegen ließ.<sup>722</sup> Im Jahre 331 wurde die Stadt von Alexander dem Großen erobert. Es gibt zahlreiche mythologische Beschreibungen Babylons: Zunächst war die Stadt im Altertum mit Größe und Reichtum in Verbindung gebracht worden.<sup>723</sup> In der Bibel bekamen Babylon und Jerusalem ideelle Bedeutungen zugewiesen, indem sie zu »archetypischen Gegenpolen von Verdammnis und Erlösung«<sup>724</sup> wurden, was aus dem aus dem historischen Hintergrund resultiert, den das babylonische Exil des jüdischen Volkes und die Zerstörungen Jerusalems durch Babylonier und Römer bildete.<sup>725</sup>

Bei den Israeliten wurde die Stadt Babel zum Symbol von Verderbtheit und Verderbnis, was im Alten Testament an der Schilderung des Turmbaus, der als Herausforderung Gottes angesehen wurde, und des Götzendienstes exemplifiziert wurde.<sup>726</sup> Die Genesis aus dem Alten Testament, in der es um den Turmbau geht, entstand zwischen dem 10. und 8. Jahrhundert v. Chr. Der babylonische Name »bab-ili« bedeutet »Haus Gottes«, das hebräische Wort »Babel« steht für »Verwirrung«, woraus die bis heute sprichwörtliche babylonische Sprachverwirrung herrührt. Der Turmbau wird in anderen jüdischen Texten noch schärfer angegriffen, indem er als Gotteslästerung und Symbol menschlicher Hybris gewertet wird.<sup>727</sup> Das wichtige, vielfach rezipierte Babylonbild stammt aus der Offenbarung des Johannes im Neuen Testament,<sup>728</sup> in der das himmlische Jerusalem das Gegenbild zu Babylon abgibt.<sup>729</sup> Johannes beschrieb Babylon als Hure und damit stand diese Stadt fortwährend bis heute exemplarisch für die Verdorbenheit der Städte – bis heute ist der Begriff »Sündenbabel« verbreitet.<sup>730</sup>

---

<sup>722</sup> Vgl. ebd., S. 36-37.

<sup>723</sup> Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 667. Vgl. auch Daemmrich und Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*, S. 333.

<sup>724</sup> Werner Heunoske, Babel und Jerusalem: Prototypen der Stadtmythisierung, in: *Die Erfindung der Stadt. Von Babylon zur Global City. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Erlangen*, hrsg. von Thomas Engelhardt, Nürnberg 2002 (Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen, 54), S. 13.

<sup>725</sup> Vgl. ebd., S. 13-14.

<sup>726</sup> Vgl. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 667.

<sup>727</sup> Vgl. Heunoske, Babel und Jerusalem, S. 14.

<sup>728</sup> Girouard, *Die Stadt. Eine Kulturgeschichte*, S. 348–349.

<sup>729</sup> Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 186.

<sup>730</sup> Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 667.

In der Offenbarung besteht zwischen Babylon und Jerusalem ein scharfer Antagonismus. Hintergrund ist der jüdische Aufstand in Palästina gegen das Imperium Romanum (66-73 n. Chr.), der zur Zerstörung Jerusalems und des 2. Tempels führte. Die »Hure Babylon« ist eines der am häufigsten rezipierten Stadt-Bilder überhaupt. In künstlerischen Darstellungen ist die Hure Babylon auf dem Tier aus der Apokalypse ein weitverbreitetes Motiv und gilt als die »negativste aller Stadtpersonifikationen und die negativste aller Frauengestalten«,<sup>731</sup> so auch bei Albrecht Dürer. Im 19. Jahrhundert war das Bild von Paris als modernem Babel verbreitet, während diese Zuordnung im 20. Jahrhundert auf Berlin übertragen wurde. Die Babylon-Rezeption findet sich auch noch in modernen Bildmedien, z. B. in Fritz Langs Film *Metropolis*. Sein Babylon orientiert sich an New York, dessen Wolkenkratzer an den Turm zu Babel denken lassen.<sup>732</sup> Der bereits in der Bibel ausgeführte Antagonismus zwischen der »Hure« Babylon und der »Heiligen Stadt« Jerusalem wurde u. a. thematisiert in Verdis *Nabuccodonosor* (1842). Die Handlung basiert auf dem Einmarsch des gleichnamigen babylonischen Herrschers in Jerusalem und bezieht sich auf den Konflikt zwischen den beiden Völkern.

## Jerusalem und die Kreuzzüge

Jerusalem galt heils- und ideengeschichtlich, aber auch bildgeschichtlich bis zum ausgehenden Mittelalter als die bedeutendste Stadt. Das himmlische Jerusalem wurde gesehen als »höchste, transzendierte Form der idealen Stadt« und bildete damit die Basis für diverse Idealstädte verschiedenster Epochen.<sup>733</sup> Viele der Jerusalem-Werke des Musiktheaters beinhalten als Handlungshintergrund die Kreuzzüge, die die Befreiung Jerusalems als Ziel vorgaben. Die Kreuzzugs-Thematik diente allerdings häufig nur als Hintergrund für Opernhandlungen, z. B. in Johann Georg Conradis *Verstöhrung Jerusalem* (1692)<sup>734</sup> und Carlo

---

<sup>731</sup> Heunoske, Babel und Jerusalem, S. 14–15.

<sup>732</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>733</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>734</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 182.

Pallavicinis *Gerusalemme liberata*.<sup>735</sup> Bei einigen Werken aber steht sie auch stärker im Vordergrund, z.B. in Giuseppe Verdis *I lombardi alla prima crociata* (1843), worin die Eroberung Jerusalems thematisiert wird. Seltsamerweise scheint die Stadt in *Jérusalem* (1847), einer für Paris angefertigten Umarbeitung Verdis von *I lombardi*, trotz der Titelgebung eine geringere Rolle zu spielen, da der historische Hintergrund nur als quasi austauschbarer Rahmen für die Privathandlung fungiert.<sup>736</sup> Darius Milhauds *David* (szenische Uraufführung 1955) thematisiert den Aufstieg Jerusalems zur Hauptstadt Israels durch die Gründung der Stadt durch David. Ein weiteres Werk ist Kurt Weills Oratorium *Der Weg der Verheißung* (1937): Es spielt in biblischer Zeit und behandelt im IV. Teil die Phase des Niedergangs der Stadt, die mit deren Eroberung und der Zerstörung des Tempels endet.

## Zusammenfassung

Anhand der vorgestellten Facetten der Stadt, die die Handlung von Opern prägen, lässt sich feststellen, dass es in der Operngeschichte viele verschiedene Handlungshintergründe mit einem Bezug zur Stadt gibt. In Barockopern wurde vorrangig im Prolog auf die Stadt, in der das Werk zur Aufführung kam, Bezug genommen, meist in lobpreisender Form. Das Stadtlob diente vor allem unabhängigen Städten wie Venedig und Hamburg zur Selbstdarstellung und Akzentuierung politischer Interessen. Venedig feierte mit diesen Szenen sich selbst und seine »venezianità«. Der Stadtbezug fand sich häufig nur in Prolog oder Epilog, so dass er bei Aufführungen in anderen Städten angepasst oder gestrichen werden konnte, ohne die Haupthandlung ändern zu müssen. Auch in Hamburg wurde es als Aufgabe der Oper verstanden, der Stadt Ehre zu machen. Dort diente die Oper dazu, das hanseatische Selbstbewusstsein gegenüber dem Kaiser darzustellen oder den Anteil der Stadt und ihrer

---

<sup>735</sup> Vgl. Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 267.

<sup>736</sup> Vgl. Döhring und Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, S. 230.

Ratsherrn an politischen und historischen Ereignissen ins rechte Licht zu rücken. Ein häufiger im Musiktheater thematisierter Aspekt ist die Gründung und Zerstörung einer Stadt, wie sich anhand von *Les Troyens* veranschaulichen ließ, wo die Zerstörung Trojas (und Karthagos) und die Gründung Roms verknüpft sind. Stadtzerstörungen waren auf der Bühne sehr beliebt, weil sie spektakuläre Szenen ermöglichten.

Auch städtische Milieus können die Handlung prägen. Mit Figuren aus der kriminellen Unterwelt kommt in *The Beggar's Opera*, erstmals zeitgenössisches städtisches Milieu auf die Bühne. Öffentlichen Stadträume wie Straßen und Plätzen, sind im Musiktheater in zahllosen Szenen vertreten. Ein Beispiel ist die Zarzuela *La Gran Vía*, in der es um die Eröffnung eines neuen Boulevards in Madrid geht. Ein wichtiger Szenetypus sind nächtliche Straßenszenen mit der Figur des Nachtwächters, der u. a. in *Les Huguenots* und den *Meistersingern* auftritt. Dabei ist die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser städtischen Institution nicht hoch genug einzuschätzen.

Ein stets wiederkehrendes dramaturgisches Muster ist die Kontrastierung von Stadt und Land. Im Großteil solcher Werke wird die Stadt als moralisch verdorben dargestellt und mit dem als natürlich konnotierten Landleben kontrastiert. Im amerikanischen Musiktheater dagegen wurde der Stadt-Land-Kontrast weniger unter ideologischen Scheuklappen betrachtet. Hier findet sich auch das Modell, dass die Stadt als lebenswert und aufregend gerühmt wird, während das Landleben als langweilig und rückständig geschildert wird. Einen letzten Themenkomplex bildete die Stadt in biblischen Stoffen, wobei als Beispiele die im 17. Jahrhundert beliebten Heiligenopern genannt wurden, in denen die städtischen Wirkungsstätten der betreffenden Personen in allegorischer Form auftreten. Im Verlauf der Operngeschichte findet sich als Hintergrundmotiv auch vielfach der Antagonismus zwischen Babylon und Jerusalem.

## Sprache und Musik

Das folgende Kapitel stellt librettistische und musikalische Möglichkeiten der Stadtdarstellung anhand ausgewählter Werkbeispiele hinsichtlich Sprache, Musik, Geräusche und Musikstile vor. Musik und Sprache sind oft Elemente einer regionalen Identität.<sup>737</sup> Auch im Zeitalter der Globalisierung besitzen Städte und Regionen noch ihre charakteristischen Merkmale wie z. B. Licht, Klima, Bauformen oder Dialekte.<sup>738</sup> Gerade für das Musiktheater ist die akustische Wahrnehmung der Stadt eine reizvolle Aufgabe. So besitzt die Stadt akustische Zeichen, die sich zu Soundscapes verdichten können,<sup>739</sup> die auch für musikalische Kompositionen Inspirationen liefern können.

### Die Sprache der Stadt

Eine Möglichkeit zur sprachlichen Stadtdarstellung ist die Verwendung von Dialekten im Libretto. In Italien waren der venezianische oder der toskanische Dialekt nicht nur die Sprache des Volkes, sondern jahrhundertlang Amtssprache. Carlo Goldoni schrieb vielfach in venezianischem Dialekt.<sup>740</sup> Schon im Musiktheater des 17. Jahrhunderts wie *La finta pazza* wurde der venezianische Dialekt verwendet.<sup>741</sup> Mauritz Cuno schuf für das Libretto von *Der angenehme Betrug oder Der Carneval*

---

<sup>737</sup> Wie andere Markenzeichen und Symbole, darunter Architektur, historische Orte, Ereignisse und Gestalten der Weltgeschichte, vgl. hierzu Trommer, Identität und Image in der Stadt der Zukunft, S. 31.

<sup>738</sup> Göschel, Lokale und regionale Identitätspolitik, S. 158.

<sup>739</sup> Vgl. oben, S. 27.

<sup>740</sup> Vgl. zu Goldonis Dialektwerken auch unten, S. 194ff.

<sup>741</sup> Vgl. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne*, S. 174.

von *Venedig* (Musik von Reinhard Keiser) plattdeutsche Einlagen.<sup>742</sup> Das Werk erhält einen lokalen Bezug durch die niedersächsische Magd Trintje, deren Lied »Watt wart uns armen Deerens« so populär war, dass es in Abschriften erhalten blieb und ein Beispiel für das plattdeutsche Idiom in Arien jener Zeit ist.<sup>743</sup> Dieses Beispiel zeigt darüber hinaus, dass Werke mitunter in wesentlichen Gesichtspunkten verändert und damit dem entsprechenden Aufführungsort und dem Publikum angepasst wurden.

Im 19. Jahrhundert erreichte die Verwendung von Dialekt ihren Höhepunkt im Unterhaltungstheater. Anhand der Mundart zeigte sich in der Lokalposse die Sympathie des Autors, so würden beispielsweise in den Wiener Possen die negativ charakterisierten Figuren hochdeutsch sprechen.<sup>744</sup> In der Wiener Operette wurde mittels Wiener Dialekt auch die Zielgruppe für die Wien-verherrlichenden Stücke definiert. Die Wienerlieder der Operette stehen oft im Wiener Dialekt und oder enthalten wienerisches Idiom (Worte und Begriffe), die Nicht-Wienern unbekannt waren und damit vorrangig für die Wiener Bevölkerung konzipiert waren.<sup>745</sup> Der Realismus schließlich erklärte den Dialekt zur hohen Kunst, was sich in den Theorien des Naturalismus noch forcierte. Im naturalistischen und veristischen Theater waren Dialekte weit verbreitet.<sup>746</sup> Auch in Manuel de Fallas *Atlantida* wird Kolorit durch den Gebrauch des Katalanischen erzeugt.<sup>747</sup> Die Verwendung von Dialekten diente also v. a. zur Evozierung von *Couleur locale* und Kolorit, während diese in entsprechenden Werken auch als realistisches Moment wirken konnten.

---

<sup>742</sup> Vgl. Zelm, *Die Opern Reinhard Keisers*, S. 55.

<sup>743</sup> Vgl. [http://mugi.hfmt-hamburg.de/dienstmaedchen/6\\_verk\\_welt/2\\_ver.html](http://mugi.hfmt-hamburg.de/dienstmaedchen/6_verk_welt/2_ver.html), abgerufen am 04.07.2012.

<sup>744</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 156.

<sup>745</sup> Vgl. Sara Trampuz und Wolfgang Dosch, Ein singendes klingendes Märchen. Die Verherrlichung Wiens in den Werken jüdischer Operettenkomponisten und -librettisten«, in: »*Quasi una fantasia*«. *Juden und die Musikstadt Wien*. [zur Ausstellung *Quasi una Fantasia – Juden und die Musikstadt Wien*, Jüdisches Museum Wien, 14. Mai - 21. September 2003], hrsg. von Leon Botstein und Karl Albrecht-Weinberger, Hofheim 2003, S. 110.

<sup>746</sup> Vgl. Ackermann, *Die Kultur des Hörens*, S. 265.

<sup>747</sup> Michael Christoforidis, Art. Falla y Matheu, Manuel de, in: MGG<sub>2</sub>P, Bd. 6 (2001), Sp. 701.

## Dialekte und Idiome

Die »Commedeja pe' mmuseca« ist eine Form des komischen Musiktheaters, welche die besonderen Gegebenheiten Neapels,<sup>748</sup> das neapolitanische Leben und die extrovertierten Bewohner der Stadt thematisierte.<sup>749</sup> Allerdings war die Commedeja zunächst kein volkstümliches Phänomen, sondern richtete sich an den Adel und das gebildete Bürgertum, die komische Opern zur Unterhaltung verlangten. Die Bezugnahme auf das Alltagsleben, auf Gestalten, Berufe, Sitten, Gebräuche und Örtlichkeiten war weniger realistische Schilderung, sondern eher ein verklärtes Zitat aus einer Realität, die diesem Publikum sonst fern war. Die neapolitanische Dialektooper verstand sich als Gegenpol zum artifiziellen Barocktheater und setzte auf die Natürlichkeit der einfachen neapolitanischen Bevölkerung. Sie war geprägt von neapolitanischem Dialekt und alltäglichen Szenen des einfachen Lebens, gleichwohl waren die Libretti vom Anspruch auf hohes literarisches Niveau gekennzeichnet. Der Dialekt war vor allem dem Realitätsbezug geschuldet und weniger ein soziales Charakteristikum. Im Zusammenhang mit Neapel bedeutete der Dialekt mehr als nur Evozierung von *Couleur locale*, da er die sprachliche Grundlage aller Einwohner Neapels bildete.<sup>750</sup> Auch im 19. Jahrhundert gab es zahlreiche Werke mit neapolitanischem Dialekt. Ein charakteristisches Beispiel ist Luigi Riccis Opera buffa *La festa di Piedigrotta* (Neapel 1852), die in Neapel sehr erfolgreich war. Das gesamte Libretto mit Ausnahme der Szenenanweisungen ist in neapolitanischem Idiom verfasst. Auch in anderen Dialektopern, die außerhalb der Stadt spielen, gab es ortsspezifische Situationen und neapolitanischen Dialekt sprechende Figuren. Ein weitverbreitetes Handlungsschema bildete die Sehnsucht von Neapolitanern in der Fremde nach ihrer Heimatstadt.<sup>751</sup> Die Figur des Pulcinella, der Lieblingsgestalt des neapolitanischen Volkstheaters, findet sich ebenso in der neapolitanischen Dialektooper. Viele der Dialektopern stammen von Vincenzo Fioravanti, dessen erfolgreichstes Stück *Il ritorno di Pulcinella da Padova* (1838) nach einem Libretto von Andrea Passaro

---

<sup>748</sup> Vgl. Brandenburg, *Die komische italienische Oper*, S. 97.

<sup>749</sup> Vgl. Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard*, S. 199.

<sup>750</sup> Vgl. Brandenburg, *Die komische italienische Oper*, S. 97–98.

<sup>751</sup> Vgl. Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard*, S. 198.

war. Dabei handelte es sich um eines der wenigen Werke, die auch außerhalb Neapels Erfolg hatten, allerdings nur in einer Bearbeitung, in welcher der Dialekt eliminiert und aus deren Handlung Drastik und Buffo-Elemente entfernt worden waren.<sup>752</sup> Eine Pariser Besonderheit stellt der Argot dar,<sup>753</sup> eine Sprache bzw. ein Soziolekt, der von bestimmten sozialen Gruppen gesprochen wird und für den Rest der Bevölkerung kaum verständlich ist. Im Mittelalter wurde der Argot mit Bettlern und Armen im Mittelalter assoziiert,<sup>754</sup> Im 19. Jahrhundert durch Verwendung in literarischen Werken u. a. von Victor Hugo, Honoré de Balzac und Eugène Sue bekannter.<sup>755</sup> Der Argot allgemein wurde dann bald als typisch pariserisch angesehen, wobei er von Stadtviertel zu Stadtviertel unterschiedlich ausprägt war.<sup>756</sup>

## Straßenrufe

Zu den sprachlichen (und musikalischen) Möglichkeiten der Stadtdarstellung zählt ferner die Verwendung von Straßenrufen. Diese dienten Gewerbetreibenden, die durch die Straßen zogen oder auf dem Markt versammelt waren, der Bevölkerung ihre Waren und Dienstleistungen anzupreisen. Die Straßenhändler und ambulanten Handwerker, deren sozialer Status sehr gering war, waren seit dem Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert in allen größeren Städten anzutreffen.<sup>757</sup> Die Rufe der Straßenhändler fungierten quasi als akustische Schaufenster und prägten bis weit ins 19. Jahrhundert entscheidend den urbanen Klang und Rhythmus. Jedes Gewerbe hatte seine speziellen Rufe, die oft mit Melodien bzw. charakteristischer

---

<sup>752</sup> Vgl. Werr, *Musikalisches Drama und Boulevard*, S. 199–201.

<sup>753</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 339. Zum Argot siehe auch S. 145 und S. 277.

<sup>754</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 243.

<sup>755</sup> Vgl. Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris 1996, S. 681–682.

<sup>756</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 339.

<sup>757</sup> Vgl. [Robert] Massin, *Händlerrufe aus europäischen Städten*, München 1978, S. 31; Wolfgang Steinitz, *Les Cris de Paris und die Kaufrufdarstellung in der Druckgraphik bis 1800*, Salzburg 1971, S. 7–8.



Intonation verbunden waren.<sup>758</sup> Vor allem wurden die Pariser Cris rezipiert. Die Cris dienten dazu, in der Menge Aufmerksamkeit der Kunden zu erregen. Es gab auch Versuche, die Cris zu reglementieren.<sup>759</sup> Die Rufe wurden oftmals als unangenehm empfunden: In Schilderungen wurden die Cris immer mit den gleichen Attributen versehen, wie »Kakophonie« oder »höllisch unharmonisches Konzert«.<sup>760</sup> Die Rufe bildeten eine wichtige literarische Gattung, Mercier widmete ihnen im *Tableau de Paris* ein eigenes Teilkapitel, das eindrücklich die Polyphonie der Großstadt verdeutlicht:

Nein, in keiner Stadt der Welt haben die Straßenhändler so schrille und gellende Stimmen. Man kann hören, wie ihre Stimmen über die Dächer schallen; ihre Kehle übertönt Lärm und Tumult der Kreuzungen. Dem Ausländer ist es unmöglich, sie zu verstehen; selbst der Pariser erkennt sie nur durch die Gewohnheit. [...] All diese mißtönenden Rufe bilden einen Zusammenklang, von dem man sich keinen Begriff machen kann, wenn man ihn nicht gehört hat. Die Mundart dieser ambulanten Schreihälse ist derart, daß es einer Studie bedarf, um die Bedeutung genau zu unterscheiden.<sup>761</sup>

Straßenhändler und ihre Rufe dienten neben Dichtern auch bildenden Künstlern und Komponisten als Inspiration. Es sind zahlreiche Stiche und andere Bilder überliefert;<sup>762</sup> ihre Abbildungen schmückten aber auch Gebrauchsgegenstände und Spielwaren, des Weiteren bildeten sie das Thema von Liedern und Opernarien.<sup>763</sup> Die musikalische Verarbeitung des Stadt-Sounds begann im Hochmittelalter mit Kompositionen über das Geschrei der Markthändler.<sup>764</sup> Clément Janequin widmete sich diesem Thema in den *Chansons des cris de Paris*.<sup>765</sup> Auch im 20. Jahrhundert

---

<sup>758</sup> Vgl. Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 88–89; Marcelle Benoit, Art. Paris, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, hrsg. von Marcelle Benoit, [Paris] 1992, S. 527.

<sup>759</sup> Vgl. Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, S. 817–818.

<sup>760</sup> Vgl. Massin, *Händlerrufe aus europäischen Städten*, S. 96.

<sup>761</sup> Louis-Sébastien Mercier und Wolfgang Tschöke, *Pariser Nahaufnahmen*, Frankfurt am Main 2000, S. 86–87.

<sup>762</sup> Vgl. zum Beispiel Betall: *La comédie de notre temps. Acteurs et actrices. Costumes et visages* (Paris, 1876). Es zeigt Abbildungen der Händler und darunter jeweils der Kaufrau mit der Melodie, siehe dazu: Massin, *Händlerrufe aus europäischen Städten*, S. 27.

<sup>763</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>764</sup> Vgl. Helms und Phleps, Editorial, S. 8.

<sup>765</sup> Vgl. Georges Kastner, *Les Voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen âge jusqu'à nos jours; précédé de*

boten sie noch Anlass zu Kompositionen, wie Luciano Berios *Cries of London* belegen.<sup>766</sup> Straßenhändler und ihre Rufe haben also eine enorme kulturelle Bedeutung und wurden vielfach thematisiert. Sie stellen ein wesentliches Charakteristikum der Stadt dar und sind gerade wegen ihrer Musikalität, aber auch aufgrund ihres hohen Wiedererkennungswertes für die Stadtdarstellung im Musiktheater wesentlich.

### *Kastners Les Voix de Paris*

Eine der bedeutendsten Forschungen zu den Pariser Straßenrufen stammte vom Musiktheoretiker und Komponisten Jean-Georges Kastner, der mit *Les Voix de Paris* (1857) nicht nur eine Geschichte der Straßenrufe lieferte, sondern dieses Material auch in einer Symphonie verarbeitete. Kastners Abhandlung sollte in der Folgezeit einigen Komponisten als Vorlage für ihre Werke dienen, darunter Jacques Offenbach in *Mesdames de la Halle*.<sup>767</sup> In der Einleitung zu seiner Untersuchung der Straßenrufe betonte Kastner:

Les grandes cités ont un langage ; elles ont même, qu'on nous passe l'expression, une sorte de musique propre qui exprime à toutes les heures du jour le mouvement et les évolutions de la vie joyeuse ou sombre, laborieuse ou paisible, dont elles sont le foyer. Paris, par exemple, a une voix puissante, et quiconque en a entendu les frémissements aux jours d'émeute, quiconque même a prêté l'oreille dans les temps les pacifiques aux mille clameurs qui se croisent dans ses rues, celui-là n'oubliera pas jamais ce qu'il y a de caractéristique dans le

---

*considérations sur l'origine et le caractère du cri en général; et suivi de Les cris de Paris. Grande symphonie humoristique vocale et instrumentale, Paris u. a. 1857, S. 43; Massin, Händlerrufe aus europäischen Städten, S. 28.*

<sup>766</sup> Vgl. Isabel Zollna, *Stimmen der Distanz. Professionelle monologische Sprechstile. Eine vergleichende Untersuchung zu Wiederholung und Expressivität. Prosodische Gestaltung in spanischen, französischen, englischen und deutschen Gebeten, Durchsagen und Verkaufsrufen*, Tübingen 2003, S. 195.

<sup>767</sup> Vgl. zu *Mesdames de la Halle* unten S. 270ff.

chaos sonore qui berce les loisirs ou entretient l'activité du géant parisien.<sup>768</sup>

Für Kastner kann für Städte ein von ihrer Musik abhängiges Klangwappen ausgemacht werden. Diese Klangwappen sind regional unterschiedlich, beispielsweise besitzt Kairo ein anderes als London. Auch der Lärm einer Stadt trage zu ihrem spezifischen Ton bei. Der Klangcharakter einer Stadt wird auch vom jeweiligen Charakter ihrer Cris geprägt, die einen getreuen Ausdruck des städtischen Lebens darstellen. Als Beleg führt Kastner verschiedene Reiseberichte an, anhand derer man die Aufgeregtheit von Neapel mit der majestätischen Stille von Rom oder Venedig vergleichen kann, das monotone und regelmäßige Geschrei in einigen nordischen Städten mit dem Durcheinander und der Fröhlichkeit in südlichen Städten. Es gibt einige so charakteristische Cris, die einem augenblicklich vermitteln, in welcher Stadt man sich befindet. Die Cris besitzen auch eine Bedeutung für die Musik und in ihnen fand Rameau eine Bestätigung seiner Musiktheorie, wie Kastner ausführte: »Au point de vue musical, l'étude du cri de nos marchands a une importance que de grands musiciens ont déjà parfaitement reconnue. Rameau, en les étudiant, y trouve une confirmation du principe qui forme la base de sa théorie.«<sup>769</sup>

Kastner definierte sein Vorhaben in musikalischer Hinsicht:

Au point de vu musical, ce sont les rapports du cri avec le chant qui doivent surtout nous occuper. L'importance verbale s'efface ici devant l'accentuation, qui revêt souvent un caractère vraiment mélodique. Les divers métiers nous apparaissent alors comme autant de parties d'un vaste concert, parties grotesques ou lamentables, gracieuses ou bizarres, qu'il s'agit de caractériser et de classer.<sup>770</sup>

Kastner beschrieb die Rufe im Mittelalter,<sup>771</sup> wozu er neben Chroniken, Tagebüchern und anderen Aufzeichnungen auch dichterische Werke wie Guillaume de la Villeneuves *Crieries de Paris* heranzog.<sup>772</sup> De Villeneuve

---

<sup>768</sup> Kastner, *Les Voix de Paris*, S. V. Übersetzung vgl. Hermann Ludwig, *Johann Georg Kastner. Ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken*, S. 112.

<sup>769</sup> Kastner, *Les Voix de Paris*, S. 19–20.

<sup>770</sup> Ebd., S. 22.

<sup>771</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>772</sup> Vgl. Ludwig, *Johann Georg Kastner*, S. 118.

hatte Ende des 13. Jahrhunderts mit *Les Crieries de Paris* die Straßenhändler erstmalig thematisiert.<sup>773</sup> Dann verfolgte Kastner die Geschichte des Rufes bei Kulturausübungen und ihre Wirkung in Kämpfen und Kriegen. Er thematisierte aber auch politische Straßenrufe sowie die *cris* von Heerrufern und Ausrufern. Im 19. Jahrhundert wurden die Rufe immer differenzierter und individueller: Während in der Vorzeit ein einzelner Ruf jeweils von allen Angehörigen eines Handelszweiges verwendet worden war, ging nun der Trend zu individuellen Rufen über, die oft nur von einer einzigen Person artikuliert wurden.<sup>774</sup> Schon früh fanden die Straßenrufe auch Eingang in Bühnenwerke: Als erstes Stück nennt Kastner die 1548 gedruckte *Farce nouvelle, très bonne et fort récréative pour rire, des cris de Paris, à troys personnages*.<sup>775</sup> Seit dem Zeitalter Ludwigs XIV. bereicherten die Rufe in zunehmendem Maße Musik (Chansons), Literatur und Bühnenwerke. Als eines der weiteren Beispiele für Bühnen-Bearbeitungen der Straßenrufe führt Kastner ein Vaudeville von Charles-François Panard an, in dem das Orchester während eines Dialogs die Rufe nachahmt und auf diese Weise eine eindruckliche klangliche Beschreibung von Paris erzielt. Ebenfalls ging Kastner auf André-Ernest-Modeste Grétry ein, der in seinen Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis im Hinblick auf die Wahrhaftigkeit des musikalisch-dramatischen Vortrags die menschliche Stimme im Alltag untersuchte und dafür die Straßenrufe als nützliches Anschauungsmaterial erachtete.<sup>776</sup> Kastner beschrieb auch ausführlich die vielfältigen Geräusche im zeitgenössischen Paris vom Morgen bis zum Abend:

Les voix de Paris, qu'accompagne du matin au soir, en manière de basse continue, le roulement des voitures, sont innombrables et défient la patience de l'observateur. Variées à l'infini, reproduites par mille échos, elles forment une sorte de canon polymorphe perpétuel dont le plus habile musicien perd l'espoir de trouver la dernière note. A l'exemple de ces flammes qui chantent, dont parle l'humoriste Heine, le peintre éloquent de Lutèce, elles courent la ville en tous sens, comme de bruyants feux follets qu'il est impossible de saisir et de fixer. Roulement des voitures, bruits des métiers, cris industriels, causeries des passants, clameurs de la foule, elles embrassent les manifestations sonores les

---

<sup>773</sup> Vgl. Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, S. 817–818.

<sup>774</sup> Vgl. Kastner, *Les Voix de Paris*, S. 85.

<sup>775</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>776</sup> Vgl. ebd., S. 51–52

plus hétérogènes. Nous n'avons jamais eu la pensée de les recueillir toutes, et nous bornerons le présent chapitre aux différents appels que font entendre les marchands nomades pour annoncer leur présence dans les rues de Paris.<sup>777</sup>

Im Anschluss an die theoretische Abhandlung bot Kastner mit der *Symphonie humoristique Les cris de Paris* für Orchester, Solo-Stimmen und Chor eine praktische Auseinandersetzung mit dem Thema der Stimmen der Stadt. Diese Symphonie thematisiert die vielstimmige Klangwelt auf den Pariser Straßen. Die Vorlage bildete eine Dichtung von Gilbert Augustin Thierry, die aus den drei Bildern »Paris le matin«, »Paris le jour« und »Paris le soir« bestand und auf Anregung Kastners im Jahre 1848 entstanden war. Der Text weist sowohl heitere als auch ernste Momente auf und erweist sich damit als ebenso vielfältig wie die Stadt selbst. Die Komposition besteht aus drei Teilen. Der erste Teil widmet sich dem Beginn des Tages: Mit vereinzelt Lauten beginnt das Gewerbetreiben in der Morgendämmerung, kontrastiert mit dem Pariser Straßenlärm. Die Straßenrufe der Händler steigern sich immer mehr und wecken den Schlafenden, der die Stadt und ihren Lärm verflucht. Zwischen diese Verwünschungen und die weiter andauernden Cris mischen sich die Trommler mit ihrer Reveille, worauf ein sich aus der Ferne bis zur unmittelbaren Nähe entwickelnder schneller Militärmarsch anschließt. Die Dynamik wirkt raumevozierend, darüber hinaus thematisiert Kastner Polyphonie und Geräusche der Großstadt. Der dritte Teil schildert Paris am Abend: Die Person wandert durch die Straßen, vorbei an Rufen der Zeitungsverkäufer und Theaterkartenhändler. Schließlich landet die Person im Karnevalstreiben mit Maskenchor und ausgelassenen Tänzen.<sup>778</sup> Und so wurde Kastners Symphonie in einer Rezension als »musikalische Epopöe des modernen Babels«<sup>779</sup> bezeichnet.

---

<sup>777</sup> Ebd., S. 77.

<sup>778</sup> Vgl. Ludwig, *Johann Georg Kastner*, S. 134–135.

<sup>779</sup> Ludwig, *Johann Georg Kastner*, S. 137.

## Die Musik der Stadt

Wie bereits angedeutet, können musikalische Aspekte dazu dienen, eine Stadt darzustellen. Um eine Stadt auch klanglich wiederzugeben, war es darüber hinaus verbreitetes Mittel, charakteristische Volkslieder oder Tänze, die mit der Stadt oder Region in Zusammenhang stehen, in die Komposition zu integrieren. Dies diente vor allem im 19. Jahrhundert zur Evozierung von *Couleur locale*.<sup>780</sup> So versuchte Ermanno Wolf-Ferrari in *Der Schmuck der Madonna* nach eigenen Angaben, »neapolitanisches Volksleben und Empfinden« über die Musik zu vermitteln, wobei »veredelte« neapolitanische Volkslieder den »musikalischen Grundgedanken« bildeten.<sup>781</sup> Riccardo Zandonais Oper *Conchita* (1911) spielt in Sevilla am Ausgang des 19. Jahrhunderts. Für dieses Werk war Zandonai zum Studium der Volksmusik nach Spanien gereist. In der 2. Szene des I. Aktes findet sich eine impressionistische Szene des Straßenlebens in Sevilla. Auch die Einleitung zum III. Akt ist von spanischer Musik gekennzeichnet.<sup>782</sup>

## Charakteristische Instrumente

Im Zusammenhang mit der Stadt taucht wiederkehrend die (Kirchen-)Glocke auf, die seit dem Mittelalter<sup>783</sup> den Klang der Stadt entscheidend prägte und den Tagesrhythmus bestimmte. Die Glocke besitzt auch eine wesentliche kulturgeschichtliche Bedeutung und ihr Geläut definierte Räume insofern, als sie deren spezifische Einflussbereiche markierte.<sup>784</sup> Es gab verschiedene Arten von Glocken für die verschiedenen Aufgaben, wie das Schließen der Stadttore, die

---

<sup>780</sup> Vgl. zum Begriff *Couleur* auch oben, S. 74ff.

<sup>781</sup> Thomas Weitzel, Art. Wolf-Ferrari: *Der Schmuck der Madonna*, in PiperE Bd. 6 (1997), S. 760.

<sup>782</sup> Vgl. Rein A. Zondergeld, Art. Zandonai: *Conchita*. Opera in quattro atti, in PiperE Bd. 6 (1997), S. 779.

<sup>783</sup> Vgl. André Lehr, Art. Glocken und Glockenspiele, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 3 (1995), Sp. 1456; Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 74.

<sup>784</sup> Vgl. Kalisch, *Organisierter Klang und Stadtkultur: Menschen zwischen Lärm und Musik*, S. 44.

Brandglocke sowie die Arbeits- und Uhrglocke.<sup>785</sup> Selbstverständlich spielten Glocken in erster Linie auch in kirchlichen Riten und Zeremonien eine große Rolle.<sup>786</sup> Es ist wenig verwunderlich, dass auch in musikalischen Kompositionen immer wieder Anspielungen auf die Glockenklänge zu finden sind und mit Stadt assoziiert werden, z. B. in Couperins *Sonnerie de Sainte-Geneviève-du-Mont de Paris*, in dem ein Bass-Ostinato an Glocken erinnert.<sup>787</sup> Couperin verwendete stets sehr konkrete Elemente des städtischen Lebens, darunter den Glockenklang.<sup>788</sup>

Glockenklang findet sich in Bühnenwerken auch oft zur Beschreibung des Raumes, zur Ausnutzung des Come-da-lontano-Effekts: So sind im III. Akt von *Le Pré aux clercs* im III. Akt die Glockenschläge vom Louvre im *pianissimo* zu hören, was auf weite Entfernung schließen lässt.<sup>789</sup> Glockenklang dient der Herstellung von Räumen, indem der Glockenklang in der Ferne zu hören ist. In *Les Huguenots* erfüllen Glocken eine bedeutende dramaturgische Funktion, wenn damit im Duett von Raoul und Valentin im IV. Akt das Ertönen der Glocken von St. Germain das Symbol für den Beginn des Massakers bildet. Ebenso bilden in der *toten Stadt* Brügge Glocken ein wesentliches Element zur Charakterisierung der Stadt.<sup>790</sup> Charakteristisch waren auch die Straßensänger und Straßenmusikanten, insbesondere der Leierkasten, der zur Verbreitung der Gassenhauer beitrug und auf den Hinterhöfen gespielt wurde.<sup>791</sup> Ins Musiktheater fand die Drehorgel Eingang in Puccinis *Il tabarro*.

---

<sup>785</sup> Vgl. Lehr, Art. Glocken und Glockenspiele, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 3, Sp. 1459. Vgl. auch Frédéric Billiet, Pouvoir et culture sonore dans le rues d'Amiens aux XVI<sup>e</sup> siècle, in: *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier; Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 76–77.

<sup>786</sup> Vgl. Lehr, Art. Glocken und Glockenspiele, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 3, Sp.1459.

<sup>787</sup> Vgl. Bertrand Porot, Ville réelle, ville imaginée dans les pièces de clavecin de François Couperin (1668-1733), in: *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 257–258.

<sup>788</sup> Vgl. ebd., S. 278.

<sup>789</sup> Ferdinand Hérold, *Der Zweikampf. Klavierauszug mit Text und vollständigem Dialog*, Wien u. a. 1930, S. 213.

<sup>790</sup> Vgl. dazu unten, S. 233ff.

<sup>791</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 346; Kelkel und Gut, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, S. 384.

## Chor und Ensemble als Verkörperung der Stadtbevölkerung

Eine der markantesten Möglichkeiten der Stadtdarstellung besteht für das Musiktheater in der Darstellung von Menschenmengen, die auffälligstes Kriterium der Stadt sind und nicht nur in Stadtbeschreibungen, sondern auch in künstlerischen Darstellungen immer wieder auftreten. Im Musiktheater ergibt sich durch Ensembleszenen (Chor) die Möglichkeit, die Bevölkerung der Stadt visuell und akustisch auf der Bühne wirken zu lassen. Der Chor repräsentiert in der Oper für gewöhnlich ein Kollektiv.<sup>792</sup> In der Revolutionszeit wächst daher die Bedeutung des Chores.<sup>793</sup> Vor allem große Szenen wie Aufruhr oder Revolution, aber auch die Vielfältigkeit eines städtischen Marktes ergeben Anlass zu Chorszenen. Eine charakteristische Marktszene findet sich in Puccinis *La Bohème* (1896), wo der Chor im zweiten Bild sehr differenziert eingesetzt wird und nur gelegentlich geschlossen in Erscheinung tritt. Vor allem aber bilden sich kleinere Gruppen, die sich in ihrer Zusammensetzung rasch ändern und so das Fluktuieren der Menge auch klanglich verdeutlichen. Die Phrasen der kleineren Chorgruppen überlagern sich und werden so ineinander verschränkt, dass ein musikalischer Eindruck vom Wogen der ungeordneten Menge entsteht.<sup>794</sup> Stärker als im Schauspiel besitzt das Musiktheater die Möglichkeit, die Masse kollektiv zu Wort kommen zu lassen. Gibt es im Schauspiel zwar die Möglichkeit des chorischen Sprechens (das meist unisono abläuft), kann im Musiktheater die Menge nicht nur unisono, sondern auch differenzierter zum Klingen gebracht werden und so einen prägnanteren Eindruck einer ungeordneten Masse beschwören.

Massenszenen sind insbesondere beliebt am Anfang und Ende von Opern.<sup>795</sup> Am Anfang einer Oper dienen sie oft dazu, die Vorgeschichte der Handlung zu erläutern und das gesellschaftliche Umfeld und die

---

<sup>792</sup> Vgl. McClymonds und Julian Budden, Art. Chorus, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von Stanley Sadie, 4 Bde., London, New York 1998, S. 850.

<sup>793</sup> Vgl. Stephan Aufenanger, *Die Oper während der Französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper*, Tutzing 2005 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 31), S. 180–181.

<sup>794</sup> Döhring und Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, S. 328.

<sup>795</sup> Vgl. Caroline Gommel, *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns Fräulein von Scuderi zu Hindemiths Cardillac*, Freiburg im Breisgau 2002 (Rombach-Wissenschaften, 24), S. 229–230.



politischen Zustände der Handlung zu verdeutlichen, denn Menschenmengen sind visuell und vor allem auch akustisch wesentlich wirkungsvoller als einzelne Figuren.<sup>796</sup> Es gibt verschiedene Funktionen, die die Kollektive von Chor und Tänzern bekleiden können. Zunächst üben Theater-Kollektive eine Kommentar-Funktion aus. Eine weitere Funktion besteht im pittoresken und unterhaltenden Aspekt, mit dem *Couleur locale* erzeugt werden soll, z. B. in Tänzen.<sup>797</sup> Während des 19. Jahrhunderts waren Chöre in nationalem Idiom zunehmend beliebt, um eine besondere Atmosphäre und Lokalkolorit zu erzeugen, was u.a. durch die Verwendung authentischer Volkslieder erreicht wurde.<sup>798</sup> Der Chor kann Volker Klotz zufolge als lebenden Milieus, als soziales Umfeld oder als folkloristischer Ort, der den Protagonisten umgibt, fungieren;<sup>799</sup> beispielsweise in Werken der Wiener Operette.<sup>800</sup> Richard Wagner dagegen forderte einen Chor, der nicht nur Dekoration sei, sondern eine Handlungsfunktion besitze, vergleichbar mit derjenigen einzelner Figuren.<sup>801</sup> Dies wurde nicht nur in den *Meistersingern*, sondern u. a. in Modest Mussorgskijs *Boris Godunow* (1874) und Paul Hindemiths *Cardillac* (1926) umgesetzt, wo der Chor »als agierende und kommentierende Volksmasse integrale Funktion« besaß.<sup>802</sup>

Die größte dramaturgische Bedeutung erhielt der Chor wohl in der Grand opéra, wo die Volksmassen als Akteur fungierten.<sup>803</sup> Zeigte sich Gioachino Rossini in *Guillaume Tell* noch positiv fasziniert von ihr,<sup>804</sup> wurde die Masse in späteren Werken der Grand opéra zunehmend abwertend gezeichnet. *Le Prophète* ist von der Revolution von 1848 inspiriert,<sup>805</sup> deren Eindrücke Giacomo Meyerbeer in seinen Aufzeichnungen notiert

---

<sup>796</sup> Vgl. ebd., S. 229-230.

<sup>797</sup> Vgl. Catherine Kintzler, Representations of le peuple in French Opera 1673-1764, in: *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, hrsg. von Victoria Johnson u. a., Cambridge 2007, S. 80-83.

<sup>798</sup> Vgl. McClymonds und Budden, Art. Chorus, in: *New Grove Dictionary* Bd. 1, S. 852.

<sup>799</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 302.

<sup>800</sup> Vgl. ebd., S. 319.

<sup>801</sup> Vgl. Gommel, *Prosa wird Musik*, S. 230-231. Vgl. auch Richard Wagner, *Zukunftsmusik*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 7, Leipzig [1911], S. 87-137.

<sup>802</sup> Vgl. Beck, *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 89-91.

<sup>803</sup> Vgl. ebd., S. 89-91. Vgl. auch oben zur Wahrnehmung von Menschenmassen auch oben S. 23.

<sup>804</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 84.

<sup>805</sup> Vgl. ebd., S. 222.

hatte.<sup>806</sup> Der Aufstand der Landbevölkerung im I. Akt symbolisiert vornehmlich die revoltierende Stadtbevölkerung. Wichtig ist auch die explizite Nennung eines Leydener »faubourg«, also eines Vorortes als Schauplatz des II. Aktes. Mit dem Begriff »faubourg« wurde ein Ort assoziiert, wo sich »dörfliche ›Primitivität‹ der Zuwanderer mit städtischen Lebensformen« verband. Darüber hinaus war es auch eine deutliche Anspielung, die die Zeitgenossen nur mit den faubourgs von Paris assoziieren konnten, die als Nährboden der Revolution galten.<sup>807</sup> Im III. Akt wird dem Zuschauer die »entfesselte und bedrohliche Menge in ihrer Gesamtheit vor Augen geführt«.<sup>808</sup> Ferner charakterisieren Meyerbeer und Scribe die Bürger Münsters im IV. Akt als Opportunisten.<sup>809</sup> Wie auch in *Les Huguenots* schon wird das Volk hier als lenkbare Masse gezeichnet.<sup>810</sup>

Bei *Cardillac* liegt im Gegensatz zur Hoffmannschen Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* ein größeres Gewicht auf den Massenszenen. Der Chor besitzt eine integrale Funktion als agierende und kommentierende Volksmasse.<sup>811</sup> Der Chor ist in *Cardillac* »aktiver Handlungsträger«<sup>812</sup> und stellt den Volkskörper dar,<sup>813</sup> der am Ende eigenmächtig das Urteil über *Cardillac* fällt.<sup>814</sup> In der Masse wird das Volk mächtiger als die vereinzelt Individuen zum Richter und Henker.<sup>815</sup> Das 1. Bild des I. Aktes beschreibt folgendermaßen die Szenerie: »Ein freier Platz in der Stadt, auf den von allen Seiten Straßen münden. Erregte Menge im Halbkreis.«<sup>816</sup> Die Oper beginnt mit dem Chor der Volksmenge, die auf der Suche nach dem Mörder ist. Der Chor singt teilweise unisono, teilweise mehrstimmig und steigert sich immer mehr (crescendo), bis ein erster Höhepunkt auf dem Wort »Nacht« erreicht ist. Danach folgt die Szenenanweisung: »Die

---

<sup>806</sup> Vgl. ebd., S. 224.

<sup>807</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 226–227.

<sup>808</sup> Walter, »Die Oper ist ein Irrenhaus«, S. 267.

<sup>809</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 223.

<sup>810</sup> Vgl. ebd., S. 224–225.

<sup>811</sup> Vgl. Gommel, *Prosa wird Musik*, S. 230–231.

<sup>812</sup> Annegrit Laubenthal, Art. Hindemith: *Cardillac* (1926) / *Cardillac* (1952). *Oper in drei Akten (vier Bildern) / Oper in vier Akten*, in: PiperE Bd. 3 (1989), S. 66.

<sup>813</sup> Vgl. Gommel, *Prosa wird Musik*, S. 229–230.

<sup>814</sup> Vgl. Laubenthal, Art. Hindemith: *Cardillac*, in: PiperE Bd. 3, S. 67.

<sup>815</sup> Vgl. Gommel, *Prosa wird Musik*, S. 253.

<sup>816</sup> Paul Hindemith, *Cardillac. Oper in drei Akten (vier Bildern)*. [Klavierauszug], Mainz u. a. 1926, S. 7.

Menge eilt, wie in Panik und Furcht vor sich selbst ergriffen, auseinander«. Hatte es bereits zuvor eine dynamische Steigerung mit der Zielrichtung auf das Wort »Paris« gegeben, liegt der triumphale Höhepunkt auf dem Wort »Stadt«: »Sind wir nicht selbst, sind wir nicht selbst: Paris, die Stadt!«<sup>817</sup> Dies ist eine rhetorische Frage, welcher die Befürchtung zugrunde liegt, dass die Stadt nur aus lauter vereinzelt Menschen besteht. Aber analog zu Elias Canettis Auffassung, dass eine Masse genauso wenig wie ein Mückenschwarm durch eine Handbewegung zersprengt werden kann, erfolgt die dynamische Bewegung des Chores als »ein elastisches Auseinander- und Zusammenziehen«.<sup>818</sup> Anschließend folgt die Anweisung: »Die Menge tritt geschlossen vor.« Danach spaltet der Chor sich auf in einen Wechselgesang zwischen einer fragenstellenden Solostimme und mehreren kleinen antwortgebenden Gruppen: Später singt die Volksmasse wieder unisono, als die Menge beginnt, den Mörder in sich selbst zu suchen. Dann wird gezeigt, wie der Mob entfesselt und wahllos einzelne als Verdächtige herauspickt und zum Geständnis drängt. Dabei gibt es immer wieder einen Wechsel zwischen unisono und mehrstimmigen Passagen. Dann teilt sich die Menge »in zwei erregt einander gegenüberstehende Gruppen.«<sup>819</sup> Interessant ist das Ende der ersten Nummer, als die Wut des Volkes in sich zusammenfällt.<sup>820</sup> Die Menge wird beim Auftauchen der Prévôté sofort kleinmütig.<sup>821</sup> Die Dynamik des Mobs ist im Musiktheater also nicht nur szenisch, sondern auch musikalisch eindrucksvoll vermittelbar, so dass sich nochmals betonen lässt, dass der Chor ein wesentliches Element im Musiktheater zur Stadtdarstellung bildet und sich sowohl die Polyphonie der Straße als auch die Wirkung der kompakten Masse gut im Musiktheater umzusetzen vermögen.

---

<sup>817</sup> Ebd., S. 7-12.

<sup>818</sup> Gommel, *Prosa wird Musik*, S. 248–251

<sup>819</sup> Hindemith, *Cardillac. Oper in drei Akten (vier Bildern)*, S. 7–12.

<sup>820</sup> Vgl. Gommel, *Prosa wird Musik*, S. 248–251.

<sup>821</sup> Vgl. Hindemith, *Cardillac. Oper in drei Akten (vier Bildern)*, S. 19.

## Schaffung von Couleur locale mittels Lied- und Tanzformen

Um eine Stadt klanglich wiederzugeben und Couleur locale zu evozieren, war es vor allem im 19. Jahrhundert verbreitetes Mittel, charakteristische Volkslieder oder Tänze, die mit der Stadt oder Region in Zusammenhang stehen, in die Komposition zu integrieren. In vielen Werken mit Bezug zu Paris spielt der Cancan (oder auch in den verwandten Formen Galopp, Chahut und Quadrille) eine Rolle. Dieser Tanz war in Paris überaus populär. Um 1860 entwickelten sich die Tanzveranstaltungen zum Massenphänomen, vor allem im Montmartre-Viertel.<sup>822</sup> Der Cancan ist ein schneller Tanz im 2/4-Takt und verwandt mit dem Galopp,<sup>823</sup> der Galopp bildete die Brücke zwischen Quadrille und Cancan.<sup>824</sup> Michael Klügl zufolge ist die Quadrille zwar wie der Wiener Walzer fünfteilig, aber vom Charakter her roher, es gibt kaum punktierte Rhythmen oder rhythmische Vielfalt. Der Cancan wirkt »frischer und straffer als die Wiener Quadrillen und Galopps dieser Zeit«.<sup>825</sup> Gemeinsam ist Pariser und Wiener Tänzen, dass beide häufig im Musiktheater verarbeitet wurden.<sup>826</sup> Die etymologische Erläuterung des Wortes Cancan ist umstritten. David Price hält die Theorie für plausibel, dass Cancan vom altfranzösischen »caquehan« kommt, was er als »noisy assembly« übersetzt.<sup>827</sup> Sicher sei, dass Cancan auch »scandal« im Französischen bedeutet, was beim Gedanken an den Tanz auch naheliegt. Das alternative Wort Chahut meint »Krach« oder »Aufruhr« und scheint geeignet, den Effekt zu beschreiben, den der Tanz herstellte, als er in den Pariser Tanzhallen Einzug hielt.<sup>828</sup> Für den Cancan entstanden im Laufe der Zeit mehrere Synonyme, wie etwa Chahut.<sup>829</sup> Im Gegensatz zum Walzer entwickelte der Cancan sich nicht zum Standardtanz, da ihm zu sehr das Image des Anrühigen anhaftete. Außerdem gab es ihn in zu vielen Erscheinungsformen, sodass er sich einer griffigen Definition

---

<sup>822</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 254.

<sup>823</sup> Vgl. David Price, *Cancan!*, London 1998, S. 24 und S. 108.

<sup>824</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>825</sup> Michael Klügl, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber 1992, S. 125.

<sup>826</sup> Vgl. ebd., S. 125.

<sup>827</sup> Vgl. Price, *Cancan!*, S. 25.

<sup>828</sup> Vgl. ebd., S. 25.

<sup>829</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 123–124.

entzog.<sup>830</sup> Der Cancan forderte soziale und moralische Konventionen heraus.<sup>831</sup> Klügl geht davon aus, dass er in seiner Entstehung mehr ein Tanz des Volkes, weniger ein bürgerlicher Gesellschaftstanz war, allerdings bald auch von den oberen Schichten aufgegriffen wurde.<sup>832</sup> Der Cancan entwickelte sich in Paris schnell zu einer Touristenattraktion.<sup>833</sup> In vielen von Offenbachs Werken finden sich Cancans oder Galopps, wie etwa in *Orphée aux enfers* oder *La Vie parisienne*.<sup>834</sup> Der Cancan vermittelt Atemlosigkeit und Stress und ist aufgrund des hohen Tempos auch immer nur von kurzer Dauer.<sup>835</sup> Später entwickelte sich der Cancan zum Linientanz von Chorusgirls, was dann in die »Steckschritt-Cancans« der Tillergirls mündete.<sup>836</sup>

Die Forlana (oder Furlana, Frulana, Friauler) war ursprünglich ein lebhafter Werbetanz aus dem Friaul für ein oder zwei Paare.<sup>837</sup> Hauptkennzeichen der Furlana war der wiegende Rhythmus, der auch die Forlana in André Campras *Les Fêtes vénitiennes* auszeichnet. Durch den wiegenden Rhythmus zog Hellmuth Christian Wolff Parallelen zwischen Forlana und Barkarole.<sup>838</sup> Als Volkstanz war die Forlana insbesondere in Venedig im 18. Jahrhundert populär.<sup>839</sup> Man tanzte sie in Venedig im 17. und 18. Jh. zur Begleitung von Geige und Cembalo vor allem während des Karnevals.<sup>840</sup> Allerdings war sie nicht auf Venedig beschränkt. »La furlana« kann aber auch den Namen eines alten, volkstümlichen Strophen-Liedes bedeuten, das in Venedig gesungen wurde.<sup>841</sup> Die Furlana fand Eingang in Opern mit Venedig-Bezug, z. B. in Campras

---

<sup>830</sup> Vgl. ebd., S. 120.

<sup>831</sup> Vgl. Price, *Cancan!*, S. 2.

<sup>832</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 128.

<sup>833</sup> Vgl. Price, *Cancan!*, S. 107.

<sup>834</sup> Vgl. ebd., S. 113-114.

<sup>835</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 130.

<sup>836</sup> Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 133. Vgl. auch die Beschreibung von Kracauer in ders., *Das Ornament der Masse*.

<sup>837</sup> Vgl. Art. Forlana, in: Riemann-Musiklexikon Bd. 2, S. 68.

<sup>838</sup> Vgl. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, S. 143–144.

<sup>839</sup> Vgl. Art. Forlana, in: Riemann-Musiklexikon Bd. 2, S. 68.

<sup>840</sup> Vgl. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, S. 142–143.

<sup>841</sup> Marcello Cofini, Art. Furlana, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 3 (1995), Sp. 964.

*L'Europe galante*, (1697)<sup>842</sup> und *Le Carnaval de Venise* (1699).<sup>843</sup> In Francesco Cavallis *Pomeo Magno* (1666) ist wohl die erste Furlana in der Operngeschichte zu finden. Vom Ende des 17. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich in vielen Opern und Balletten Furlane.<sup>844</sup> Pietro Mascagni schrieb eine Furlana für *Le maschere*.<sup>845</sup> Der Forlana-Rhythmus ist darüber hinaus in vielen Arien der venezianischen Oper zu finden.<sup>846</sup>

In ähnlicher Weise gilt der Wiener Walzer als musikalisches Charakteristikum der Donaumetropole. Dem stereotypen Wien-Bild zufolge liegt dort die Walzermusik quasi in der Luft und den Wienern im Blut.<sup>847</sup> In Bernard Grüns Singspiel *Böhmische Musikanten* (1930) heißt es »Ich habe in Wien einen Walzer getanzt«, was über den eigentlichen Sinn hinaus bedeutet, den Charakter der Stadt kennengelernt zu haben.<sup>848</sup>

### **Polyphonie und Simultaneität/Überblendung/Polyperspektive**

Die urbane Wahrnehmung, die stark von simultanen Eindrücken geprägt ist, lässt sich im Musiktheater über Musik (Mehrstimmigkeit, Collage) und Bühnengeschehen realisieren. Musikalische Möglichkeiten der Imagination städtischer Klangräume ergeben sich durch polyphonische oder simultan ablaufende Musik. Polyphonie und Simultaneität können zur Darstellung von städtischen Räumen beitragen und sehr eindrücklich die Reizüberflutung und Vielfalt der Großstadt hörbar machen. Simultaner Kontrast erscheint in der Grand opéra als Nachahmung von simultan erfahrenen Sinneseindrücken. Die Technik der »Überblendung« wurde im Musiktheater schon von Grétry als *Come da lontano* praktiziert.

---

<sup>842</sup> Vgl. Art. Forlana, in: Riemann-Musiklexikon Bd. 2, S. 68.

<sup>843</sup> Art. Forlana, in: Reclams Lexikon der Opernwelt Bd. 2, Stuttgart 1998, S. 410.

<sup>844</sup> Cofini, Art. Furlana, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 3, Sp. 966, Vgl. auch Hans Dörge, *Musik in Venedig. Ein moderner Stadtführer zu den Zeugen der Musik und Bildenden Kunst*, Wilhelmshaven 1991, S. 170.

<sup>845</sup> Vgl. Cofini, Art. Furlana, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 3, Sp. 970.

<sup>846</sup> Vgl. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, S. 145.

<sup>847</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 138.

<sup>848</sup> Vgl. Trampuz und Dosch, »Ein singendes klingendes Märchen«, S. 107.

Come da lontano findet sich auch im V. Akt von *Les Huguenots*. In der Grand opéra »erscheint diese Technik des simultanen Kontrastes [...] als unmittelbare Nachahmung der Simultaneität von Sinneseindrücken in der großstädtischen Menge«.<sup>849</sup>

Hervorzuheben ist auch die polyperspektivische Dramaturgie, die ebenfalls vom Stadtleben und urbaner Wahrnehmung geprägt ist. Dies manifestiert sich in der »Großszene« der Grand opéra, in der kontrastierende Elemente in einem Gesamtbild vereinigt werden. Einzelne Charaktere werden abwechselnd hervorgehoben, sodass ein Wechsel zwischen Totale und Großaufnahme stattfindet. Diese polyperspektivische Dramaturgie bricht die alten zentralperspektivischen Anschauungsformen der traditionellen Oper auf,<sup>850</sup> beispielsweise in Meyerbeers *Le Prophète*.<sup>851</sup>

Die musikalischen und dramaturgischen Strukturen von Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang* (1912) sind geprägt von Brüchen und Gegensätzen und besitzen somit experimentellen Charakter. Die Modernität des Werkes zeigt sich daran, dass Schreker hier wie die Literatur der Zeit Collage und Montage einsetzt, ja sogar Mittel des Totalen Theaters.<sup>852</sup> Man findet hier eine Aneinanderreihung und ständige Neuzusammensetzung von kleinen Motivteilchen, z. B. im II. Akt, der im Bordell »Casa delle maschere« spielt, in der die Zusammensetzung unterschiedlichster Stilelemente ein entscheidendes Charakteristikum der Musik nach 1900 darstellte.<sup>853</sup> Damit kann man den II. Akt als musikalische Collage<sup>854</sup> bezeichnen. In der Bordellszene wird die Reizüberflutung thematisiert. Selbst wenn diese Szene nicht konkret auf die Großstadt Bezug nimmt, ist sie doch stark von großstädtischer Wahrnehmung (Simultaneität, Reizüberflutung) geprägt, aufgrund ihrer Überfülle an optischen und akustischen Eindrücken. Es handelt sich im II.

---

<sup>849</sup> Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 181.

<sup>850</sup> Vgl. ebd., S. 91-92.

<sup>851</sup> Vgl. ebd., S. 277.

<sup>852</sup> Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 405.

<sup>853</sup> Vgl. ebd., S. 199-201. Vgl. auch zu Schrekers Oper unten, S. 216ff.

<sup>854</sup> Vgl. Christopher Hailey, Traditionen: Wien 1910. Generationsgeschichten, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 157. Vgl. zu Collage und Montage auch oben, S. 71.

Akt um eine Klangcollage, aus der aber bestimmte Dinge hervorstechen sollen. Es erklingt Musik von der Hinterbühne, mehrere Ebenen auf der Bühne, geteilte Chöre, dazu Solisten und Orchester: »Prinzip ist die Collage des Heterogenen und nicht das Stilzitat, sondern das ›objet trouvé‹ bestimmt die Partitur.«<sup>855</sup> Bereits das Vorspiel ist gekennzeichnet durch eine große Vielfalt und erweist sich so als ›akustischer Irrgarten‹.<sup>856</sup> Sukzessiv schafft Schreker im Vorspiel und den folgenden Szenen immer komplexere Klanggebilde und mehrere simultan klingende Ebenen.<sup>857</sup> Zunächst erklingt die »venezianische Musik« aus großer Ferne, bevor sie schließlich von der Bühne erklingt, gespielt von Musikern in Gondeln, die aus der Ferne allmählich näherkommen: Mit der »sukzessiven Klangentfaltung in der Vertikale« vom Orchester nach oben auf die Bühne korrespondiert diese Klangbewegung in der Horizontale,<sup>858</sup> sodass Schreker die Musik als Mittel zur Raumerfahrung verwendet. Wenn sich nach dem Vorspiel der Vorhang öffnet,

klärt sich nicht nur die Verworrenheit der akustischen Eindrücke, sondern die Hinzufügung der optischen Impressionen eröffnet gleichsam eine neue Dimension der Wahrnehmung: Der Rezipient kann das akustische Labyrinth, in dem er sich befindet, jetzt mit den Augen durchmessen und die zusätzlichen visuellen Informationen interpretieren.<sup>859</sup>

Der Zuschauer soll von der Fülle der Eindrücke überwältigt werden,<sup>860</sup> wie das opulente Bühnenbild und die komplexen musikalischen Strukturen nahelegen. Dies scheint von der Reizüberflutung in der Großstadt inspiriert zu sein. Schreker gibt eine detaillierte Szenenbeschreibung, was beim Öffnen des Vorhangs zu sehen sein soll. 34 Takte lang begleitet nur die venezianische Musik auf der Bühne das Geschehen, während das Orchester im Graben schweigt. Mit der Serenade klärt sich, dass die als »venetianisch« betitelte Musik aus den Gondeln ertönt, die den Grafen

---

<sup>855</sup> Matthias Brzoska, Art. Schreker: *Der ferne Klang. Oper in drei Aufzügen*, in: PiperE Bd. 5 (1994), S. 634.

<sup>856</sup> Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 186.

<sup>857</sup> Vgl. ebd., S. 186-187.

<sup>858</sup> Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 192.

<sup>859</sup> Ebd., S. 197-198.

<sup>860</sup> Vgl. Brzoska, Art. Schreker: *Der ferne Klang*, in: PiperE Bd. 5, S. 634.



begleiten.<sup>861</sup> Das musikalische Labyrinth bekommt mit dem detailliert beschriebenen Bühnenbild ein optisches Pendant. Damit nimmt Schreker Kienzle zufolge die Vorstellung des Totalen Theaters vorweg: »Nahezu alle Sinne sind angesprochen; optische und akustische Eindrücke verbinden sich mit olfaktorischen Wahrnehmungen [Schreker forderte ›betäubende Düfte‹, Anm. d. Verf.]: Die Fülle der Eindrücke, die auf den Rezipienten einströmen, zielt auf Irritation und Verunsicherung.«<sup>862</sup> Dies lässt an die Wahrnehmungsüberforderung durch die Stadt denken, die detaillierte Milieuschilderung wird durch Verfremdung und Collagetechnik quasi ins Surreale gewendet. Kienzle weist darauf hin, dass diese genaue Schilderung des Milieus »den überwundenen Naturalismus mit der neuen ›Mystik der Nerven‹ in der Literatur des Fin de Siècle«<sup>863</sup> kombiniert. Bemerkenswert ist der mehrfache Wechsel der Blickrichtungen, aus denen sich eine differenzierte musikalische Kommentierung des Geschehens ergibt.<sup>864</sup> Dieser »psychologische Perspektivismus«<sup>865</sup> scheint von Simmels Forschungen zum Nervenleben der Großstädter inspiriert.

Das Lied »Wenn der Abend kommt« erklingt innerhalb der ständig anwachsenden Klangfülle, sodass ein »verwirrendes Nebeneinander unterschiedlichster Klänge, Rhythmen und Melodien«<sup>866</sup> entsteht und die Reizüberflutung offenbar wird. Der darauffolgende Csárdás, gespielt von einer Zigeunerkapelle auf der Bühne, bildet einen neuerlichen Kontrast. Die übrigen Klänge verstummen, sodass die – für den weiteren Verlauf der Oper noch wichtige Zigeunermusik – besondere Aufmerksamkeit erfährt: »Die Verwirrung des Hörers durch die disparate Fülle simultaner Klänge weicht der klaren Wahrnehmung einer einzelnen Schallquelle. Es ist, als wolle Schreker die Fähigkeit des Ohres zu selektivem Hören – die bewußt gesteuerte Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ein einzelnes Klangereignis unter vielen – hier kompositionstechnisch imitieren.«<sup>867</sup>

---

<sup>861</sup> Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 197–198.

<sup>862</sup> Ebd., S. 201–204.

<sup>863</sup> Ebd., S. 210.

<sup>864</sup> Vgl. ebd., S. 210.

<sup>865</sup> Ebd., S. 210.

<sup>866</sup> Ebd., S. 194.

<sup>867</sup> Ebd., S. 195–196.

Dies erinnert sehr an die Wahrnehmung in der Großstadt, die den Menschen ebenfalls zwingt, aus dem Lärm einzelne Eindrücke herauszufiltern und zu verarbeiten. Auch wenn »La casa delle maschere« nicht in der Großstadt angesiedelt ist, scheint diese Szene aufgrund ihrer Fülle akustischer, optischer und sogar olfaktorischer Eindrücke von großstädtischer Simultaneität und Reizüberflutung gezeichnet. Der III. Akt des *fernen Klangs* schließlich spielt tatsächlich in der Stadt und erinnert durch die Reihung von Dialogfragmenten an die Experimente der expressionistischen Literatur. Schreker vergegenwärtigt in diesem Akt die »Polyphonie der Großstadt mit ihrer Anhäufung von aneinander vorbeilaufenden Schicksalen«, wie Christopher Hailey konstatierte.<sup>868</sup>

### Geräusche der Stadt

Stadtspezifische Geräusche können ein wichtiges Mittel bei der musikalischen Gestaltung sein. Im 20. Jahrhundert wurde die Musik durch Geräusche erweitert<sup>869</sup> und es veränderten sich die akustischen Wahrnehmungen.<sup>870</sup> Durch Maschinen, Motoren und Hektik entwickelten sich vollkommen neue akustische Erfahrungen, die zur Entwicklung der Atonalität beitrugen.<sup>871</sup> Auf die Emanzipation der Dissonanz folgte die Emanzipation der Geräusche, was die Musik in Nähe zur städtischen Klanglandschaft rückt.<sup>872</sup> Geräusche typisieren Umgebungen oder grenzen Bereiche voneinander ab.<sup>873</sup> Geräusche von Pferd und Wagen auf Kopfsteinpflaster und Peitschenknallen waren sehr laut und prägten charakteristisch den Stadtklang, weil sie ganz anders klangen als Pferdehufe auf freiem Gelände.<sup>874</sup>

---

<sup>868</sup> Hailey, Traditionen: Wien 1910. Generationsgeschichten, S. 157

<sup>869</sup> Vgl. Mahrenholz und Auhagen, Art. Zeit, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9, Sp. 2240.

<sup>870</sup> Vgl. dazu oben Kapitel 1, S. 21f.

<sup>871</sup> Vgl. Herbert-Muthesius, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus*, S. 38.

<sup>872</sup> Vgl. Ackermann, *Die Kultur des Hörens*, S. 93.

<sup>873</sup> Vgl. Schulte-Fortkamp, *Wie der Schall soziale Räume schafft*, S. 271.

<sup>874</sup> Vgl. Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, S. 86.

Durch die Emanzipation des Geräuschs und seiner Verwendung als musikalisches Material wurde »die Nähe von Musik zur Soundscape zivilisationsgeprägter Lebensräume deutlicher«<sup>875</sup> und hörbarer als je zuvor. Auch im Verismo ist es ein typisches Stilmerkmal, realistische Geräusche und Ausrufe in die Musik zu integrieren, oft in scharfem Kontrast zur lyrischen Gesangslinie.<sup>876</sup> Ebenso finden sich in Gustave Charpentiers *Louise* Verweise auf Straßenlärm.<sup>877</sup> Kurt Weill verwendete 1926 in *Royal Palace* in der Filmmusikszene Autohupen als Reminiszenz an den Großstadtverkehr.<sup>878</sup> Die Ouvertüre von György Ligetis Oper *Le Grand Macabre* (1978) verlangt für die Besetzung 12 Autohupen. Arsenij Avraamov war der erste, der Stadtgeräusche inszenierte. 1922 führte er in Baku und ein Jahr später in Moskau die *Symphonie der Sirenen* auf. Von der Revolutionseuphorie geprägt, sollte die städtische Maschinenwelt positiv dargestellt werden, die Menschen sollten sich über die Klänge mit der Stadt und der Gesellschaft identifizieren. Die Symphonie war folgendermaßen gestaltet: Alle Klang- und Geräuschquellen Bakus intonierten anlässlich des fünften Jahrestages der Revolution »eine symbolische Vertonung des sozialistischen Kampfes, dirigiert von Kanonen- und Flaggensignalen«.<sup>879</sup> Die von Avraamov eigens gestimmten Fabriksirenen ertönen zusammen mit Flugzeugen, Automobilen, Waffengeräuschen und Glocken. Vervollständigt wurde der Klang durch ein Blasorchester sowie den Chor des Volkes.<sup>880</sup>

Die Stadt wurde darüber hinaus als Maschine begriffen, d. h. als ein perfektes Ineinandergreifen von Arbeitsschritten.<sup>881</sup> Die industrielle Entwicklung hatte zwischen 1870 und 1930 einen weiteren Schub infolge der Expansion von Maschinenbau, chemischer Industrie und

---

<sup>875</sup> Rösing, *Soundscape – Urbanität und Musik*, S. 24.

<sup>876</sup> Vgl. Spohr, *Opernverismo und Melodrama*, S. 209.

<sup>877</sup> Vgl. André Himonet, *Louise de G. Charpentier. Étude historique et critique. Analyse Musicale*, Paris 1922, S. 118.

<sup>878</sup> Vgl. Niels Grosch, *Lieder vom Fahrstuhl, Automobil und anderen Nicht-Orten: Zur Konstruktion des urbanen Raums in Berliner Revueschlagern der 1920er Jahre*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 194–195, v. a. Anm. 6.

<sup>879</sup> Föllmer, *Klangorganisation im öffentlichen Raum*, S. 211–212.

<sup>880</sup> Vgl. ebd., S. 211–212. Vgl. auch Motte-Haber, *Klangkunst im 20. Jahrhundert – eine Chronologie*, S. 278.

<sup>881</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiigel und Höllenkessel*, S. 42.

Elektroindustrie. Die Produktion wurde teilweise automatisiert (Fordismus, Arbeiten am Fließband) und ermöglichte noch rationellere Produktion von Massengütern.<sup>882</sup> Max Brands Oper *Maschinist Hopkins* (1929) entstand zur selben Zeit wie der Film *Metropolis*, mit dem sie einige Ähnlichkeiten aufweist. Das 6. Bild spielt in einer Maschinenhalle. Die Texte der Arbeiterchöre erinnern an Wagners musikalische Charakterisierung Nibelheims und damit an die Frühzeit der Industrialisierung. Choreographierte Arbeitskollektive verweisen auf den Fordismus.<sup>883</sup> Brand komponierte für die Fabriksszenen Geräuschkollektive, die sich durch hämmernde Ostinati und charakteristische Instrumentation (Donnerblech, Sirene, Windmaschine, umfangreiches Schlagwerk) auszeichnet. Die Maschinen werden zudem »vermenschlicht«, indem ihnen »chorische oder solistische Sprechensätze und Deklamationstypen« zugeordnet sind.<sup>884</sup>

Das Sujet zu Erik Saties *Parade* stammte von Jean Cocteau. Die Musik reiht musikalische Motive aneinander, die an die moderne Großstadt erinnern, wie Straßenbahnen, Motorenlärm und Schreibmaschinengeklapper. Georges Auric vermerkte im Vorwort zum Klavierauszug: »Satie Partitur dient als Hintergrund für Schlagzeuge und anderen szenischen Lärm. So ordnet sie sich demütig der Realität unter, die den Gesang der Nachtigall unter dem Lärm der Straßenbahnen erstickt.«<sup>885</sup>

Auch in Franz Schrekers *Der ferne Klang* sind Geräuscheffekte gefordert: Im I. Akt ist in der 2. Szene eine Eisenbahn zu hören,<sup>886</sup> ebenso am Ende der Verwandlungsmusik zur 7. Szene (»Man hört sehr entfernt einen Eisenbahnzug pfeifen und vernimmt das Rollen desselben«).<sup>887</sup> Der III. Akt

---

<sup>882</sup> Vgl. Habbo Knoch, Das Stahlwerk, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 167.

<sup>883</sup> Vgl. Lucchesi, Von Maschinen und Maschinisten, S. 141.

<sup>884</sup> Ebd., S. 135.

<sup>885</sup> Theo Hirsbrunner, Pluralisierung: Paris 1900. Zwischen Mythologie und Technik, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 83.

<sup>886</sup> Vgl. Hailey, Traditionen: Wien 1910. Generationsgeschichten, S. 157.

<sup>887</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang. Oper in drei Aufzügen. Klavierauszug mit Text von Alban Berg*, Wien u. a. 1911, S. 53.

spielt in einer Großstadt, die Szenenbeschreibung zur 1. Szene fordert diverse Stadtgeräusche, vor allem des Verkehrs, aber auch hier wieder eine komplexe Simultaneität von verschiedenen Ereignissen: »Der Vorgarten des Theaterbeisels. Schräg herüber eine breite Straße. Nicht übermäßig belebt, jedoch zeitweilig Verkehr von Straßenbahnwagen, Omnibussen, Equipagen usw. An der Straße, deutlich sichtbar, das Hoftheater. Hell erleuchtet. Von Zeit zu Zeit ertönt aus demselben, sehr gedämpft, rauschende Musik und das Geräusch von Applaus.«<sup>888</sup> Ferner sind Gleichzeitigkeit von Gesprochenem und Gesungenem, Gespräche, Rufe, Lieder und Bühnenmusik und Geräuschen gefordert.<sup>889</sup> In diesem Zusammenhang ist auch folgende Szenenanweisung am Ende der 7. Szene des III. Aktes hervorzuheben: »Gewoge vieler Menschenstimmen von der Straße. Lärm davonfahrender Wagen; fortwährend Rufe der Wagenausrufer. Der Garten füllt sich sehr rasch mit Choristen, Theaterpersonal, sowie anderen Gästen, die Getränke und Speisen verlangen.«<sup>890</sup> Die Anweisungen leben durch das improvisatorische Moment und benötigen keine konkreten Vorgaben.<sup>891</sup> Des Weiteren bringt Schreker hier Symbole des industriellen Zeitalters direkt auf die Bühne (Straßenbahnwagen, Omnibussen und Equipagen).<sup>892</sup>

### Jazz im Musiktheater als Charakteristikum der Großstadt

Obwohl der Jazz in New Orleans entstand, galt spätestens seit Mitte der 1920er, als der Jazz über St. Louis, Kansas und Chicago die Ostküstenmetropole erreicht hatte, New York das Haupt-Zentrum dieser Musikrichtung.<sup>893</sup> In New York verschmolzen und vermischten sich die verschiedenen Stile. Wie New York entstand auch der Jazz aus vielen verschiedenen Einflüssen. Denn aus allen Teilen des Landes strömten die Künstler nach New York, das sich als Zentrum für die Produktion von

---

<sup>888</sup> Ebd., S. 221.

<sup>889</sup> Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 199.

<sup>890</sup> Schreker, *Der ferne Klang. Oper in drei Aufzügen*, S. 239.

<sup>891</sup> Vgl. Brzoska, Art. Schreker: *Der ferne Klang*, in: PiperE Bd. 5, S. 634.

<sup>892</sup> Vgl. Hailey, *Traditionen: Wien 1910. Generationsgeschichten*, S. 157.

<sup>893</sup> Vgl. Wolfram Knauer, Art. New York – Jazz, in MGG<sub>2</sub>S Bd. 7 (1997), Sp. 161.

Kulturgütern und als Metropole der neuen Medien (Schallplatte, Radio, Film) etabliert hatte. Im Jazz schien der American Way of Life seine perfekte Entsprechung gefunden zu haben, denn wie Manhattan war auch der Jazz »eine einzigartige Mischung aus spontaner Improvisation und strenger Disziplin [...]: komplex und chaotisch und wie nichts zuvor auf die vielschichtigen Rhythmen der Metropole abgestimmt – der Sound und die Seele des Stadtlebens.«<sup>894</sup> Duke Ellington beschrieb mit dem Stück *Take the A-Train* den Weg in Richtung Harlem zu seiner New Yorker Wohnung<sup>895</sup> und prägte damit die Vorstellung von New York: »Dieser Sound, den Hunderte von Millionen Menschen in der ganzen Welt hörten, hat wesentlich zur Konstruktion eines globalen musikalischen Imaginary von New York beigetragen.«<sup>896</sup> Der Architekt und Stadtplaner Le Corbusier befand: »Hot Jazz ... ist ein Ereignis wie die Wolkenkratzer ... er steht für die Kräfte von heute. Der Jazz ist schon weiter als die Architektur. Wenn die Architektur an dem Punkt wäre, den der Jazz erreicht hat, wäre sie ein unglaubliches Spektakel ... Manhattan ist Hot Jazz aus Stein und Stahl.«<sup>897</sup> Der Kritiker J. A. Rodgers bemerkte: »Das Tempo des Jazz [...] trägt alle Anzeichen einer nervösen, schrillen, mechanisierten Zivilisation. Es stammt aus dem Dschungel – einem modernen, künstlichen Dschungel.«<sup>898</sup> Auch Becker zog Parallelen zwischen dem Jazz und der Wahrnehmung der Großstadt:

Der Jazzrhythmus ist durch seinen schnellen antreibenden, dennoch aber unregelmäßigen abgehackten Duktus exemplarischer Ausdruck des großstädtischen, hektischen Treibens. [...] Die Jazzsynkope oder »Tempo-Synkope« hält sich nicht mehr an die jambische Reihenfolge von unbetonten und betonten Silben, sondern setzt z. B. zwei betonte Silben nebeneinander, wodurch ein einsilbiger Takt, und demzufolge ein unregelmäßiger Rhythmus entsteht.<sup>899</sup>

---

<sup>894</sup> Ric Burns u. a., *Kosmopolis, 1919-1931*, in: *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, hrsg. von Ric Burns u. a., München 2002, S. 329–331.

<sup>895</sup> Vgl. Hans-Jürgen Schaal und Ralf Dombrowski, *Jazz-Standards. Das Lexikon*, Kassel <sup>3</sup>2004, S. 489–490; David Ellis, *New-York-City-Handbuch*, Bremen 1998, S. 25–26.

<sup>896</sup> Berndt Ostendorf, »Improvising New York«. Die Geburt eines kulturellen Stils in Harlem und Greenwich Village in den Jahren 1940-1960, in: *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, hrsg. von Andreas Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 261.

<sup>897</sup> Burns u. a., *Kosmopolis, 1919-1931*, S. 331.

<sup>898</sup> Rodgers zitiert nach: Burns u. a., *Kosmopolis, 1919-1931*, S. 331.

<sup>899</sup> Becker, *Urbanität und Moderne*, S. 257.

In Emmerich Kálmáns Operette *Die Herzogin von Chicago* (1928) werden altadlige europäische und neureiche amerikanische Lebensart durch die Tänze Csárdás und Charleston kontrastiert.<sup>900</sup> Von Jazz inspirierte amerikanische Tanzmusik verbreitete sich nach dem Ersten Weltkrieg in Europa.<sup>901</sup> Die Musik der deutschen Jazzbands nach 1918 war deutlich rhythmisch ausgeprägt und beinhaltete Geräusche, die durch Schläge auf vielfältige Materialien erzeugt wurden, was konservative Kritiker als Schockerfahrung (verursacht durch Lärm und extrem hohes Tempo) wahrnahmen.<sup>902</sup> Die meisten Schlager, die in (Berliner) Großstadtromanen erwähnt werden, stammen aus dem Bereich der Jazzmusik, weil der Jazz in seiner Rhythmik und Melodik als Entsprechung zum Großstadtleben gesehen wurde. Wichtig ist die Rauschhaftigkeit der Jazzmusik, vor allem in Verbindung mit dem Tanz. Es gibt aber auch Romane, die am Jazz ihre Kulturkritik festmachen und den Jazz als Chiffre für die dekadente großstädtische Lebensweise verwenden.<sup>903</sup>

Paradigmatisch für den Einbezug von Jazz-Elementen ins Musiktheater ist der Shimmy, der ursprünglich ein afroamerikanischer Tanz war. Den Beschreibungen zufolge war der Shimmy ein Modetanz wie Cake-Walk, One- oder Twostep, Foxtrott, Bären- oder Truthahntanz, die sich alle an den synkopierten Rhythmen Scott Joplins orientieren.<sup>904</sup> Ein zeitgenössischer Text betonte die mechanischen Bewegungen und die Hemmungslosigkeit: Das Prestissimo des Shimmy übe »auf die menschlichen Nerven einen aufpeitschenden Kitzel« aus, »sausende Wirbel packen den Menschen, betäuben hemmungslos Sinn, Verstand, Vernunft«.<sup>905</sup> Der Shimmy spielte auch in der Operette eine Rolle, allerdings waren einige als Foxtrott oder Shimmy betitelte Stücke nur

---

<sup>900</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 328–329.

<sup>901</sup> Vgl. Matthias Henke, Fortschritte: Berlin 1920. Bewegtheit und Bewegung, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 249.

<sup>902</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 189–190.

<sup>903</sup> Vgl. Christine Göbel, »Großstadtmelodien« – Beobachtungen zur Funktion des Schlagers in Berlin-Romanen der Weimarer Republik, in: *ASPM – Beiträge zur Populärmusikforschung* 25/26, S. 179 f.

<sup>904</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 186–187.

<sup>905</sup> Pollack, zitiert nach: Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 190.

»werb wirksame Umbenennungen eigentlich überkommener Formen.«<sup>906</sup>

Jazzmusik wurde zunächst in Revuen, dann auch von anderen Genres des Musiktheaters aufgegriffen, um eine urbane Atmosphäre zu erzeugen. Als Beispiel für Jazz sei Leo Falls Operette *Die Straßensängerin* angeführt:<sup>907</sup> Das »Jazz-Stück« (III. Akt, Nr. 12a) wird nur vom Bühnenorchester in der Besetzung Klavier, Jazz-Schlagzeug, Bassethorn und Banjo begleitet. Die Nummer handelt vom Shimmy und seiner Bedeutung für die Zeit.<sup>908</sup> Der zweite Teil des Refrain lautet: »Der Rhythmus wo man mit muß, ob man jung ist oder alt. Das ist der Jazz, der Jazz, der Jazz, der Jazz, der Jazz allein denn keinen läßt er, läßt er, läßt er, läßt er ruhig sein.«<sup>909</sup>

Es gibt aber auch noch viele weitere Musiktheaterwerke mit Jazz-Anklängen. Zu nennen wären beispielsweise der Jazz-Combo-Stil in Igor Strawinskis *Histoire du soldat*<sup>910</sup> und die Jazz-Elemente in George Antheils *Transatlantic*.<sup>911</sup> Vincent Youmans' *No, no Nanette* (1925) wurde zum Vorbild der amerikanischen Jazzoperette der 1920er. Es gilt als das erste Werk, in dem der Jazz nicht nur einzelne Versatzstücke ausmacht: Youmans ging auf das »neuzeitliche Rhythmusgefühl« ein, indem er mit scharfen, bläserbetonten Akzentuierungen arbeitete.<sup>912</sup> In der Oper *Maschinist Hopkins* (1929) verwendete Max Brand »stilisierte Modetänze der Zeit wie Tango, Foxtrott und Shimmy als Topoi der mondänen Partywelt.«<sup>913</sup> Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* enthält eine Caféhaus-Szene mit Jazz-Musik. Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* beinhaltet moderne Stadtelemente wie Radio, Revue, Kino und Jazz und zeigt die Faszination, welche die Moderne und die Verstädterung nach

---

<sup>906</sup> Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 194.

<sup>907</sup> Zu Jazz-Elementen in Werken, die sich mit New York befassen, vgl. ausführlicher das Kapitel zu New York im Musiktheater, S.325ff.

<sup>908</sup> Leo Fall u. a., *Die Straßensängerin. Operette in drei Akten. [Klavierauszug]*, Berlin u. a. 1921, S. 133.

<sup>909</sup> Ebd., S. 135-136.

<sup>910</sup> Vgl. Henke, *Fortschritte*: Berlin 1920, S. 249.

<sup>911</sup> Vgl. Thivat, *Images de la ville dans l'Allemagne de Weimar. Du réalisme à abstraction*, S. 136.

<sup>912</sup> Vgl. Wolfgang Jansen, Art. Youmans: *No, No, Nanette. Musical Comedy*, in: PiperE Bd. 6 (1997), S. 771.

<sup>913</sup> Brandt, *Maschinist Hopkins. Oper in einem Vorspiel und drei Akten (12 Bildern)*; Lucchesi, *Von Maschinen und Maschinisten*, S. 135.



amerikanischem Vorbild ausübten.<sup>914</sup> Die Musik ist bestimmt von Modetänzen der Zeit und dem Jazz, der hier nicht als Aktualitäts-Chiffre zu sehen ist, sondern eigenständig und der Kunstmusik gleichgestellt ist.<sup>915</sup>

## Zusammenfassung

Aufgegriffen wurden einige der im 1. Kapitel vorgestellten librettistischen und musikalischen Möglichkeiten der Stadtdarstellung und anhand einiger Beispiele vertieft. Sprachliche Möglichkeiten sind Darstellung der Stadt im Libretto anhand von Dialekt wie in der neapolitanische Dialektoper oder Verwendung von Pariser Argot. Charakteristisch waren auch die Straßenrufe. Diese dienten Gewerbetreibenden, die durch die Straßen zogen oder auf dem Markt versammelt waren, quasi als „akustische Schaufenster“ dazu, der Bevölkerung Waren und Dienstleistungen anzupreisen. Straßenrufe prägten bis weit ins 19. Jahrhundert den Klang und Rhythmus der Städte entscheidend. Jedes Gewerbe hatte spezielle Rufe, oft mit Melodien bzw. charakteristischer Intonation verbunden. Für die Historie der Straßenrufe und ihrer Rezeption in Musik und Theater spielte Johann Georg Kastners Abhandlung *Les Cris de Paris* eine wichtige Rolle, in der er der Entwicklung der Rufe und ihre vielfältigen Ausformungen nachging. Diese charakteristischen Händlerrufe fanden auch Eingang in die Oper, bei Offenbachs *Mesdames de la Halle* vor allem in der Eingangsszene und in Charpentiers *Louise* (im II. Akt, der an morgens an einer Straßenkreuzung in Montmartre spielt).

Gerade für das Musiktheater stellt die akustische Darstellung von städtischen Aspekten und die akustische Stadtwahrnehmung eine reizvolle Aufgabe dar. So besitzt die Stadt akustische Zeichen, eine

---

<sup>914</sup> Vgl. ebd., S. 135.

<sup>915</sup> Vgl. Geuen, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*, S. 164.

Klanglandschaft (Soundscape), die auch für musikalische Kompositionen Inspirationen liefern kann. Um eine Stadt klanglich wiederzugeben und *Couleur locale* zu evozieren, war es vor allem im 19. Jahrhundert verbreitetes Mittel, charakteristische Volkslieder oder Tänze, die mit der Stadt oder Region in Zusammenhang stehen, in die Komposition zu integrieren. Hier wird auf den Cancan eingegangen, der oft zur Charakterisierung von Paris eingesetzt wird.

Des Weiteren wurde in der Instrumentation auf die Stadt Bezug genommen: Der Stadtklang war (insbesondere vor dem industriellen Zeitalter) von den zahlreichen Glocken geprägt. Glocken finden sich auch häufig als Instrumentierung im Zusammenhang mit Stadt und eignen sich auch gut, um Räume zu beschreiben (»Come da lontano«). Das mit der Stadt am meisten assoziierte Instrument ist die Glocke, die gerade in früherer Zeit den Klang der Stadt entscheidend prägte. Die kulturgeschichtliche Bedeutung ist dabei zu betonen, in den Städten hatte Glockenklang nicht nur religiöse Bedeutung, sondern diente auch als Signalgeber für die Uhrzeiten oder für die Alarmierung der Bevölkerung in Krisensituationen. Dies inspirierte auch Opernkomponisten, z. B. in *Les Huguenots*, wo der Schlag von Kirchenglocken das Signal für den Beginn des Massakers liefert.

Das prägnanteste Element der Stadtdarstellung im Musiktheater ist der Chor, mit dem Oper und Operette eindrücklich die Bevölkerungsdichte der Stadt visuell und akustisch auf die Bühne zu bringen verstehen, was in vielen der angesprochenen Werke in Großszenen umgesetzt wird. Insbesondere die Menschenmenge wird oft als leicht verführbar und unberechenbar charakterisiert, was sich vor allem aus den Erfahrungen in der Französischen Revolution ergibt. Das Musiktheater besitzt die Möglichkeit, die Masse kollektiv zu Wort kommen zu lassen. So können die Atmosphäre oder das gesellschaftliche Milieu und soziale Umfeld vergegenwärtigt werden, wie sich z. B. in Werken der Grand Opéra ebenso wie in *Cardillac* zeigt.

Musikalische Möglichkeiten der Imagination städtischer Klangräume ergeben sich durch polyphonische oder simultan ablaufende Musik. Sie können zur Darstellung von städtischen Räumen beitragen und sehr eindrücklich die Reizüberflutung und Vielfalt der Großstadt hörbar

machen. Simultaner Kontrast erscheint in der Grand opéra als Nachahmung von simultan erfahrenen Sinneseindrücken. In Schrekers *Der ferne Klang* wird in der Bordellszene die Reizüberflutung erfahrbar. Selbst wenn diese Szene nicht konkret auf die Großstadt Bezug nimmt, ist sie doch in ihrer simultanen multimedialen Anlage stark von großstädtischer Wahrnehmung geprägt, aufgrund ihrer Überfülle an optischen und akustischen Eindrücken.

Stadtspezifische Geräusche können ein wichtiges Mittel bei der musikalischen Gestaltung sein. Im 20. Jahrhundert änderten sich die akustischen Wahrnehmungen, durch Maschinen, Motoren und Großstadtheftik entwickelten sich vollkommen neue akustische Erfahrungen, die zur Entwicklung der Atonalität beitrugen. Auf die Emanzipation der Dissonanz folgte die Emanzipation der Geräusche, was die Musik in Nähe zur städtischen Klanglandschaft rückt.

Obwohl der Jazz in New Orleans entstand, war spätestens seit Mitte der 1920er New York sein Haupt-Zentrum. Dort verschmolzen und vermischten sich die verschiedenen Stile. Wie New York entstand auch der Jazz aus vielen verschiedenen Einflüssen. Im Jazz schien der American Way of Life seine perfekte Entsprechung zu haben, denn wie Manhattan war auch der Jazz komplex und chaotisch und wie nichts zuvor auf die vielschichtigen Rhythmen der Metropole abgestimmt, er verkörperte den Sound und die Seele des Stadtlebens. Der Jazzrhythmus ist in seinem schnellen antreibenden und unregelmäßigen abgehackten Duktus exemplarischer Ausdruck der hektischen Großstadt. Die Jazzsynkope oder »Tempo-Synkope« sorgt für einen unregelmäßigen Rhythmus. Jazzmusik wurde zunächst in Revuen, dann auch von anderen Genres des Musiktheaters aufgegriffen, um eine urbane und moderne Atmosphäre zu erzeugen.

## Stadt als Protagonist

Im 19. und 20. Jahrhundert finden sich vermehrt Werke, die eine bestimmte Stadt thematisieren. Im Mittelpunkt stehen dabei häufig das Image der Stadt und mit ihr verbundene Klischees und Sehenswürdigkeiten. In einigen dieser Stücke figuriert die jeweilige Stadt dabei als ein oder als der bedeutendste Protagonist. Dabei kann die Stadt sogar personifiziert auftreten und als Macht interpretiert werden, der die Menschen hilflos ausgeliefert zu sein scheinen.

Wie sich in den folgenden Beispielen zeigen wird, ist das Bild der Stadt im Musiktheater häufig von bekannten Zeichen, Bildern und Stereotypen geprägt. Aus ihnen ergeben sich Image und Identität. Es gibt viele prägnante Symbole, die allen Stadtbewohnern vertraut sind und so zu Teilen eines gemeinsamen Selbstbildes werden. Städtische Zeichen werden als Identifikationsgegenstände und Symbole des Ganzen interpretiert. Durch sie kann sich eine starke emotionale Bindung ergeben. Städtebilder werden oft auf bestimmte Symbole reduziert, so stehen der Eiffelturm für Paris und die Freiheitstatue für New York.

Ferner ist eine Differenz bezüglich der Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung einer Stadt zu berücksichtigen. Auch das im Musiktheater vermittelte Bild einer Stadt ist davon abhängig, an welches Publikum das Werk gerichtet ist und kann unterschiedlich sein, je nachdem, ob die Zuschauer von auswärts stammen oder ob sie ihre Heimatstadt auf der Bühne wahrnehmen. Es folgen Untersuchungen zu einzelnen Städten und deren Darstellung im Musiktheater. Den Schwerpunkt dieses Kapitels bilden Venedig, Paris und New York, da mit ihnen vielfältige Images verknüpft sind und sie am häufigsten als Motiv fungieren.

## Venedig

Venedig gehört zu den Städten, die im Musiktheater am häufigsten thematisiert werden. Mit Venedig werden zahlreiche Bilder assoziiert, wie die vielfältigen Bezeichnungen der Stadt beispielsweise als »Serenissima« oder »Wasserstadt« belegen. Das folgende Kapitel vermittelt einen Überblick über die Bilder und Mythen Venedigs und deren Darstellung im Musiktheater.

### Geschichte und Topographie

Der Legende zufolge soll Venedig im Jahre 421 n. Chr. gegründet worden sein.<sup>916</sup> Tatsächlich ließen sich die Veneter (Bewohner des venezianischen Festlandes) im 5. Jahrhundert zunächst zeitweise auf den Laguneninseln nieder. Dauerhaft besiedelt wurde das Stadtgebiet erst 568 nach der Invasion der Langobarden in Venetien. Im Jahre 828 wurde der Leichnam des Heiligen Markus, des venezianischen Schutzpatrons, aus Alexandria entwendet. Die Stadt bildete das Zentrum der Republik Venedig, die ab dem 10. Jahrhundert ihren Einfluss immer stärker ausdehnte. Im vierten Kreuzzug zu Beginn des 13. Jahrhunderts wurde auf Betreiben Venedigs die Stadt Konstantinopel erobert, wodurch die Stadt zum bedeutenden Umschlagplatz zwischen Orient und Okzident werden konnte. Ende des 14. Jahrhunderts eroberte Venedig Nordostitalien (Terra ferma) und erlangte im 15. Jahrhundert Kontrolle über Zypern. Staatsoberhaupt war in der Adelsrepublik der auf Lebenszeit gewählte Doge, dessen Amt im Laufe der Zeit zunehmend an Bedeutung und Macht gewonnen hatte. Um die Macht des Dogen zu begrenzen, entwickelte man eine oligarchische Verfassung. 1172 bildete sich der Große Rat, der sich aus Mitgliedern der alten Adelsfamilien zusammensetzte. 1310 entstand der Rat der Zehne als eigentliche Regierung. Ins 15. und 16. Jahrhundert fiel die kulturelle Blütezeit der Stadt. Da sich die Handelswege in der Folgezeit verstärkt auf

---

<sup>916</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Benevolo, *Die Geschichte der Stadt*, S. 375–409. Vgl. zur Geschichte Venedigs darüber hinaus Reinhard Lebe, *Mythos Venedig. Geschichte und Legenden aus tausend Jahren*, Stuttgart 2003; Arne Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, München 2008.

den Atlantik konzentrierten und Venedig darüber hinaus die levantinischen Gebiete an das Osmanische Reich abtreten musste, verlor die Republik zusehends an politischem Einfluss. Außerdem stiegen seit dem 16. Jh. vor allem England und die Niederlande als Handelsmächte auf, die Venedig im Mittelmeer zunehmend Konkurrenz machten. Im 18. Jahrhundert verfolgte Venedigs Außenpolitik einen neutralen Kurs, während die Innenpolitik auf Wahrung der Strukturen ausgerichtet war. 1797 bedeutete der Einmarsch napoleonischer Truppen in Italien auch das Ende der tausendjährigen Republik Venedig. Der Große Rat beschloss am 12. Mai 1797 seine Selbstauflösung, um einen Waffenstillstand mit Napoleon zu erreichen. Nach einigen Jahren österreichischer Besatzung (1798-1805) fiel Venedig 1805 an das von Napoleon eingerichtete Königreich Italien. Von 1815-1866 folgte eine weitere Periode österreichischer Besatzung, gegen die ein venezianischer Aufstand im Jahre 1848 scheiterte. 1866 wurde Venetien in das Königreich Italien integriert.

Venedig ist eine urbanisierte Lagune am Schnittpunkt diverser Kanäle, die durch Öffnungen im vorgelagerten Landstreifen («lido») ins offene Meer münden. Insgesamt setzt sich das Gebiet Venedigs aus 115 bebauten Inseln zusammen und ist fortwährend von Landsenkung bedroht. Die Hauptverkehrsader ist der Canal Grande, der s-förmig die Stadt durchzieht. Daneben existieren zahlreiche kleinere Kanäle, die zusammen ein weitverzweigtes Netz von ca. 40 km Länge für den Güter- und Personenverkehr bilden. In der Mitte des Canal Grande liegt das ökonomische Herz der Stadt (Rialto). Die beiden Rialtomärkte an den Ufern der Hauptwasserstraße wurden gegen Ende des 11. Jahrhunderts angelegt und durch eine aus nebeneinanderliegenden Booten gebildete Brücke verbunden. An der Mündung des Canal Grande befindet sich um die Kathedrale San Marco herum das politische Zentrum, das gleichnamige Sestiere gehört zu einem der insgesamt sechs Stadtviertel Venedigs. Vor der fünfkuppeligen Markuskirche liegt der Markusplatz, an dem sich auch das höchste Bauwerk, der Campanile (Markusturm) befindet. An der angrenzenden Piazzetta liegt der Dogenpalast, an der Südfront durch die Seufzerbrücke mit dem ehemaligen Staatsgefängnis verbunden. Viele der bedeutenden venezianischen Bauwerke entstanden in der Zeit vom Ende des 11. bis zum Anfang des 12. Jahrhunderts. Die

Venezianer wurden dafür gerühmt, auf dem schlammigen Grund der Laguneninseln eine beeindruckende, militärisch kaum zu erobernde Stadt errichtet zu haben. Die von der Schönheit der Stadt beeindruckten Schilderungen trugen mit zum Mythos Venedigs bei, der zum Großteil von der besonderen topographischen Lage geprägt war.<sup>917</sup> Auch die venezianische Selbstdarstellung betonte die einzigartige Topographie und zog aus der untrennbaren Verbindung mit dem Meer sowie dem Entree vom Wasser ihr Selbstverständnis. Der Genius Loci faszinierte Besucher, Künstler und Literaten gleichermaßen. Vor allem im 19. Jahrhundert prägte die Topographie das Venedig-Bild in Literatur und Kunst.<sup>918</sup> Venedig wurde von vielen Künstlern als Theater interpretiert, das zum Schauen und zur Selbstdarstellung einlud.<sup>919</sup> So überrascht es nicht, dass die Topographie Venedigs auch Bühnenbildner in hohem Maße inspirierte, da die einzigartige Topographie Venedigs mit den Kanälen und den prägnanten Bauwerken wie San Marco, dem Dogenpalast und dem Campanile eine charakteristische Vedute bot.<sup>920</sup>

Die Topographie beeinflusste auch den Soundscape Venedigs, der sich stark von dem anderer Städte unterschied: Anstatt von Huf- oder Wagengeräuschen auf Kopfsteinpflaster dominierten Klänge wie das Plätschern der Wellen und die melodischen Rufe der Gondolieri.<sup>921</sup> Die Gondel mit ihrer charakteristischen Erscheinungsform gilt heute weltweit als Symbol Venedigs.<sup>922</sup> Um Hindernisse in den engen Kanälen zu erkennen, wird im Stehen gerudert, was als »Voga veneta« bezeichnet wird. Die Gondel hat ein hohes Trägheitsmoment, was ein Wenden quasi auf der Stelle ermöglicht.<sup>923</sup> Der charakteristische siebenzählige Eisenbeschlag am Bug symbolisiert der Überlieferung zufolge die sechs Bezirke Venedigs plus die Insel Giudecca.<sup>924</sup> Darüber bildet der

---

<sup>917</sup> Vgl. Lebe, *Mythos Venedig. Geschichte und Legenden aus tausend Jahren*, S. 10–18.

<sup>918</sup> Vgl. Landherr, *Ansicht oder Imagination?*, S. 27; Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 11.

<sup>919</sup> Vgl. Viale Ferrero, *Theater und Bühnenraum*, S. 45.

<sup>920</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>921</sup> Vgl. Ekkehard Eickhoff, *Venedig. Spätes Feuerwerk. Glanz und Untergang der Republik. 1700 - 1797*, Stuttgart 2007, S. 25–26.

<sup>922</sup> Vgl. Lebe, *Mythos Venedig. Geschichte und Legenden aus tausend Jahren*, S. 181–182; Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 322.

<sup>923</sup> Vgl. Constantin Parvulesco und Dorko M. Rybiczka, *Gondeln*, Königswinter 2007, S. 150.

<sup>924</sup> Vgl. ebd., S. 68.

Eisenbeschlag eine Fischermütze, wie sie zur Amtskleidung des Dogen gehörte. Einige Gondeln hatten Kabinen („felze“). Das seit 1881 im Linienverkehr eingesetzte Dampfschiff, genannt Vaporetto, verdrängte die Gondeln zusehends. Heute spielt die Gondel im Alltagsleben der Venezianer lediglich als »barca di traghetto« für die Überquerung eines Kanals eine Rolle.<sup>925</sup> Die schlichte schwarze Farbe von Gondel und Felze wurde von der Regierung durchgesetzt, die gegen ausgestellten Luxus kämpfte,<sup>926</sup> trug aber auch zur Assoziation mit einem Sarg bei. Diese Sargmetaphorik bildete einen Kontrast zum sonst vorherrschenden heitergalanten Gondelbild. Die Gondola findet sich in zahlreichen künstlerischen Werken mit Venedigbezug wie in Gemälden, Literatur und Musik und auch in fast allen Bühnenwerken, so etwa im Bühnenbild von Pierre-Luc-Charles Cicéri für den I. Akt der Oper *Florestan ou Le conseil des Dix* (1822).<sup>927</sup> Als Todessymbol fungierte die Gondel zunächst in literarischen Werken, so bei Goethe, der in einem Epigramm die Gondelkabine mit einem Sarg verglich: »Diese Gondel vergleich ich der sanft einschaukelnden Wiege, / Und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg. / Recht so! Zwischen der Wiege und dem Sarg wir schwanken und schweben / Auf dem Großen Kanal sorglos durchs Leben dahin.«<sup>928</sup> Auch bei Thomas Mann spielt diese Assoziation in *Tod in Venedig* eine wichtige Rolle, wie bei der Erörterung von Benjamin Britten's *Death in Venice* zu sehen sein wird.<sup>929</sup>

---

<sup>925</sup> Vgl. Parvulesco und Rybiczka, *Gondeln*, S. 119–121.

<sup>926</sup> Vgl. ebd., S. 91-93; Lebe, *Mythos Venedig. Geschichte und Legenden aus tausend Jahren*, S. 182.

<sup>927</sup> Manuel García war Opernsänger und Komponist. Vgl. das Libretto <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55022290/f4.image> (abgerufen am 04.07.2012) sowie eine Abbildung unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70005723/f1.item> (abgerufen am 03.03.2016).

<sup>928</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Poetische Werke Bd. 1* [Berliner Ausgabe hrsg. von Siegfried Seidel, Berlin 1960], S. 223.

<sup>929</sup> Vgl. auch unten, S. 222.



## Selbst- und Fremdbild

Die Venezianer betrieben Selbstdarstellung im großen Stil und zielten mit ihrem Staatsprogramm darauf ab, den Reichtum und die Macht der Stadt zu demonstrieren. Die Stadt und die Kunst »dienten einem Staatskult, der bewusst die eigene Geschichte kreierte und inszenierte.«<sup>930</sup> Eine wesentliche Rolle spielte dabei die Geschichtsschreibung, die während des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zur Veröffentlichung zahlreicher Abhandlungen über venezianische Geschichte führte.<sup>931</sup> Venedig berief sich auf einen doppelten Gründungsmythos: Einerseits nahm man Bezug auf die Siedlung von Aquileia, die man Trojanern zuschrieb, andererseits auf die Gründung in der Lagune am 25. März 421. Aus der Überlieferung, dass Aquileia schon 1107 v. Chr. – und damit vor Rom – gegründet worden sein soll, begründete Venedig seine Vormachtstellung vor der »ewigen Stadt« sowie anderen italienischen Städten. Auch Sacristis Oper *La finta pazza*<sup>932</sup> spielte auf die »venezianità« an und nahm in der 4. Szene des I. Akts auf die trojanische Abstammung Venedigs Bezug.<sup>933</sup>

Des Weiteren betonte man besondere Verbindungslinien zu anderen Städten: Wegen der republikanischen Tradition sah sich Venedig als neues Athen. Die große Bedeutung von Kirchen und Reliquien legte Analogien zu Jerusalem nahe und die Beziehungen zum Byzantinischen Reich ließen sich Venedig als zweites Konstantinopel stilisieren. Aufgrund der zahlreichen und prächtigen Kirchen wurde in den Reiseberichten und Stadtschilderungen die Religiosität Venedigs hervorgehoben, was sich auch im Markuskult manifestierte.<sup>934</sup> Die Verbindung zum Heiligen Markus, dem Schutzpatron der Stadt, war essentiell für Venedigs Selbstverständnis,<sup>935</sup> wie sich auch an der Bezeichnung als »Markusrepublik« ablesen lässt, so dass der geflügelte Löwe als Symbol des Markus bis heute das Wappentier der Stadt darstellt und die Macht

---

<sup>930</sup> Landherr, *Ansicht oder Imagination?*, S. 27.

<sup>931</sup> Vgl. Landwehr, *Die Erschaffung Venedigs*, S. 335.

<sup>932</sup> Vgl. zu *La finta pazza* auch oben, S. 97 und S. 114.

<sup>933</sup> Vgl. im Libretto (<http://www.librettidopera.it/fintapazza/fintapazza.html>), abgerufen am 04.07.2012. Vgl. auch Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, S. 124.

<sup>934</sup> Vgl. Landwehr, *Die Erschaffung Venedigs*, S. 336–340.

<sup>935</sup> Vgl. Lebe, *Mythos Venedig*, S. 24–42.

Venedigs auch den Bewohnern in den unterworfenen Städten und Territorien vor Augen führte.<sup>936</sup>

Ein weiterer wesentlicher Aspekt des venezianischen Selbstbildes war die Herrschaft über das Meer. Während der »Fiera dell'Ascensione«, volkstümlich »Sensa« genannt, zelebrierte Venedig alljährlich seine Vermählung mit der See. Dazu fuhr der Doge mit dem Bucintoro, der prächtigen Staatsgaleere, auf das Meer hinaus, um dort einen Ring ins Wasser zu werfen und damit Venedigs Herrschaft über die Adria zu bekräftigen.<sup>937</sup> Anhand des Wassers wird allerdings auch deutlich, wie sehr sich das Selbstbild Venedigs vom Fremdbild unterschied. Da das Wasser immer wieder drohte, sich der Stadt zu bemächtigen, wurde Venedig mit dem Tod in Verbindung gebracht,<sup>938</sup> während die Venezianer selbst dagegen das Meer als Grundlage ihrer Macht betrachteten.<sup>939</sup>

Ferner wurde Freiheit als zentrales Charakteristikum Venedigs gesehen, die sowohl nach außen aufgrund der Unabhängigkeit von fremden Mächten als auch nach innen anhand der Verfassung gegeben war.<sup>940</sup> Allerdings bestand ein Gegensatz zwischen äußerlich scheinender Liberalität und einer Rigidität der Staatsführung,<sup>941</sup> die insbesondere dem Rat der Zehn angelastet wurde. Der Rat der Zehn (»Consiglio dei Dieci«), dem der Doge vorstand, bildete das zentrale Moment im politischen Gefüge der Stadt und konnte jedes Verfahren, das die Sicherheit der Stadt berührte, an sich ziehen. Unter den Ratsmitgliedern befanden sich drei Staatsinquisitoren, die über ein weites Netz von Spionen und Spitzeln (»confidenti«) verfügten. Diese Inquisitoren konnten verbannen und zum Tode verurteilen. Der Rat der Zehn verfügte über das Staatsgefängnis, dessen Zellen sich seit 1591 unter den Bleidächern sowie im Keller des Dogenpalastes befanden. Der Rat der Zehn wurde später oft als sinistres Gremium dargestellt, wie sich auch in zahlreichen Opern zeigt. Dieses

---

<sup>936</sup> Vgl. ebd., S. 88-94.

<sup>937</sup> Vgl. Landwehr, *Die Erschaffung Venedigs*, S. 467. Vgl. dazu auch unten, S. 199.

<sup>938</sup> Vgl. Hans R. Brittnacher, Von Gondeln, Tod und Maskenspiel. Venedig als Schauplatz phantastischer Literatur, in: *Die phantastische Stadt. [Tagungsband Interdisziplinäres wissenschaftliches Symposium der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 2002]*, hrsg. von Thomas Le Blanc und Bettina Twrsnick, Wetzlar 2005 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Weimar, 76), S. 152.

<sup>939</sup> Vgl. Lebe, *Mythos Venedig*, S. 214.

<sup>940</sup> Vgl. Landwehr, *Die Erschaffung Venedigs*, S. 339–340.

<sup>941</sup> Vgl. Brittnacher, Von Gondeln, Tod und Maskenspiel, S. 155.

negative Image scheint u. a. auf die 1817 veröffentlichte umfangreiche Geschichte Venedigs von Napoleons Kriegsminister Pierre Daru zurückzugehen, der Venedig als adlige Oligarchie beschrieb, die das Volk mittels Denunziation und Spitzelwesen kontrollierte.<sup>942</sup> Darus Buch beeinflusste das Venedig-Bild im 19. Jahrhundert massiv,<sup>943</sup> und scheint auch das Venedig-Bild im Musiktheater geprägt zu haben. In der Geschichtswissenschaft existiert heute allerdings auch die Meinung, dass der Rat »das einzige wirksame, den besonderen historischen Bedingungen auch angemessene Korrektiv der oligarchischen venezianischen Verfassung«<sup>944</sup> bildete.

## Feste und Karneval

Der Mythos der nüchtern-würdevollen »Venezia res publica« konkurrierte mit dem Mythos der ganz auf das Vergnügen ausgerichteten »Venezia città galante«.<sup>945</sup> Seit der Eroberung Konstantinopels durch den Dogen Enrico Dandolo hatte sich Venedig dank seiner geographischen Lage als führende Handelsmacht im Mittelmeer etabliert. Darüber hinaus war die Stadt seit dem 16. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum für Buchdrucker, Wollweber und das Bank- und Finanzwesen, was der Stadt den Beinamen »La Ricca« eintrug.<sup>946</sup> Als aber ein wirtschaftlicher Niedergang und damit einhergehend der politische Bedeutungsverlust einsetzten, etablierte sich Venedig als Kultur- und Vergnügungsmetropole.<sup>947</sup> Parallel zum Verlust des politischen Ansehens rückte die kulturelle Bedeutung der Stadt in den Vordergrund, die Venedig seiner großen Anzahl an Theatern,

---

<sup>942</sup> Vgl. Lebe, *Mythos Venedig*, S. 121–122; Eickhoff, *Venedig. Spätes Feuerwerk*, S. 60–62.

<sup>943</sup> Vgl. Eickhoff, *Venedig. Spätes Feuerwerk*, S. 351–352.

<sup>944</sup> Lebe, *Mythos Venedig*, S. 121–122.

<sup>945</sup> Hendrik Schulze, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2004 (Perspektiven der Opernforschung, 11), S. 98.

<sup>946</sup> Vgl. Lebe, *Mythos Venedig*, S. 112–118; Landwehr, *Die Erschaffung Venedigs*, S. 387.

<sup>947</sup> Vgl. Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, S. 216–217. Über diesen Bedeutungswandel Venedigs berichtet auch Casanova in seiner Autobiographie, vgl. Giacomo Girolamo Casanova, *Geschichte meines Lebens*, München 1984-1989.

Opernhäusern und seiner Musiktradition,<sup>948</sup> aber auch dem Karneval und der Glücksspielkultur verdankte. Der Mythos von »Venezia città galante« war für den Tourismus enorm wichtig.<sup>949</sup> Das Glücksspiel bot neben dem Theater einen weiteren wichtigen Anziehungspunkt für die Gäste.<sup>950</sup> Wurden Glücksspiele zunächst in privaten Adelsvereinen (»ridotti«) veranstaltet, errichtete man 1638 einen öffentlichen Ridotto, dem bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zahlreiche weitere folgten.<sup>951</sup> Ferner war die Stadt in ganz Europa für ihr Kurtisanenwesen berühmt.<sup>952</sup> Aus diesen Gründen wurde die Stadt im 18. Jahrhundert neben Rom zum wichtigsten Ort der »Grand Tour«.<sup>953</sup> Im 19. Jahrhundert stiegen die Touristenzahlen stark an (von ca. 1850 mit jährlich etwa 5000 Besuchern pro Jahr um 1850 bis ca. 160 000 im Jahr 1883,<sup>954</sup> wobei die Touristen insbesondere vom Karneval angezogen wurden; einem Spektakel, das sich bis heute größter Beliebtheit bei Venedig-Reisenden erfreut.

Der venezianische Karneval gehört zu den bekanntesten Festen Europas und besitzt eine reiche Tradition. Bis heute wird Venedig weltweit mit dem Karneval assoziiert, so dass der Karneval bis heute als wohl bekanntestes Venedig-Bild anzusehen ist. Die Stadt fungierte in den Glanzzeiten des Karnevals selbst als Hauptfigur. Der Karneval machte nicht nur einen wichtigen Teil des venezianischen Alltagslebens aus, sondern entwickelte sich im 18. Jahrhundert zum Touristenmagnet und damit auch zu einem wesentlichen Wirtschaftsfaktor.<sup>955</sup> Als die Existenz

---

<sup>948</sup> Vgl. Gabriele Köster, *Der venezianische Karneval zwischen Tradition und Neubeginn*, in: *Fest- und Feiertagskulturen in Europa*, hrsg. von Rüdiger Fikentscher, Halle (Saale) 2007, S. 70.

<sup>949</sup> Vgl. Schulze, *Odysseus in Venedig*, S. 98.

<sup>950</sup> Vgl. Köster, *Der venezianische Karneval zwischen Tradition und Neubeginn*, S. 68–69; Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, S. 220.

<sup>951</sup> Vgl. Birgit Weichmann, *Gesellschaftlicher Gleichmacher, staatlich verordnetes Verdrängen, touristische Saison und Fest für die Fremden: Zur Geschichte des venezianischen Karnevals*, in: *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge*, 26 (2002), S. 100–102.

<sup>952</sup> Vgl. Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, S. 219; Weichmann, *Geschichte des venezianischen Karnevals*, S. 100.

<sup>953</sup> Vgl. Landherr, *Ansicht oder Imagination?*, S. 27.

<sup>954</sup> Vgl. Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, S. 242.

<sup>955</sup> Vgl. Schulze, *Odysseus in Venedig*, S. 93; Weichmann, *Geschichte des venezianischen Karnevals*, S. 94; Achatz von Müller, *Der venezianische Karneval*, in: *Karneval in Venedig*, hrsg. von Rolf D. Schwarz, Dortmund 1988, S. 133–134; Köster, *Der venezianische Karneval zwischen Tradition und Neubeginn*, S. 55–56.

der Republik 1797 endete, wurden öffentliche Karnevalsveranstaltungen verboten. Offiziell und vorrangig für die Touristen wurde der Karneval erst wieder 1867 gefeiert, als Venedig zum Königreich Italien gehörte. Während dieser und weitere Wiederbelebungsversuche scheiterten, gelang erst 1979 eine erfolgreiche und bis heute währende Anknüpfung an die Tradition.<sup>956</sup> Der heutige venezianische Karneval ist stark kommerzialisiert und vorrangig als touristische Attraktion zu werten, bei der die Stadt nur noch Kulisse ist.<sup>957</sup> Der Karneval dauerte in Venedig vom 26. 12. bis zur Nacht auf Aschermittwoch.<sup>958</sup> Den Höhepunkt der Feierlichkeiten bildete der »giovedì grasso« mit Auftritten von Akrobaten auf dem Markusplatz sowie Feuerwerk, zur Huldigung der Republik und des Dogen.<sup>959</sup> Damit war er ein wichtiger Tag auch für die Selbstinszenierung der Stadt. Der Karneval bildete zudem die Hauptsaison für Theater- und Opernaufführungen sowie für Feste und Bälle.<sup>960</sup> Charakteristikum des venezianischen Karnevals waren die vielfältigen Masken, die z.T. aus der Tradition der Commedia dell'arte stammten.<sup>961</sup> Die Commedia dell'arte beeinflusste die Kostüme und Maskierungen,<sup>962</sup> da Pantalone, Arlecchino und Brighella venezianischen Ursprungs waren.<sup>963</sup> All diese Figuren fanden sich während des Karnevals sowohl auf den Bühnen der Theater als auch auf der Piazza.<sup>964</sup> Als der Karneval 1867 erstmals seit Jahrzehnten wieder gefeiert wurde, wurde die Figur des Pantalone als gerissener Händler und reicher Bürger zum Symbol. Des Weiteren war er aber auch ein Zeichen für den italienischen Patriotismus, dem bewusst weitere Commedia dell'arte-Figuren aus anderen Landesteilen dem Pantalone zur Seite gestellt wurden.<sup>965</sup> Das bekannteste klassische venezianische Kostüm war die »bauta«, bestehend aus einem mantelartigen Umhang mit Kapuze (»tabarro«), zu dem man als Hut einen

---

<sup>956</sup> Vgl. Weichmann, Geschichte des venezianischen Karnevals, S. 105 f.

<sup>957</sup> Vgl. ebd., S. 93-94.

<sup>958</sup> Vgl. Schulze, *Odysseus in Venedig*, S. 93.

<sup>959</sup> Vgl. ebd., S. 96-97; Köster, Der venezianische Karneval zwischen Tradition und Neubeginn, S. 58-59.

<sup>960</sup> Vgl. Köster, Der venezianische Karneval zwischen Tradition und Neubeginn, S. 66; Müller, Der venezianische Karneval, S. 134-135.

<sup>961</sup> Vgl. Schulze, *Odysseus in Venedig*, S. 95; Jürgen Schug, *Venedigs Maskenspiel. Eine Chronik des venezianischen Karnevals*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 75.

<sup>962</sup> Vgl. Schulze, *Odysseus in Venedig*, S. 100.

<sup>963</sup> Vgl. Weichmann, Geschichte des venezianischen Karnevals, S. 102-105.

<sup>964</sup> Vgl. Müller, Der venezianische Karneval, S. 130-133.

<sup>965</sup> Vgl. Weichmann, Geschichte des venezianischen Karnevals, S. 105 f.

Dreispietz und eine weiße Halbmaske («volto») trug. Dieses Gewand war bei Venezianern und ausländischen Touristen gleichermaßen beliebt, um unerkannt alle möglichen Ereignisse und Veranstaltungen aufsuchen zu können. Angehörigen des Adels war es erlaubt, dieses Kostüm auch außerhalb des Karnevals zu tragen und somit ihr Inkognito zu wahren.<sup>966</sup> Im Laufe der Jahrhunderte gab es zahlreiche erfolglose Versuche, den Gebrauch der Masken zu reglementieren.<sup>967</sup>

Der Karneval ist bis heute eine Zeit der Grenzüberschreitung, in der ansonsten gesellschaftlich sanktioniertes Verhalten wie Freizügigkeit und Rausch, gestattet ist. Klassengrenzen und Geschlechterrollen werden durch Maskierung und Kostümierung aufgehoben.<sup>968</sup> Hans R. Brittnacher bezeichnete Venedig als »Stadt der Identitätsflucht«, wo die Masken die Verlockungen des Andersseins boten und das Ausleben von Verbrechen oder heimliche Leidenschaften ermöglichten.<sup>969</sup> Ein weiterer Grund für die Beliebtheit des Karnevals könnte in den Pestepidemien gelegen haben, die auch Venedig in der frühen Neuzeit mehrfach heimgesucht hatten. Der Karneval als ausgedehnter Mummenschanz sollte eine Ablenkung vom Leid ermöglichen.<sup>970</sup> Ferner schrieb Hendrik Schulze dem Karneval zu, zwischen den beiden gegensätzlichen Venedigmythen »res publica« und »città galante« zu vermitteln, da er eine Ausnahmesituation bildete, in der »Venezia città galante« gefeiert werden konnte, während »Venezia res publica« weiterhin als Normalzustand gelten konnte.<sup>971</sup> Der Karneval besaß damit eine ausgleichende Funktion und ermöglichte Freiheiten, die infolge der Herausbildung fester Herrschaftsinstitutionen in Venedig seit dem 14. Jahrhundert zunehmend verloren gegangen waren.<sup>972</sup>

Obwohl der Karneval im 19. Jahrhundert in Venedig kaum zelebriert wurde, finden sich Karnevalsszenen in den allermeisten Bühnenwerken

---

<sup>966</sup> Vgl. Schug, *Venedigs Maskenspiel*, S. 64–65 und S. 73–74; Schulze, *Odysseus in Venedig*, S. 96.

<sup>967</sup> Vgl. Weichmann, *Geschichte des venezianischen Karnevals*, S. 99 f.

<sup>968</sup> Vgl. Köster, *Der venezianische Karneval zwischen Tradition und Neubeginn*, S. 57; Schulze, *Odysseus in Venedig*, S. 95.

<sup>969</sup> Brittnacher, *Von Gondeln, Tod und Maskenspiel*, S. 146.

<sup>970</sup> Vgl. ebd., S. 142.

<sup>971</sup> Vgl. Schulze, *Odysseus in Venedig*, S. 99.

<sup>972</sup> Vgl. Müller, *Der venezianische Karneval*, S. 126–127.

des 19. Jahrhunderts, die in Venedig spielen, was sicher an der Bühnenwirksamkeit dieses Festes liegt. Denn in diesem Fest vereinigen sich alle Elemente des Musiktheaters: Der Karneval ermöglichte auf der Bühne große Ensembleszenen mit phantasievollen Kostümen, bot aber auch dramaturgische Möglichkeiten wie Verkleidungs- und Verwechslungsgeschichten und nicht zuletzt auch vielfältige musikalische Möglichkeiten.

## Dekadenz

Hatte Venedig bis zum Verlust der Selbständigkeit selbst nachdrücklich einen eigenen Venedig-Mythos propagiert, verstärkte sich an der Wende zum 19. Jahrhundert die Mythisierung von außen.<sup>973</sup> Nachdem Venedig seine Macht verloren hatte, entwickelte sich im 19. Jahrhundert der Mythos einer Stadt, deren Schönheit dem Verfall und Untergang geweiht war und nur noch »eine Inszenierung ihrer einstigen Größe«<sup>974</sup> darstellte. Dieses Bild der Dekadenz setzte sich in der Romantik durch – die »verblichene Pracht der Palazzi und die eigentümliche Lage der Stadt im Grenzbereich von Land und Meer« bildeten die Grundlage für ein bis heute vorhandenes und wirkungsmächtiges Stadtimagen.<sup>975</sup> Dieses romantisch-morbide Venedigbild setzt sich aus Melancholie, Liebessehnsucht und Tod zusammen.<sup>976</sup> Auch die Barkarole wurde nun weniger mit Romantik und heiterer Stimmung als vielmehr mit der Vorstellung von Einsamkeit, Nacht, Ferne, Sehnsucht und Tod assoziiert.<sup>977</sup> Das sündige Leben und der skandalöse Charakter der Stadt wurden mit der Hybris in Verbindung gebracht, in welcher eine Stadt auf schwankendem Grund in der Lagune errichtet worden war. Und so galt Venedig im 19. Jahrhundert als »Stadt der Labyrinth und Irrgärten, des

---

<sup>973</sup> Vgl. Lebe, *Mythos Venedig*, S. 14–16.

<sup>974</sup> Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, S. 242.

<sup>975</sup> Thomas Engelhardt, Vorwort, in: *Die Erfindung der Stadt. Von Babylon zur Global City. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Erlangen*, hrsg. von Thomas Engelhardt, Nürnberg 2002 (Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen, 54), S. 10.

<sup>976</sup> Vgl. ebd., S. 10. Vgl. auch Landherr, *Ansicht oder Imagination?*, S. 27.

<sup>977</sup> Vgl. Landherr, *Ansicht oder Imagination?*, S. 27.

Lasters und der Ausschweifung, der Lüge und Verstellung, der Masken und der Regellosigkeit, der Verbrechen und der Infamie, aber auch der Einsamkeit inmitten der Menge, der Anonymität und Gesichtslosigkeit, des Schmutzes und der Kloaken, des Fiebers und der Fäulnis«. <sup>978</sup> Dieses Bild intensivierte sich insofern, als Venedigs Situation auch im Königreich Italien keine spürbare Verbesserung erfuhr: Die Löhne sowie die Wohnsituation und insbesondere die hygienischen Verhältnisse blieben unzureichend, was in den Jahren 1873, 1886 und 1911 zu Cholera-Epidemien führte. <sup>979</sup>

## Venedig und die Musik

Venedig galt als musikalische und von Musik geprägte Stadt. An zahllosen Orten wurde musiziert und ein reiches Musik- und Theaterleben beeindruckte die Reisenden. Die Musik trug zur urbanen Identität, zur Errichtung des venezianischen Mythos und zur Demonstration ihrer Macht bei. Seit dem 17. Jahrhundert war Venedig ein bedeutendes Opernzentrum und rivalisierte auf diesem Gebiet mit Neapel um die musikalische Vorrangstellung in Italien. <sup>980</sup> Da die populäre Liedform der Villotta ihren Ursprung in der Gegend um Venedig hatte, fand sich deren Rhythmus auch im venezianischen Musiktheater neben anderen venezianischen Volksliedern im 12/8-Takt. Ebenso war der Rhythmus der Forlana häufig anzutreffen, bei der es sich ursprünglich um einen aus der venezianischen Provinz Friaul stammenden volkstümlichen Paartanz gehandelt hatte. <sup>981</sup> Ein weiterer beliebter Volkstanz der venezianischen

---

<sup>978</sup> Brittnacher, Von Gondeln, Tod und Maskenspiel, S. 140–141.

<sup>979</sup> Vgl. Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, S. 240–241.

<sup>980</sup> Vgl. Carl Somborn, *Das venezianische Volkslied: Die Villotta*, Heidelberg 1901, S. 43–44; Eickhoff, *Venedig. Spätes Feuerwerk*, S. 25–26; Landwehr, *Die Erschaffung Venedigs*, S. 467; Caroline Giron-Panel, »La musica ha la sua propria sede in questa città«: Histoire urbaine et espaces musicaux à Venise, 1600-1797, in: *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 67–68 und S. 74, 79; Lebe, *Mythos Venedig*, S. 18; Reinhard Wiesend, Art. Opera buffa, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 7 (1997), Sp. 657.

<sup>981</sup> Vgl. Donna C. Cardamone, Art. Villanella – Villotta, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9 (1998), Sp. 1518; Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, S. 142 und S. 151. Vgl. zu Forlana auch oben, S. 158.



Oper war die Moresca, ursprünglich ein Kampftanz, der den Schwertkampf zwischen Christen und Sarazenen darstellte.<sup>982</sup> Neben den Volkstänzen beeinflussten auch höfische Tänze, v.a. die Sarabande, die venezianische Oper.<sup>983</sup> Ein wesentliches Charakteristikum venezianischer Musik waren die Gesänge der Gondolieri, die auch in zahllosen literarischen Darstellungen, aber auch im Musiktheater thematisiert wurden (z. B. auch in *The Gondoliers* or *The King of Barataria* von Arthur Sullivan und William Schwenck Gilbert). Obwohl die Gondolieri aus dem Volk stammten, waren ihre Gesänge keine Volkslieder, da sie eine geschlossene Gruppe mit eigenem Dialekt und eigenem Liedgut bildeten. In Carlo Goldonis *Putta onorata* heißt es, dass in früherer Zeit die Gondolieri Zeilen aus Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* sangen.<sup>984</sup> In Gioachino Rossinis *Otello* singt der Gondoliere Zeilen aus Dantes *Commedia*.<sup>985</sup> Das Bild vom singenden Gondoliere stammt aus dem 18. Jahrhundert und wurde von Rousseau verbreitet.<sup>986</sup> Auch Charles Burney beschrieb den Gondolieri-Gesang als europaweit bekannt.<sup>987</sup> Johann Wolfgang von Goethe erklärte, dass der Gesang der Gondolieri seine Schönheit nur aus der Ferne entfalte: »Die stark deklamierten und gleichsam ausgeschrienen Laute trafen von ferne das Ohr und erregten die Aufmerksamkeit; die bald drauf folgenden Passagen, welche ihrer Natur nach leiser gesungen werden mussten, schienen wie nachklingende Klagetöne auf einen Schrei der Empfindungen oder des Schmerzens.«<sup>988</sup>

Richard Wagner koinzidierte eine Verwandtschaft zwischen Gesang, Tod und Venedig und griff den »sterbenden famosen Gesang« in *Tristan und Isolde* auf.<sup>989</sup> Er zeigte sich höchst ergriffen vom Gondolieri-Gesang und führte dessen Wirkung auf die Fernwirkung des Wechselgesangs zurück:

Diese Nacht war ich schlaflos und wachte lange. [...] – Wunderbar schön der Canal zur Nacht. Helle Sterne, letztes Mondviertel. Eine Gondel gleitet vorbei. Aus der Ferne rufen Gondoliere singend sich an. Dies ist

---

<sup>982</sup> Vgl. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, S. 181–182.

<sup>983</sup> Vgl. ebd., S. 164–165.

<sup>984</sup> Vgl. Somborn, *Das venezianische Volkslied: Die Villotta*, S. 57–62.

<sup>985</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 57.

<sup>986</sup> Vgl. Eickhoff, *Venedig. Spätes Feuerwerk*, S. 111.

<sup>987</sup> Vgl. Giron-Panel, »La musica ha la sua propria sede in questa città«, S. 68.

<sup>988</sup> Goethe, zitiert nach Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 40.

<sup>989</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 240.

ausserordentlich schön und erhaben. Die Stenzen des Tasso sollen dazu nicht mehr rezitiert werden; die Melodien sind aber jedenfalls uralte, so alt als Venedig, und gewiss älter als die Stenzen des Tasso, die man ihnen seinerzeit jedenfalls nur angepasst hat. Somit hat sich in der Melodie das ewig Ächte erhalten, während die Stenzen wie ein vorübergehendes Phänomen in ihr aufgenommen und endlich verschlungen worden sind. Diese tief melancholischen Melodien, mit tönender, mächtiger Stimme gesungen, von der Ferne über das Wasser hergetragen, in noch weiterer Ferne verhallend, haben mich erhaben bewegt. Herrlich!<sup>990</sup>

Es ist nichts ergreifender, als wenn in der Nacht so ein einsamer Gondolier im Canal plötzlich mit hellem Klagentone anfängt – »O Venezia!« u.s.w. Das ist ganz einzig. Dann hört man sie aus der Ferne mit ähnlichem Gesange sich antworten und entfernen, was eine ganz unbeschreibliche Wirkung macht.<sup>991</sup>

Diese Sänger führten, meist nur dreistimmig, natürlich harmonisierte Volkslieder aus. Neu war es mir, die Oberstimme nicht bis über den Umfang des Altens, also ohne den Sopran zu berühren, sich erheben zu hören, wodurch der Chorklang eine mir bis dahin unbekanntere männliche Jugendlichkeit erhielt. Sie fuhren an schönen Abenden, in erleuchteter großer Gondel singend, den Canale Grande entlang, hielten, wohl gegen Bestellung und Bezahlung, vor einzelnen Palästen wie zur Serenade an und zogen gewöhnlich eine Unzahl anderer Gondeln als Begleitung nach sich. – In einer schlaflosen Nacht, wo es mich gegen drei Uhr des Morgens auf den Balkon meiner Wohnung hinaustrieb, hörte ich denn auch zum ersten Male den altberühmten Naturgesang der Gondolieri. Mich dünkte, ungefähr von dem eine kleine Viertelstunde entfernten Rialto her den ersten, wie rauhe Klage klingenden Anruf durch die lautlose Nacht zu vernehmen; aus wiederum weiterer Entfernung ward diesem von anderer Richtung her gleichmäßig geantwortet. In oft längeren Pausen wiederholte sich dieser merkwürdige melancholische Dialog, welcher mich zu sehr ergriff, als daß ich seine jedenfalls sehr einfachen musikalischen Bestandteile in meinem Gedächtnis hätte fixieren können. Doch war ich ein anderes Mal durch eine besondere Erfahrung auch darüber belehrt, daß dieser Volksgesang von überwiegend poetischem Interesse sei. Als ich einmal spät des Nachts durch den düstren Kanal heimfuhr, trat plötzlich der Mond hervor und beleuchtete mit den unbeschreiblichen Palästen zugleich den sein gewaltiges Ruder langsam bewegenden, auf dem hohen Hinterteile meiner Gondel ragenden Schiffer. Plötzlich löste sich aus seiner Brust ein

---

<sup>990</sup> Richard Wagner, Brief an Mathilde Wesendonck, 5. September 1858, in: *Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871 (Richard Wagners Briefe in Originalausgaben, Erste Folge, Band V)*, Leipzig<sup>42</sup> 1913, S. 39.

<sup>991</sup> Richard Wagner, zitiert nach: *Sämtliche Briefe Bd. 10*, hrsg. von Andreas Mielke, Wiesbaden 2000, S. 118–119.

dem Tiergeheul nicht unähnlicher, von tief her anschwellender Klagelaut, und dieser mündete sich nach einem lang gedehnten »Oh!« in den einfach musikalischen Ausruf »Venezia!«. Dem folgte noch einiges, wovon ich aber infolge der großen Erschütterung, die ich empfand, keine deutliche Erinnerung bewahrt habe. Die hiermit zuletzt berührten Eindrücke waren es, welche Venedig während meines Aufenthaltes daselbst für mich charakterisierten und bis zur Vollendung des zweiten Aktes von »Tristan« mir treu bleiben, ja vielleicht die schon hier entworfene, langgedehnte Klageweise des Hirtenhornes im Anfang des dritten Aktes mir unmittelbar eingaben.<sup>992</sup>

Ende des 17. Jahrhunderts bedeutete »alla barcarola« allgemein »in der Art eines Gondelführers« ohne speziellen musikalischen Sinn. Mattheson charakterisierte mit dem Wort »Barkarole« keine venezianische Musik, sondern schnelle Arien in Neapel und Sizilien.<sup>993</sup> Im *Dictionnaire de musique* wurde die Barkarole erstmalig lexikalisch gewürdigt: Jean-Jacques Rousseau bezeichnete darin die Barkarole als venezianischen Volksgesang,<sup>994</sup> gesungen von den Gondolieri, meist in Dialekt und auf selbst erfundene Melodien. Rousseau zufolge hatten die Gondolieri sogar freien Eintritt in die Theater, um ihr Gehör und ihren Geschmack zu schulen.<sup>995</sup> Richard Wagner erwähnte einen Chor, der ausschließlich aus Gondolieri bestanden haben soll und von einem Arbeiter der berühmten venezianischen Werft Arsenalen als Musikdirektor und Komponisten geleitet würde.<sup>996</sup> Rousseau führte an, dass die Gondolieri Stenzen aus Tassos *Gerusalemme liberata* im Wechsel sängen, woraus sich in der Kunstmusik die Dialog-Barkarole zu einem feststehenden Typus entwickelt habe.<sup>997</sup> Rousseau gab 1753 in Paris eine Sammlung von Gondolieri-Liedern heraus, von ihm als »barcarolles« bezeichnet, wenngleich viele Lieder nicht authentisch, sondern von ihm selbst komponiert worden sein sollen.<sup>998</sup> 1806 stellte Abbé Vogler die »barcarole de Venise« als musikalischen Formtyp im wiegenden 6/8-Takt

---

<sup>992</sup> Richard Wagner, *Mein Leben. Dritter Teil 1850-1861*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 591–592.

<sup>993</sup> Vgl. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, S. 144.

<sup>994</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 24. Vgl. auch Dörge, *Musik in Venedig*, S. 44.

<sup>995</sup> Vgl. Willi Kahl, Art. Barkarole, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 1 (1994), Sp. 1274.

<sup>996</sup> Wagner, *Sämtliche Briefe Bd. 10*, S. 118–119.

<sup>997</sup> Vgl. Herbert Schneider, Die Barkarole und Venedig, in: *L'opera tra Venezia e Parigi*, hrsg. von Maria T. Muraro, Florenz 1988 (Studi di musica veneta, 14), S. 12.

<sup>998</sup> Vgl. Eickhoff, *Venedig. Spätes Feuerwerk*, S. 115.

vor.<sup>999</sup> André-Ernest-Modeste Grétry verwendete 1769 in *La Rosière de Salency* eine Barkarole, die nichts mit Venedig zu tun hat, sondern mit den Gefahren auf See.<sup>1000</sup> Erst in der Romantik wurde die Barkarole als tanzartiges Gondellied auf Venedig beschränkt verstanden. In Venedig selbst dagegen war ein Gondellied ursprünglich als »Canzonetta da battello« (»Lieder, die von auf dem Wasser Fahrenden gesungen«) bezeichnet worden.<sup>1001</sup> Diese Canzonette waren nicht auf den 6/4- oder 6/8-Takt beschränkt, sondern standen vor allem im 2/4-Takt. Sie waren Bestandteil der alten Gesellschafts- und Hausmusik der Venezianer und hatten kaum Bezug zur Volksmusik wie Forlana oder Villota.<sup>1002</sup> Viele Barkarolen wurden auch gar nicht als solche bezeichnet. Zwar ist das 6/8-Metrum charakteristisch, es gibt aber auch Barkarolen im Zweiermetrum. Meist handelte es sich bei Barkarolen um Strophenlieder. Gesungen wurde die Barkarole oft von Personen aus dem einfachen Volk, meist Seefahrern oder Fischern. In der Kunstmusik und im Musiktheater tauchte die Barkarole ab 1820 auf und war das ganze 19. Jahrhundert hindurch beliebt.<sup>1003</sup> Zuvor wurden Fischer und Landleute des Mittelmeers mit der Pastorale in Verbindung gebracht.<sup>1004</sup> Die Verbindung von Gondoliere, Venedig und Liebe etablierte Nicolas Isouard in der Oper *Michel-Ange* (1802),<sup>1005</sup> in der vom Titelhelden gesungenen Ballade über die Liebe zwischen einem Mädchen und einem Gondoliere. Die Blütezeit der Barkarole in der Oper ist in der Zeit von 1820-1850 auszumachen. Auch dort ist Venedig nur ein Sujet unter vielen anderen. Hinsichtlich der Textinhalte geht es vielfach um Themen aus der Schifffahrt, aber auch um die Liebe, bei der oft auf Venedig (als Stadt der Verliebten) Bezug genommen wird.<sup>1006</sup>

Im Musiktheater finden sich Barkarolen u. a. in Giovanni Paisiellos *Rè Teodoro di Venezia* (1784), Carl Maria von Webers *Oberon* (1826), Louis

---

<sup>999</sup> Vgl. Walter Salmen, Venedig und die Barkarole in Oper und Operette, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42), S. 259.

<sup>1000</sup> Vgl. Schneider, Die Barkarole und Venedig, S. 13.

<sup>1001</sup> Vgl. Somborn, *Das venezianische Volkslied: Die Villotta*, S. 47–50.

<sup>1002</sup> Vgl. Wolff, *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, S. 144.

<sup>1003</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 322–323.

<sup>1004</sup> Vgl. Salmen, Venedig und die Barkarole in Oper und Operette, S. 259.

<sup>1005</sup> Vgl. Schneider, Die Barkarole und Venedig, S. 19.

<sup>1006</sup> Vgl. ebd., S. 14-30.

Hérolds *Zampa* (1831), Daniel-François-Eprit Aubers *La Muette de Portici* (1828) und *Fra Diavolo* (1830), Gaetano Donizettis *Marino Faliero* (1835), Gioachino Rossinis *Guillaume Tell* (1829), Giuseppe Verdis *Otello* (1887), Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* (1881) und Johann Strauß' *Eine Nacht in Venedig* (1883).<sup>1007</sup> Diese genannten Werke weisen nicht zwangsläufig einen Bezug zu Venedig auf, so erweisen sich etwa bei Auber die Barkarolen als fröhliche Schifferlieder, wobei die Handlung in Neapel oder Mittelitalien angesiedelt ist.<sup>1008</sup> Im Musiktheater handelt es sich beim Gesang der Gondolieri oftmals um eine Barkarole, die meist vom wiegenden 6/8-Rhythmus gekennzeichnet, der an die schaukelnde Bootsbewegung sowie den Ruderschlag erinnern soll und mit der Bewegung der Gondel korrespondiert. Charakteristisch für den Gondoliere-Gesang war das Beharren auf langgezogenen Tönen, was eine feierlich-schwermütige Wirkung hatte.<sup>1009</sup> Meist stehen die Barkarolen im 6/8-Takt, manchmal auch im 12/8-Takt, ferner war die Barkarole geprägt von sanfter Bewegung, mäßigem Tempo und bevorzugt in Moll gesetzt.<sup>1010</sup> In Bühnenwerken erscheint der Gondoliere-Gesang häufig als »come-da-lontano« und diente damit eine Vergegenwärtigung des Raumes. Es finden sich viele Szenen, in denen Gondoliere-Gesang im Hintergrund als pittoreskes Element wirkt. Allerdings musste die Barkarole nicht zwangsläufig mit *Couleur locale* in Verbindung stehen. So finden sich in *La Muette de Portici* zwei Barkarolen und liefern damit einen Bezug zu Neapel, andererseits dienen sie Michael Walter zufolge hier nicht als *Couleur locale*, sondern stellen vielmehr ein Charakteristikum von Aubers Personalstil dar, da sie in fast all seinen Werken vorkommen.<sup>1011</sup> Umgekehrt aber findet sich in fast allen Werken mit Venedig-Thematik eine Barkarole, weswegen man von einer engen Verbindung zwischen dieser musikalischen Form und dem Venedig-Motiv sprechen kann.

In Ermanno Wolf-Ferraris *Le donne curiose* (1903) findet sich zu Beginn des III. Aufzuges das populäre Lied »La biondina in gondoleta« von

---

<sup>1007</sup> Vgl. Kahl, Art. Barkarole, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 1, Sp. 1274-1275.

<sup>1008</sup> Vgl. Salmen, Venedig und die Barkarole in Oper und Operette, S. 262.

<sup>1009</sup> Vgl. Somborn, *Das venezianische Volkslied: Die Villotta*, S. 57-62.

<sup>1010</sup> Kahl, Art. Barkarole, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 1, Sp. 1274.

<sup>1011</sup> Vgl. Walter, *Hugenotten-Studien*, S. 119.

Antonio Lamberti. Es wurde seit dem 19. Jahrhundert häufig paraphrasiert und auch von Rossini im *Barbiere di Siviglia* (1816) eingesetzt. Den Text im venezianischen Dialekt versah Wolf-Ferrari mit der Anweisung »Tempo di barcarola« und unterstrich damit, Walter Salmen zufolge, die Verbindung von Barkarole und Venedig. Wolf-Ferrari konnte die Strophe so verwenden, dass das Publikum die Barkarole sofort mit Venedig assoziierte:

Die hier als ein Stück vermeintlich genuinen Folklorismus aus der Lagunenstadt zitathaft eingelagerte buffoneske Melodie macht – mit dieser Vortragsanweisung versehen – deutlich, daß die Barkarole nunmehr etwas derart normiert Verfestigtes ist, daß ein Mißverständnis zwischen dem Komponisten, den Interpreten sowie den Hörern ausgeschlossen ist.<sup>1012</sup>

Die Barkarole war im 19. Jahrhundert in den einzelnen Ländern unterschiedlich konnotiert: Während im deutschsprachigen Raum die Barkarole vielfach für traumverlorene Sehnsucht stand, interessierten sich französische und italienische Komponisten vorwiegend für den volkstümlich leidenschaftlich-fröhlichen Charakter des Gesangs.<sup>1013</sup> Diese verschiedenen Konnotierungen der Barkarole lassen sich auch im Musiktheater ablesen: Sie konnte verwendet werden, um Venedig als Stadt der Freuden, Liebe und Musik zu charakterisieren, andererseits stand sie etwa bei Offenbach für Venedig als Stadt des Verfalls und der Verworfenheit.<sup>1014</sup>

### Venedig in der Literatur

Venedig war nicht nur für das Musiktheater ein wichtiges Motiv, sondern auch in literarischen Werken insbesondere des 18. und 19. Jahrhunderts. An diesen Werken fällt die Betonung der Verbindung zwischen Venedig und der Musik auf. Dieterle zufolge ist der literarische Venedig-Mythos nicht von den Venezianern selbst geprägt worden,<sup>1015</sup> womit der

---

<sup>1012</sup> Salmen, Venedig und die Barkarole in Oper und Operette, S. 265. Vgl. auch Parvulesco und Rybiczka, *Gondeln*, S. 135–136.

<sup>1013</sup> Vgl. Salmen, Venedig und die Barkarole in Oper und Operette, S. 262.

<sup>1014</sup> Vgl. Nachtsheim, Anmerkungen zur Frage einer Imagologie der Musik, S. 269.

<sup>1015</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 245.

literarische Venedigmythos – ebenso wie der des Musiktheaters – eher vom Fremd- als vom Selbstbild Venedigs bestimmt worden zu sein scheint. Für Goethe resultierte der Zauber der Stadt aus ihrer Vergangenheit.<sup>1016</sup> Vielfach wurde Venedig als Ort der Melancholie und des Sterbens thematisiert, beispielsweise von Thomas Mann.<sup>1017</sup> Das Motiv der Dekadenz, also die Wahrnehmung Venedigs als Stadt des Verfalls und des Todes, findet sich in literarischen Werken seit dem 19. Jahrhundert. Seinen Höhepunkt fand dieses Motiv in den Werken des Fin de Siècle und der Décadence. Literarische Werke wie von Byron und Dostojewski trugen zur enormen Verbreitung dieses Bildes bei:<sup>1018</sup> Venedig galt als »Schönheit am Rande des Todes«,<sup>1019</sup> wobei das Wassermotiv die Todesassoziation verstärkte.<sup>1020</sup> Wie sich bereits in den literarischen Werken zeigte, spielt Musik für das Venedig-Bild eine maßgebliche Rolle. Musiziert wurde zu Wasser und zu Land,<sup>1021</sup> so bemerkte Carlo Goldoni in seinen Memoiren, dass das venezianische Volk fortwährend sänge und dass im öffentlichen Raum sehr viel Gesang zu hören sei, sowohl von Kaufleuten als auch Arbeitern und Gondolieri.<sup>1022</sup> Dies ist für das Musiktheater insofern relevant, als der Gesang dadurch eine natürliche Legitimation gewinnt. Auch Charles Burney berichtete, dass in Venedig viel Musik zu hören sei, insbesondere in der Nacht seien die belebten Plätze und Kanäle von Musik und Gesang erfüllt.<sup>1023</sup> Goethe zeigte sich fasziniert von der Tatsache, dass sich das venezianische Leben vorwiegend im öffentlichen Raum abspielte und quasi wie ein Tableau zusammengefügt war.<sup>1024</sup> Besonderes Interesse brachte er dem

---

<sup>1016</sup> Vgl. Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, S. 216.

<sup>1017</sup> Vgl. Brittnacher, Von Gondeln, Tod und Maskenspiel, S. 152; Lebe, *Mythos Venedig. Geschichte und Legenden aus tausend Jahren*, S. 212.

<sup>1018</sup> Vgl. Krzysztof Kozłowski, Das Arkadien der Künstler. Über Benjamin Brittens *Der Tod in Venedig*, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 484.

<sup>1019</sup> Lebe, *Mythos Venedig*, S. 16.

<sup>1020</sup> Vgl. ebd., S. 214.

<sup>1021</sup> Vgl. Salmen, Venedig und die Barkarole in Oper und Operette, S. 258.

<sup>1022</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 24; Dörge, *Musik in Venedig*, S. 63–64.

<sup>1023</sup> Vgl. Dörge, *Musik in Venedig*, S. 26.

<sup>1024</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 39.

Wechselgesang der Gondolieri vor der venezianischen Kulisse entgegen,<sup>1025</sup> wie folgender Eintrag aus der *Italienischen Reise* belegt:

Auf heute abend hatte ich mir den famosen Gesang der Schiffer bestellt, die den Tasso und Ariost auf ihre eignen Melodien singen. Dieses muß wirklich bestellt werden, es kommt nicht gewöhnlich vor, es gehört vielmehr zu den halb verklungenen Sagen der Vorzeit. Bei Mondenschein bestieg ich eine Gondel, den einen Sänger vorn, den andern hinten; sie fingen ihr Lied an und sangen abwechselnd Vers für Vers. Die Melodie, welche wir durch Rousseau kennen, ist eine Mittelart zwischen Choral und Rezitativ, sie behält immer denselbigem Gang, ohne Takt zu haben; die Modulation ist auch dieselbige, nur verändern sie nach dem Inhalt des Verses mit einer Art von Deklamation sowohl Ton als Maß; der Geist aber, das Leben davon, läßt sich begreifen, wie folgt.

Auf welchem Wege sich die Melodie gemacht hat, will ich nicht untersuchen, genug, sie paßt gar trefflich für einen müßigen Menschen, der sich etwas vormoduliert und Gedichte, die er auswendig kann, solchem Gesang unterschiebt.

Mit einer durchdringenden Stimme – das Volk schätzt Stärke vor allem – sitzt er am Ufer einer Insel, eines Kanals auf einer Barke und läßt sein Lied schallen, so weit er kann. Über den stillen Spiegel verbreitet sich's. In der Ferne vernimmt es ein anderer, der die Melodie kennt, die Worte versteht und mit dem folgenden Verse antwortet; hierauf erwidert der erste, und so ist einer immer das Echo des andern. Der Gesang währt Nächte durch, unterhält sie, ohne zu ermüden. Je ferner sie also voneinander sind, desto reizender kann das Lied werden: wenn der Hörer alsdann zwischen beiden steht, so ist er am rechten Flecke.

Um dieses mich vernehmen zu lassen, stiegen sie am Ufer der Giudecca aus, sie teilten sich am Kanal hin, ich ging zwischen ihnen auf und ab, so daß ich immer den verließ, der zu singen anfangen sollte, und mich demjenigen wieder näherte, der aufgehört hatte. Da ward mir der Sinn des Gesangs erst aufgeschlossen. Als Stimme aus der Ferne klingt es höchst sonderbar, wie eine Klage ohne Trauer; es ist darin etwas unglaublich, bis zu Tränen Rührendes. Ich schrieb es meiner Stimmung zu; aber mein Alter sagte: »È singolare, come quel canto intenerisce, e molto più, quando è più ben cantato.« Er wünschte, daß ich die Weiber vom Lido, besonders die von Malamocco und Pelestrina hören möchte, auch diese sängen den Tasso auf gleiche und ähnliche Melodien. Er sagte ferner: »Sie haben die Gewohnheit, wenn ihre Männer aufs Fischen ins Meer sind, sich ans Ufer zu setzen und mit durchdringender Stimme abends diese Gesänge erschallen zu lassen, bis sie auch von ferne die Stimme der Ihrigen vernehmen und sich so mit ihnen unterhalten.« Ist

---

<sup>1025</sup> Vgl. ebd., S. 40.



das nicht sehr schön? Und doch läßt sich wohl denken, daß ein Zuhörer in der Nähe wenig Freude an solchen Stimmen haben möchte, die mit den Wellen des Meeres kämpfen. Menschlich aber und wahr wird der Begriff dieses Gesanges, lebendig wird die Melodie, über deren tote Buchstaben wir uns sonst den Kopf zerbrochen haben. Gesang ist es eines Einsamen in die Ferne und Weite, damit ein anderer, Gleichgestimmter höre und antworte.“<sup>1026</sup>

Auch in Ann Radcliffes Roman *The Mysteries of Udolpho* (1794) ist das Venedig-Bild vor allem ein musikalisches Portrait. Das Singen spielt in diesem Roman eine zentrale Rolle und die aus der Ferne erklingende Stimme wird zum Metonym der Stadt. Stets kommt Musik vor, wenn die Protagonistin die Stadt wahrnimmt, so dass eine starke Verbindung zwischen Stadtbild und Gesang besteht.<sup>1027</sup> Ebenso nimmt in Théophile Gautiers Venedig-Buch (*Voyage en Italie*, 1852) die Beschreibung von Musik und Kunst einen breiten Raum ein. Sie fungieren hier nicht nur als Gegenstand der Beschreibung, sondern quasi als Darstellungsmittel, als Kulisse. Gautier legte den Schwerpunkt auf das Pittoreske, so dass die Stadt wie eine Vedute erscheint. Er bezeichnete Venedig als »décoration d'opéra féérique«.<sup>1028</sup> Venedig wird zur Kulisse, zur Bühne, ein Bild, das Georg Simmel später unter negativen Vorzeichen aufgriff, als er Venedig als künstliche Stadt und als »entseeltes Bühnenbild« [sic] beschrieb.<sup>1029</sup>

---

<sup>1026</sup> Goethe, Italienische Reise, Eintrag vom 6. Oktober, in: *Hamburger Werkausgabe Bd. 11*, hrsg. von Erich Trunz, Hamburg 1967, S. 84-85.

<sup>1027</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 47-52.

<sup>1028</sup> Théophile Gautier, zitiert nach: Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 334-335.

<sup>1029</sup> Vgl. Georg Simmel, Venedig, in: Simmel-Gesamtausgabe Bd. 8, hrsg. von Alessandro Cavalli, Frankfurt am Main 1993, S. 259. Vgl. auch Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 334-335.

## Venedig im Musiktheater

Die Stadt Venedig spielt quasi seit den Anfängen des Musiktheaters im 17. Jahrhundert für diese Kunstform eine bedeutende Rolle. Die Stadt gehört aber auch zu den am häufigsten als Handlungsschauplatz gewählten Städten. Die in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten Venedig-Aspekte boten sich für eine musiktheatrale Umsetzung an. Insbesondere das multimediale Spektakel des Karnevals fordert alle Elemente des Musiktheaters: Hier wirken Musik (Chöre, Karnevalslieder), Dramaturgie (Festszene, Verwechslungssituationen), Bühnenbild (vor allem der Markusplatz) und Kostüme (die charakteristischen venezianischen Masken und Umhänge) zusammen. Dieses Motiv und andere Facetten des Venedig-Bildes auf der Musiktheaterbühne sollen im Folgenden beleuchtet werden.

### *Dialekt*

Dialekt ist eines der wesentlichen Elemente zur Evozierung von *Couleur locale* – u. a. in den Werken Ermanno Wolf-Ferraris, in denen durch den Dialekt die venezianische Atmosphäre beschworen wird. Wolf-Ferrari griff bevorzugt Stücke von Goldoni auf, der vielfach den venezianischen Dialekt in seinen Stücken verwendet hatte und diesen wie folgt beschrieb:

Der venezianische Dialekt ist fraglos der weichste und anmutigste unter allen Dialekten Italiens. Deutlich, leicht und zart ist die Aussprache, beredt und ausdrucksvoll sind die Bezeichnungen, die Wendungen der Rede voll Wohlklang und voll sinnreicher Einfälle: und wie der Charakter des venezianischen Volkes sich vielfach durch wunderliche Grillen und Phantastereien äussert, so auch der Dialekt durch Witz und Scherzworte. Das hindert jedoch nicht, dass eben diese Mundart auch fähig ist, ernste und wichtige Dinge im Grossen zu behandeln. Die Advokaten plädieren im Dialekt, und im gleichen Idiom halten die Senatoren ihre Reden, ohne jemals weder die Hoheit des Amtes noch die Würde des Gerichts herabzuziehen; unsere Redner haben das glückliche natürliche Geschick,

die erhabenste Beredtsamkeit zu verbinden mit einer gewissen Art, sich gefällig auszudrücken.<sup>1030</sup>

In Goldonis *Il campiello* (1756) und der gleichnamigen Opernadaption von Wolf-Ferrari (1936) wird das Alltagsleben einfacher Venezianer geschildert.<sup>1031</sup> Mit dem titelgebenden »campiello« wird in Venedig ein kleiner Platz bezeichnet, der früher als Treffpunkt für die Nachbarschaft diente.<sup>1032</sup> Das Stück handelt von Personen, die um einen Campiello wohnen und sich daher gut kennen. Ein aus Neapel stammender Fremder namens Cavaliere Astolfi quartiert sich im Gasthof ein. Er gerät in die zwischenmenschlichen Verwirrungen der Anwohner und lernt Gasparina kennen, die den Großstädter zu beeindrucken versucht. Nach einigen Verwicklungen, einem lärmenden Fest der Anwohner und einer Straßenschlacht finden Gasparina und Astolfi zueinander. Sie werden nach Neapel gehen und Gasparina nimmt wehmütig Abschied von Venedig.

In einem Vorwort zum Klavierauszug gingen Wolf-Ferrari und Ghisalbert auf die Bedeutung des Campiellos ein:

Im wirren Netz der engen venezianischen Gäßchen bilden sich plötzlich winzige Plätzchen, wie sie nirgends sonst vorkommen. Wegen ihrer Kleinheit werden sie nicht »Piazza« genannt, sondern in der venezianischen Mundart – in der das ganze Lustspiel geschrieben ist – »Campiello«. In seiner Abgeschlossenheit bildet solch ein Campiello eine kleine Welt für sich. Alle, die dort wohnen, kennen sich, um so mehr, da das Leben sich vielfach im Freien abspielt. Die Enge hat zur Folge: Scherz, Liebe, Streit, Versöhnung. Das bunte Leben eines solchen Campiello wollte Goldoni darstellen und nicht einzelne Ereignisse. Es passiert eine Menge und doch eigentlich gar nichts. Der Campiello selbst ist die Hauptperson des Lustspiels. Das wollte Goldoni durch die Wahl des Titels ausdrücken.<sup>1033</sup>

---

<sup>1030</sup> Goldoni, zitiert nach Somborn, *Das venezianische Volkslied: Die Villotta*, S. 27–40. Vgl. zum venezianischen Dialekt auch Somborn, *Das venezianische Volkslied: Die Villotta*, S. 27–40. Zu den wichtigsten Merkmalen vgl. ebd. S. 30-35.

<sup>1031</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 99.

<sup>1032</sup> Vgl. Giovanni Scarabello und Paolo Morachiello, *Venedig. Führer durch die Kunst- und Kulturgeschichte*, München 1988, S. 230.

<sup>1033</sup> Ermanno Wolf-Ferrari, Carlo Goldoni: *Der Campiello. Musikalisches Lustspiel aus dem alt-venezianischen Straßenleben. Bearbeitung in drei Akten von Mario Ghisalberti*.

Die in den Klavierauszug eingefügten Zeichnungen<sup>1034</sup> thematisieren ebenfalls die Atmosphäre von Venedig und dem Campiello. Das Venedig-Bild im Campiello unterscheidet sich von dem anderer Venedig-Opern, die sich an die bekannten Venedig-Klischees halten. So wird der Karneval zwar mehrfach erwähnt, dient aber nicht als Vorwand zur Evozierung von *Couleur locale*.<sup>1035</sup> Im III. Akt erfolgt in Gasparinas Abschiedslied («Bondi, Venezia cara») eine Liebeserklärung an die Stadt, den Campiello und dessen Bewohner, was als Botschaft der Oper verstanden werden kann.<sup>1036</sup>

Cara la mia Venezia,  
me dezpiazerà zerto de lazzarla;  
ma prima de partir vòì zarludarla.  
Bondi, Venezia cara,  
bondi, Venezia mia;  
veneziani, zioría!  
Bondi, caro campiello.  
Non dirò che ti zii bruto né belo:  
ze bruto ti zé stà, mi me dezpiaze:  
no zé bel quel ch'è bel, ma quel che  
piaze.<sup>1037</sup>

„Liebe, geliebte Stadt du!  
Es wird mir schwer sein,  
dich zu verlassen.  
Doch eh ich von dir geh',  
will ich dich grüßen:  
Leb wohl, mein lieb' Venedig!  
Leb wohl, du Stadt so hell und froh!  
Lebet wohl, liebe Freunde!  
Leb wohl, lieber Campiello!  
Warst du schön oder nicht?  
Ich kann's nicht sagen.  
Gefielst du andern nicht?  
Mir warst du recht so.  
Schön ist nicht, was gefällt,  
nur was man lieb hat.“<sup>1038</sup>

---

*Deutsche Übertragung vom Komponisten und Fr. X. Friedl. [Libretto auf Deutsch], Lörrach 1936, S. 2.*

<sup>1034</sup> Ermanno Wolf-Ferrari, *Il campiello. Commedia lirica in tre atti* die Mario Ghisalberti (da Carlo Goldoni). *Riduzione dell'autore per canto e pianoforte. [Klavierauszug]*, Milano 1944.

<sup>1035</sup> Vgl. Sylvia Tschörner, Die Stadt Venedig in *Il Campiello* von Carlo Goldoni und im gleichnamigen Libretto von Mario Ghisalberti, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 439–442.

<sup>1036</sup> Katja Grönke, Wolf-Ferrari: *Il campiello. Commedia lirica in tre atti*, in: PiperE Bd. 6 (1997), S. 765.

<sup>1037</sup> Ermanno Wolf-Ferrari, *Il campiello. Commedia in cinque atti. [Libretto]*, Mailand 1976, S. 83.

<sup>1038</sup> Wolf-Ferrari, Carlo Goldoni: *Der Campiello*, S. 54–55.

Die Melodie dieses Liedes durchzieht das gesamte Stück, sodass das Werk insgesamt von der Wehmut gekennzeichnet ist, eine versinkende Kultur zu beschreiben.<sup>1039</sup> Der Libretto-Text kontrastiert venezianischen Dialekt und italienische Hochsprache<sup>1040</sup> und zieht daraus seinen Witz. Alle Figuren äußern sich im Dialekt, außer den beiden Zugereisten Astolfi und Fabrizio, die die italienische Hochsprache sprechen. Der Rhythmus des Dialekts prägt zudem die Rezitative der Oper.<sup>1041</sup> Der Dialekt wird hier weder abschätzig noch in satirischer Absicht verwendet. Für Goldoni ist das Venezianische vielmehr eine Sprache, die im Gegensatz zum Hochitalienisch Sachverhalte präziser oder überhaupt erst zur Sprache bringen kann. Da sich der venezianische Dialekt deutlich vom Standard-Italienisch unterscheidet, hatte schon Goldoni in der Druckausgabe seine Verwunderung darüber geäußert, dass *Il Campiello* auch in Mailand großen Erfolg gehabt hatte.<sup>1042</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die sprachliche Umsetzung in der deutschen Erstaufführung in München, zu der 1936 eine von Wolf-Ferrari mitgestaltete deutsche Textfassung von Franz Xaver Friedl entstand. Um den Kontrast zwischen Hochsprache und Dialekt beizubehalten, entschieden sich die beiden für einen Kontrast zwischen Hochdeutsch und oberbayerischer Mundart. Nichtsdestotrotz blieb Venedig der Handlungsschauplatz, »wobei die Zusammenstellung des Festmahls gewisse halbherzige Zugeständnisse an bayerische Essgewohnheiten macht«.<sup>1043</sup>

---

<sup>1039</sup> Vgl. Ekkehard Klemm, Zur Musik, in: *Ermanno Wolf-Ferrari: Der Campiello. Musikalisches Lustspiel in drei Aufzügen. Programmheft zur Neuinszenierung*, hrsg. von Klaus Schultz, München 1996, S. 40.

<sup>1040</sup> Grönke, Wolf-Ferrari: *Il campiello*, in: PiperE Bd. 6, S. 764.

<sup>1041</sup> Vgl. ebd., S. 764-765.

<sup>1042</sup> Vgl. Tschörner, Die Stadt Venedig in *Il Campiello*, S. 454–455.

<sup>1043</sup> Grönke, Wolf-Ferrari: *Il campiello*, in PiperE Bd. 6, S. 764.

### *Venezianità bei Gian Francesco Malipiero*

Der aus einer alten venezianischen Dogen- und Patrizierfamilie stammende Gian Francesco Malipiero setzte sich in zahlreichen seiner Opern und Instrumentalwerke intensiv mit der Geschichte und den Mythen seiner Heimatstadt auseinander.<sup>1044</sup> In seiner Musik finden sich Orientalismen, die auf die venezianische Geschichte und Architektur (der Baustil San Marcos weist orientalische Einflüsse auf) anzuspielen scheinen.<sup>1045</sup> Bezugnehmend auf sein Triptychon *Tre Comedie goldoniane* – *La bottega da caffè* (1922), *Sior Todero Brontolon* (1922), *Le baruffe chiozzotte* (1920; Uraufführung 1926) erklärte Malipiero, er sei weniger an Goldonis Dramen interessiert gewesen, als an einigen Charakteren, vor allem am Setting Venedigs. Er hätte nostalgische Gefühle für die Stadt empfunden, von der er Anfang der 1920er getrennt gewesen war. Die Werke würden eine Reise durch die engen Straßen, Kanäle und die Lagune, vorbei an Plätzen und Palästen schildern, kreierte von einem venezianischen Musiker, der von Goldoni an die Hand genommen worden sei. Das Triptychon soll nach einem Begriff Malipieros vor allem Impressionen der Realität liefern. *La bottega da caffè* schildert Malipiero zufolge vor allem das Leben auf venezianischen Straßen. Die zweite Oper *Sior Todero brontolon* soll das häusliche Leben zeigen, die dritte *Le baruffe chiozzotte* das Leben in der Lagune darstellen.<sup>1046</sup> Dabei erinnert *Sior Todero* lautmalerisch an die flimmernde und flirrende schwüle Atmosphäre der Lagunenstadt. Das Tamburin sorgt für orientalischen Duktus. Geigen evozieren die Erinnerung an das Schwanken eines Schiffes. Ein weiteres Triptychon, das sich mit Venedig befasst, trägt den Titel *Il mistero di Venezia*. Es besteht aus den Teilen *Le aquile di Aquileia* (dramma musicale, komponiert 1928), *Il finto Arlecchino* (commedia musicale, komponiert 1935) und *I corvi di San Marco* (dramma musicale senza parole, komponiert 1928).<sup>1047</sup> *Le aquile di Aquileia* ist ein huldigendes Gedenken an die Gründung Venedigs und endet mit der

---

<sup>1044</sup> Vgl. Joachim Noller, Art. Gian Francesco Malipiero, in: MGG<sub>2</sub>P Bd. 11 (2004), Sp. 914–915.

<sup>1045</sup> Vgl. John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973). The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, Amsterdam 1999, S. 231.

<sup>1046</sup> Vgl. ebd., S. 143-144.

<sup>1047</sup> Vgl. Noller, Gian Francesco Malipiero, in: MGG<sub>2</sub>P Bd. 11 (2004), Sp. 916.

»Sensa«,<sup>1048</sup> die ein wichtiges Fest und Staatsakt für die Identität Venedigs war: Alljährlich zelebrierte die Staatsführung an Himmelfahrt auf der Staatsgaleere die symbolische Vermählung Venedigs mit dem Meer.<sup>1049</sup> *I corvi di San Marco* rundet das Triptychon ab mit einer satirischen Darstellung des Touristenwesens in Venedig. Bemerkenswert an *I corvi di San Marco* ist der Schluss: Eine Geisterprozession von früheren venezianischen Helden gibt einem Toten, der die Bauta als Symbol für die tote Republik trägt, das letzte Geleit. Dabei nimmt die Musik verfremdet Bezug auf das erste Werk des Triptychons *Le aquile di Aquileia*. Aus diesem Grund plädierte John Waterhouse dafür, *Le aquile* und *I corvi* getrennt vom *Arlecchino* eher als Diptychon aufzufassen, da beide einen Kontrast bilden: hier Venedigs ruhmvolle Vergangenheit, dort die Gegenwart, in der Venedig eine Stadt des Niedergangs ist.<sup>1050</sup> Auch in den Vokal- und Instrumentalwerken Malipieros finden sich Bezüge zu Venedig, wie in der *dritten Symphonie* (»delle campane«) oder *La festa della Sensa* (Kantate für Chor), oder der Komposition *L'Areodese* (1967) für Solo-Sprechstimme, Chor und Orchester, der volkstümliche venezianische Gedichte zugrunde liegen und die sich u. a. mit Venedigs mythischer Gründung sowie seiner Geschichte auseinandersetzt. Aufgrund dieser starken Bezugnahme auf die Stadt wurde das Werk niemals außerhalb Venedigs aufgeführt.<sup>1051</sup>

### *Politik und Geschichte*

Im 17. und 18. Jahrhundert betrieb Venedig einen Staatskult und bediente sich der Oper zur politischen Selbstdarstellung.<sup>1052</sup> Im 19. Jahrhundert wurden die politischen Verhältnisse (besondere Gesellschaftsstruktur und Herrschaftsform) sowie historische Ereignisse, vor allem zahllose Staatsstrieche und Intrigen, bevorzugt als Vorlagen für Opernstoffe aufgegriffen. Dabei ist zu konstatieren, dass sich dieses

---

<sup>1048</sup> Vgl. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero*, S. 163–165.

<sup>1049</sup> Vgl. dazu oben, S. 179.

<sup>1050</sup> Vgl. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero*, S. 159–165.

<sup>1051</sup> Vgl. ebd., S. 353–354.

<sup>1052</sup> Vgl. dazu oben, S. 113.

Fremdbild Venedigs im 19. Jahrhundert diametral unterschied von der venezianischen Selbstdarstellung im 17. Jahrhundert. Personen und Ereignisse der venezianischen Geschichte dienten vielfach als Motive für das Musiktheater. Darunter die zypriotische Königin Caterina Cornaro, die aus einer der angesehensten venezianischen Patrizierfamilien stammte. Sie heiratete 1472 Jakob II. von Zypern und konnte nach dessen Tod 1473 mithilfe Venedigs ihren Herrschaftsanspruch durchsetzen, bis sie schließlich im Jahre 1498 die Herrschaft auch offiziell an Venedig abtreten musste. Dieser Stoff wurde u.a. von Jacques Fromental Halévy, Gaetano Donizetti und Giovanni Pacini vertont.<sup>1053</sup> Auch die Geschichte des berühmten venezianischen Dogen Marino Faliero wurde auf vielfältige Arten rezipiert. Faliero war 1355 nach einem missglückten Putschversuch hingerichtet worden. In der Romantik wurde er als Kämpfer gegen machtbesessene Nobili idealisiert.<sup>1054</sup> Seine Geschichte diente als Vorlage für einige Theaterstücke und literarische Werke, u.a. wären zu nennen E.T.A. Hoffmanns Novelle *Doge und Dogaresa*, George Gordon Byrons sowie Jean François Casimir Delavignes *Marino Faliero*. Bernard Dieterle urteilte, dass in allen Dramatisierungen des Stoffes Venedig nur als Kulisse zum Tragen komme.<sup>1055</sup> Dazu ließe sich einwenden, dass es sich bei Faliero immerhin um eine Figur aus der venezianischen Geschichte handelt, womit durchaus ein Bezug zur Markusrepublik gegeben ist. Auch ist die Dramaturgie von der besonderen Staatsform geprägt, da der Stoff den Konflikt zwischen verschiedenen politischen Organen Venedigs thematisiert.

Gaetano Donizettis Oper *Marino Faliero* basiert auf Jean François Casimir Delavignes Drama, das seinerseits auf Byrons Drama zurückgeht. Die Uraufführung fand 1835 am Pariser Théâtre Italien statt. Die Handlung spielt in Venedig 1355. Der Staatsstreich wird aus einer fiktiven privaten Liebeshandlung begründet: Der Doge Marino Faliero unterstützt den Aufstand der Werftarbeiter und Fischer gegen die Nobili und den Senat (Rat der 40), weil der Patrizier Steno, ein Mitglied des Senats, Gerüchte über die Untreue von Marinos Ehefrau in Umlauf gebracht hat. Die Oper

---

<sup>1053</sup> Vgl. Alexander Reischert, *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, Kassel 2001, S. 251.

<sup>1054</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 123.

<sup>1055</sup> Vgl. ebd., S. 148.



enthält viele Versatzstücke, die in Verbindung mit Venedig gebracht werden können. Sie beginnt auf der berühmten venezianischen Werft Arsenale mit einem Chor der Arbeiter. Der I. Akt endet mit einem Maskenball. Der II. Akt spielt nachts auf dem Platz Peter und Paul mit dem Chor der Verschwörer, die sich in einer Gondel der Szene nähern und deren Gesang sich mit der Stimme eines Gondoliere verbindet. Aus der Ferne ertönt die Barkarole als Echo, wodurch Donizetti den Stadtraum hörbar macht. Die 6. Szene des III. Aktes handelt von der Gerichtsverhandlung vor dem Rat der Zehn, der Venedig in einem pompös-feierlichen Chor als »Königin der Adria« preist. *Marino Faliero* versammelt damit viele der mit Venedig im 19. Jahrhundert assoziierten Aspekte. Es entspricht der Vorliebe für historische Stoffe und weist den charakteristischen Kontrast zwischen privater Liebesgeschichte und düsterem politischen Hintergrund auf, der hier mit Verschwörung und Staatsstreich als Hauptcharakteristika venezianischer Politik eine entscheidende Rolle spielt.

Giuseppe Verdis *I due Foscari* (1844) behandelt die Geschichte des Dogen Francesco Foscari, der zu Beginn des 15. Jahrhunderts gelebt hatte.

I. Akt: Im Dogenpalast sind der Rat der Zehn und die Mitglieder der Junta versammelt und preisen venezianische Justiz und Verschwiegenheit. Jacopo, der Sohn des Dogen, muss sich vor dem Gericht verantworten. Obwohl er im Staatsgefängnis gefoltert wurde, begrüßt er Venedig als geliebte Heimatstadt, aus der er lange Zeit verbannt gewesen war. Seine Gattin Lucrezia beschließt, sich zusammen mit Jacopos Vater, dem Dogen Francesco Foscari, vor Gericht für den Angeklagten einzusetzen. Sie erfahren, dass Jacopo für eine weitere Zeit verbannt werden soll. Die Senatoren haben in der Halle des Dogenpalastes das Urteil gefällt und preisen die Unvoreingenommenheit der venezianischen Justiz. In seinen Privatgemächern im Dogenpalast beklagt der Doge, dass er trotz seines Amtes dem Sohn nicht helfen kann. Lucrezia bittet ihn, das Urteil aufzuheben. Er aber erklärt, dass ihm die venezianischen Gesetze dies nicht gestatten. II. Akt: Jacopo hat im Gefängnis einen Fiebertraum vom berühmten Condottiere Carmagnola, der in Venedig verhaftet und hingerichtet wurde. Lucrezia berichtet ihm, dass er erneut verbannt wurde, was beiden schlimmer als der Tod erscheint. Von der Lagune erklingt eine Barkarole, die beiden Mut macht. In der Ratskammer wird vor den Mitgliedern und unter Vorsitz des Dogen das Urteil der Verbannung verkündet. Lucrezia bittet mit ihren beiden kleinen Söhnen um Gnade, die Senatoren lassen sich aber von Foscari's Erzfeind

Loredana in ihrer harten Haltung bestätigen. III. Akt: Lebhaftes Treiben auf der Piazzetta, alle warten gespannt auf den Regatta-Beginn. Bald jubelt das Volk dem siegreichen Gondoliere zu und singt eine Barkarole. Die Menge stürmt ängstlich auseinander, als eine Staatsgaleere mit dem Polizeichef ankommt. Jacopo wird auf das Schiff geführt und nimmt Abschied von seiner Frau. Der Doge erhält einen Beweis, dass Jacopo den Mord, dessen er angeklagt war, nicht begangen hat. Die Freude währt nur kurz, denn Lucrezia berichtet, dass Jacopo kurz nach Ablegen des Schiffes starb. Die Ratsmitglieder und an deren Spitze Loredano erscheinen und fordern den Dogen zum Rücktritt auf, was dieser als demütigend zurückweist. Der Rat entmachtet ihn. Als er die Große Glocke für seinen Nachfolger Malipiero läuten hört, stirbt er an gebrochenem Herzen.

Francesco Maria Piave verfasste für das Libretto einige Notizen zum geschichtlichen Hintergrund. Er und Verdi nahmen einige Änderungen an der Dramenvorlage Byrons vor, indem sie die Vision Jacopos des Condottiere Conte Carmagnola einfügten, der unter der Herrschaft von Francesco Foscari hingerichtet worden war. Verdi wollte den Stoff ursprünglich für eine Uraufführung in Venedig verwenden, weil er davon ausging, dass in Venedig ein venezianischer Stoff besonders gut ankommen würde. Die Zensur hatte allerdings wegen der Nachkommen der in der Handlung auftauchenden Familien Bedenken, sodass die Oper schließlich in Rom uraufgeführt wurde. Verdi nahm großen Einfluss auf das Libretto, wobei ihm insbesondere die Evozierung von Lokalkolorit wichtig war. Die Stadt Venedig spielt aber nicht nur hinsichtlich der Handlung eine tragende Rolle, sondern wird auch musikalisch charakterisiert: Flötentremoli schildern die Brise in Venedig (erster Auftritt Jacopos). Die geheimnisvolle Atmosphäre Venedigs vergegenwärtigt Verdi mittels Chromatik und murmelnd-flüsternden Streicherpassagen im Einleitungsschor. Die Gerichtsszenen werden mittels Blechbläsern untermalt.<sup>1056</sup> Der Musikkritiker Antonio Basevi bemängelte Häufung von 6/8-Andantino in der Oper,<sup>1057</sup> da das aber der Takt der Barkarole ist, kann man das als venezianisches Stilmittel werten. Charakteristisch ist für dieses Werk das venezianische Lokalkolorit, das

---

<sup>1056</sup> Vgl. Christiane Fischer, *I due Foscari*, in: *Verdi-Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Kassel u. a. 2001, S. 329–331.

<sup>1057</sup> Vgl. Kurt Malisch, *Verdi: I due Foscari. Tragedia lirica in tre atti*, in: PiperE Bd. 6 (1997), S. 402–403.

sich im Gondoliere-Lied im II. Akt (in der Duett-Szene) und im Maskenfest im III. Akt zeigt und als Kontrast zur düsteren Haupthandlung fungiert. Venedig kommt in dieser Oper eine besondere Funktion zu. Beide Foscari betonen vielfach ihre Liebe zu Venedig. Andererseits sind sie der Staatsmacht, dem geheimnisvollen Rat, hilflos ausgeliefert. Diese Macht Venedigs war schon von Byron so angelegt gewesen, erhält durch Verdis Musik aber noch stärkeres Gewicht. Im Einleitungsschor wird die Ambivalenz von Venedig zwischen Schönheit der Stadt und Grausamkeit ihrer Politik artikuliert. Diese Ambivalenz durchzieht die gesamte Oper. Auf der einen Seite wird Venedig in immer wieder anderen Bezeichnungen als Beherrscherin des Meeres glorifiziert, andererseits steht die Stadt durch den Rat als grausam dargestellt. Jacopo bezeichnet Venedig als »angebetete Jungfrau« und die lyrischen Passagen, mit denen die Foscari gezeichnet werden, beschwören ebenso wie die volkstümlich-folkloristischen Szenen Venedigs Schönheit. Den Kontrast dazu bildet der Rat. Schon dessen Eingangsschor ist düster und betont die mysteriöse Aura, die Verdi musikalisch durch ein schleichend aufsteigendes Erinnerungsmotiv, das mit einem Septfall endet, verdeutlicht. Die Ambivalenz Venedigs kommt somit auch eindrücklich musikalisch zum Ausdruck: »Durch diese Doppelgesichtigkeit Venedigs, die erst durch den Einsatz opernspezifischer Mittel in letzter Konsequenz akzentuiert erscheint, wird die lähmende Passivität der beiden männlichen Protagonisten – sie verhalten sich ihrer Heimatstadt nahezu wie die Opfer einer femme fatale – überdeutlich.«<sup>1058</sup>

Um Intrigen geht es auch in Amilcare Ponchiellis *La Gioconda* (1876). Die Handlung spielt in Venedig im 17. Jahrhundert.

I. Akt: Der Spion Barnaba wird von Straßensängerin Gioconda abgewiesen, die in Enzo verliebt ist. Aus Rache beschuldigt Barnaba Giocondas blinde Mutter, den Ausgang der großen Regatta durch Zauberei manipuliert zu haben. Er stachelt das Volk gegen die Frau auf und wiederholt seine Anklage vor dem obersten Inquisitor Alvisè Badoero. Dessen Frau Laura erwirkt allerdings Gnade für die Blinde. Barnaba findet heraus, dass Enzo der Gioconda gegenüber nur geschwisterliche Gefühle empfindet und tatsächlich in Laura verliebt ist. Beide kennen sich aus ihrer Jugend in Genua, bevor Enzo von dort verbannt wurde. Barnabo bietet Enzo an, Laura abends auf sein Schiff zu

---

<sup>1058</sup> Fischer, *I due Foscari*, S. 332–333.

bringen, womit er Gioconda dessen Untreue vor Augen führen will. Er preist die Macht der Inquisition. II. Akt: Barnaba, der Wachen um Enzos postiert hat, um die Flucht von Enzo und Laura zu verhindern singt als Fischer verkleidet mit der Schiffsmannschaft ein Lied. Gioconda stellt Laura zur Rede und will sie töten, als Alvise auf einem Staatsschiff naht. Laura gibt sich Gioconda als Retterin der Mutter zu erkennen, woraufhin Gioconda ihr ihre Maske leiht, sodass sie fliehen kann. Enzo gegenüber behauptet Gioconda, dass Laura ihn nicht mehr liebe. Gioconda warnt ihn, dass Alvise Bescheid wisse, und als er das Staatsschiff sieht, zündet er sein Schiff an und flieht mit Gioconda. III. Akt: Alvise beklagt in seinem Palast Lauras Untreue und fordert von ihr, sich zu vergiften. Gioconda gelingt es, das Gift gegen einen Schlaftrunk auszutauschen. Alvise wähnt die schlafende Laura für tot. Er hat zum Ball geladen und unterhält die Gäste mit einem Ballet. Enzo, Barnaba und Giocondas Mutter sind ebenfalls im Palast. Als Enzo von Lauras Tod erfährt, wirft er Alvise vor, ihn um sein Land und nun um Laura betrogen zu haben. Er wird verhaftet. Gioconda gibt Barnaba zu verstehen, dass sie ihn erhört, wenn Enzo gerettet wird. IV. Akt: Gioconda ist auf der Insel Giudecca in der Lagune von Venedig. Zwei befreundete Straßensänger bringen Laura. Gioconda will Enzo mit Laura zusammenbringen und sich dann töten. Das glückliche Paar dankt Gioconda für deren selbstloses Handeln und flieht. Als Barnaba erscheint und sich Giocondas bemächtigen will, tötet sie sich. Außer sich, bekennt Barnaba, ihre Mutter ermordet zu haben.

Jeder Akt dieser Oper trägt eine Überschrift. Der I. Akt ist bezeichnet mit »La bocca dei Leoni« und spielt im Hof des Dogenpalastes. An einer Mauer ist laut Szenenanweisung ein Löwenkopf mit offenem Rachen zu sehen.<sup>1059</sup> Diese Löwenmäuler waren ein venezianisches Charakteristikum und an mehreren Stellen in Venedig zu finden, dort konnte die Bevölkerung anonyme Anzeigen hineinwerfen. Die Oper beginnt mit einer Introduziona, in der eine lebhaftere Volksmenge auftritt, die sich an Festen und die Regatten erfreut. Die bunte Volksmenge zeigt die ethnische Vielfalt der Republik; neben Venezianern sind auch Dalmatiner und Afrikaner zu sehen. Man hört Glockenläuten (vom Chor bezeichnet als die Glocken von San Marco) und Trompetenstöße, worauf das Volk den Dogen und die Obrigkeit preist.<sup>1060</sup> Barnaba behauptet gegenüber einem unterlegenen Regattateilnehmer, dass Giocondas Mutter eine Hexe sei und sein Boot verflucht habe. Barnaba: »Deine Barke, sie wird Dir zur

---

<sup>1059</sup> Amilcare Ponchielli, *La Gioconda. Dramma in quattro atti. Opera completa per canto e pianoforte*, Mailand 1945, S. 7.

<sup>1060</sup> Ebd., S. 7-19. Das Glockenläuten beginnt auf S. 15.

Bahre«,<sup>1061</sup> womit einmal mehr die Todesmetaphorik der Gondel aufscheint. Barnaba gibt sich als »Werkzeug des Rates der Zehn« zu erkennen.<sup>1062</sup> Das in Venedig verbreitete Spitzel- und Denunziantenwesen wird hier thematisiert. Wesentlich für das Venedig-Bild dieser Oper ist die Arie Barnabas im I. Akt, 8. Szene. Darin wendet er sich an den Dogenpalast als Symbol für die Macht Venedigs:

BARNABA

*sich umsehend*

Ihr mächt'gen Hallen,  
Fürstlicher Wohnsitz der Dogen,  
Nie wird es fallen  
Das hehre Denkmal  
Der stolzen Stadt San Marcos.  
Furchtbar erhebt sich hier  
Dieser blutgetränkte Porphyr.  
In dem Grunde: Kerker,  
Auf den Zinnen: Kerker.  
Unheimlich flattern um dich  
Der Tauben Scharen ...  
Hier Marmor, dort Gold ...  
Bald spendest Lust du,  
Bald Graun, unheimlich wechselnd.  
Hier ein Volk, das jauchzet,  
Dort ein andres, das stirbt.  
Da der Doge, ein abgelebter Greis  
Mit der phrygischen Mütze,  
Ueber ihm der Rat der Zehne,  
Mächtig und furchtbar herrschend,  
Und über dieser Macht,  
Und noch mächtiger als Alle,  
Ein Mann: der Späher.  
Ihr mächt'gen Hallen,  
Helft mir bei meiner Rache.  
Am Löwenrachen  
Erschliess den unheilvollen finstern Rachen,  
Dass, wenn Blut fliessen sollte,  
Er es verschlinge. Ich bin das Ohr,  
Du bist der Mund, nun rede.  
*Wirft das Blatt in den Löwenrachen und geht ab.*<sup>1063</sup>

---

<sup>1061</sup> Ebd., S. 33-85.

<sup>1062</sup> Ebd., S. 86-98.

<sup>1063</sup> Ponchielli, *La Gioconda. Drame in quatre acts*, S. 99-106.

Die Arie thematisiert den Kontrast von Hell und Dunkel, Freude und Grauen. Für Barnaba ist der Denunziant der heimliche Herrscher Venedigs. Er beschreibt Venedig als stolze Stadt. Die phrygische Mütze war Bestandteil der Amtstracht des Dogen. Als »mächtige Hallen« bezeichnet er den Wohnsitz des Dogen, der für die Ewigkeit geschaffen sei. Das Finale des I. Aktes besteht aus zwei Teilen, aus der Furlana,<sup>1064</sup> die vom karnevalfeiernden Volk zelebriert wird, und aus dem Chorgesang aus San Marco hinter der Szene.<sup>1065</sup> Durch die Kombination von Volksfest und Religiosität entsteht eine für die Oper des 19. Jahrhunderts typische Kontrastdramaturgie. Der Religionsbezug zeigt sich in dieser Oper auch an anderer Stelle, da Gioconda und insbesondere die Mutter als sehr fromm charakterisiert werden, was im II. Akt noch ausführlicher thematisiert wird. Der II. Akt spielt am Strand einer unbewohnten Insel in der Lagune von Fusina. Pittoreske Elemente sind hier das Lied der Matrosen und die Barcarole von Barnaba, der sich als Fischer verkleidet hat.<sup>1066</sup> Der III. Akt trägt den Titel »Ca d'oro«, dem Namen von Alvises Palast. Während Alvise Laura ihren Tod ankündigt, beginnt im Hintergrund in der Lagune eine heitere Serenade, vor deren Verklingen sie das Gift zu sich zu nehmen hat. Damit finden sich auch an dieser Stelle die Kontrastdramaturgie neben dem schon von Barnaba thematisierte Kontrast zwischen Lebensfreude und Tod.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass *La Gioconda* fast alle typischen Venedig-Bilder und -Stereotype des 19. Jahrhunderts versammelt. Der Stoff ist hinsichtlich der Möglichkeiten von Kontrastdramaturgie sehr ergiebig. Der Schwerpunkt liegt hier auf dem Denunziantenwesen, das vielfach mit der Republik Venedig in Verbindung gebracht wurde, und in dieser Oper vor allem durch den Spitzel Barnaba repräsentiert ist. Synthetisiert wird dieses Venedig-Bild in Barnabas Arie im I. Akt. Alle Figuren besitzen einen Bezug zu Venedig, auch die genesische Abstammung von Laura und Enzo ist insofern bedeutsam, als hier auf die alte Rivalität zwischen Venedig und Genau angespielt wird. Obwohl die Haupthandlung eine simple Intrige aus verschmähter Liebe ist, ist das Venezianische eng mit der Handlung verwoben. Umrahmt wird

---

<sup>1064</sup> Vgl. zur Forlana auch oben, S. 158.

<sup>1065</sup> Ponchielli, *La Gioconda. Drame in quatre acts*, S. 106–120.

<sup>1066</sup> Ebd., S. 121-138.

die Intrigenhandlung von pittoresken Volksszenen in venezianischer Kulisse. Auch der Karneval, auf den im Folgenden noch genauer eingegangen wird, spielt eine Rolle. Musikalisch erfolgt der Bezug zu Venedig anhand musikalischer Formen wie Forlana und Barkarole.

### *Karneval und Kurtisanen*

Hans Dörge vertrat die These, dass der Karneval nur selten in Opern großer Komponisten zu finden sei – obwohl er wegen Trubel und Musik doch vielerlei Anlass geboten hätte – und nannte als einzige Werke die von Campra und Strauß.<sup>1067</sup> Aus den bereits erwähnten sowie den folgenden Werkbeispielen lässt sich allerdings im Gegenteil das Fazit ziehen, dass fast alle in Venedig beheimateten Musiktheaterwerke Bezüge zum Karneval aufweisen. Dies ergibt sich aus dem performativen Charakter des Karnevals, der als multimediales Ereignis vielfältige Anknüpfungspunkte für das Musiktheater bietet.

### *Le Carnaval de Venise und Les Fêtes Vénitiennes*

Venedig und insbesondere der venezianische Karneval stießen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich auf großes Interesse. Zu dieser Zeit setzten sich einige Bücher mit Phänomen des Karnevals auseinander und an der Comédie Française wurde 1690 die fünftaktige Komödie *Le Carnaval de Venise* von Dancourt aufgeführt. Auch André Campra thematisierte den venezianischen Karneval im 4. Entrée von *L'Europe galante* (1697) sowie im *Carneval de Venise*, in *Les Fêtes vénitiennes* und *La Vénitienne*.<sup>1068</sup>

*Le Carnaval de Venise* ist der Versuch einer komischen französischen Oper, inspiriert vom italienischen Stehgreiftheater und durchgehend im bürgerlichen Milieu angesiedelt.<sup>1069</sup> Das Werk handelt vor venezianischer

---

<sup>1067</sup> Vgl. Dörge, *Musik in Venedig*, S. 44.

<sup>1068</sup> Vgl. Maurice Barthélemy, *André Campra (1660-1744). Étude biographique et musicologique*, Arles 1995, S. 96–97.

<sup>1069</sup> Vgl. Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 205–207.

Kulisse von den Liebeswirren zwischen zwei Männern und zwei Frauen. Das Libretto stammt von Jean-François Regnard (1655-1709), der mehrfach nach Venedig gereist war und dort auch gelebt hatte.<sup>1070</sup> Besonders beeindruckt zeigte er sich von den venezianischen Karnevalsfeiern.<sup>1071</sup> Der I. Akt spielt auf dem Markusplatz in Venedig,<sup>1072</sup> der sich mit verschiedenen Gruppen («Bohemienes, d'Armeniens & d'Esclavons») füllt, die Karneval feiern. Die italienische Couleur wird durch italienischen Text und Gitarrenbegleitung evoziert.<sup>1073</sup> Bei den Tänzen handelt es sich um zwei Vénitiennes (6/4-Takt)<sup>1074</sup> und eine Villanella.<sup>1075</sup> Der II. Akt zeigt das Glückspiel in der Salle des Reduits, die Regnard sicherlich aus eigener Anschauung kannte.<sup>1076</sup> Bei der 3. Szene des II. Aktes handelt es sich um ein Divertissement, bestehend aus allen möglichen Ländern stammenden Spielern in Masken sowie der personifizierten und von allen gefeierten La Fortune,<sup>1077</sup> womit auf die enorme touristische Anziehungskraft der Stadt angespielt wird. Venedig galt als wichtige Etappe der Grand Tour. Ferner ermöglicht die Szene charakteristische Kostüme und eine exotische Vielfalt, die auch das reale venezianische Leben prägte. Des Weiteren wird das in Venedig sehr beliebte Glücksspiel thematisiert. In II,4 wird ein nächtlicher Panoramablick über einige Palazzi gezeigt. Leandre singt begleitet von einer Gruppe Musiker eine Serenade,<sup>1078</sup> anschließend folgt ein Marsch

---

<sup>1070</sup> André Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique. Introduction by James R. Anthony. With a section on stage designs and costumes by Jérôme de La Gorce*, [Partitur], Stuyvesant, NY 1991 (French opera in the seventeenth and eighteenth centuries, 17), S. xvii–xviii.

<sup>1071</sup> Vgl. Barthélemy, *André Campra*, S. 96–97.

<sup>1072</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. xvii–xviii; [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, abgedruckt in *der Partitur Campra Le Carnaval de Venise*, S. xlv–ixi, [Libretto], Paris 1699, S. 1.

<sup>1073</sup> [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. 8.

<sup>1074</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. 76 und S. 88.

<sup>1075</sup> [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. 10; Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. 82.

<sup>1076</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. xvii–xviii; [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. 15.

<sup>1077</sup> [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. 19–20; Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. 114.

<sup>1078</sup> [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. 20–21.



der Gondolieri,<sup>1079</sup> was eine ungewöhnliche Verbindung darstellt. Der III. Akt spielt auf einem venezianischen Platz mit Kanälen und Gondeln im Hintergrund<sup>1080</sup> und geht auf eine wichtige venezianische Tradition zurück, nämlich den im Karneval stattfindenden Wettstreit zwischen Castellani und Nicolotti.<sup>1081</sup> Dieser Wettkampf basierte auf alten Rivalitäten zwischen den Bewohnern der Stadtviertel. Die Castellani stammten von den östlichen Stadtvierteln, die Nicolotti von den westlichen. Bekämpften die beiden Gruppen sich zunächst auf Brücken, wurden später die Forze d'Ercole als Wettspiele beliebt, bei denen die beiden Gruppen im Bau von Menschenpyramiden wetteiferten und den Schwerttanz aufführten.<sup>1082</sup> Um den Zuschauern diese Szene verständlich zu machen, geht Regnard im Libretto auf diese Hintergründe genauer ein, wobei er sich wohl auf seine eigenen Erinnerungen stützte:<sup>1083</sup>

Les Castellans & les Nicoletotes sont deux partis opposez dans Venise, qui donnent pendant le Carnaval pour divertir le Peuple un combat à coups de poings pour se rendre maîtres d'un Pont. Le party victorieux se promène dans toute la Ville, avec des cris de joye & des acclamations publiques.<sup>1084</sup>

Die Oper endet mit einem letzten, als Ball betitelten Divertissement, das Le Carnaval als Allegorie sowie Masken aus verschiedenen Ländern beim ausgelassenen Feiern zeigt.<sup>1085</sup> Exotismus ist im Air der chinesischen Masken zu finden. Im Marsch des Karnevals (letztes Divertissement) ist die Instrumentation von Tamburin und Schellen dominiert, was der Musik einen orientalischen Duktus verleiht und auf Venedigs Verbindung zum Orient hindeutet. Die Musik ist ferner geprägt von italienischen und venezianischen Tanzformen, wie der Forlana, Vénitienne und Saltarelle

---

<sup>1079</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. 178.

<sup>1080</sup> [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. 29.

<sup>1081</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. xvii–xviii.

<sup>1082</sup> Vgl. Müller, *Der venezianische Karneval*, S. 136.

<sup>1083</sup> Vgl. Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, S. 207–208.

<sup>1084</sup> [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. 34.

<sup>1085</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. xxxviii–xxxix; [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. xlv; Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. 294; [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique*, S. 54–56.

oder die Villanelle. Des Weiteren finden sich allerdings auch französisch geprägte Tanzformen, wie Menuette, Gavotten, Bourrées, Courantes und Passe-pieds.<sup>1086</sup> Außerdem ist mit *Orfeo nell'inferni*<sup>1087</sup> eine italienische Oper als Theater auf dem Theater in das Werk integriert,<sup>1088</sup> was wiederum zur Evozierung von (italienischer) Couleur locale diente.<sup>1089</sup> Dennoch warnt James R. Anthony davor, die italienischen Einflüsse auf das Werk überzubewerten und meint, dass die »fashionable patina of Italianisms« vor allem durch die Handlung und den Handlungsort gegeben seien.<sup>1090</sup> Dennoch lässt sich festhalten, dass dieses Werk nicht nur durch die Titelgebung enge dramaturgische, szenographische und musikalische Bezüge zu Venedig aufweist. *Carnaval de Venise* belegt darüber hinaus die Beliebtheit von venezianischen Sujets an der Académie Royale de Musique. Es ist die erste Oper, in der jeder Akt in Venedig spielt, und kam mit den phantasiereichen Kostümen und venezianischen Karnevalsmasken dem Geschmack der Zuschauer entgegen, und es ist davon auszugehen, dass das Spektakel sehr farbenreich anmutete.<sup>1091</sup> Die Bühnenbilder zu *Le Carnaval de Venise* stammen von Bérain, der vor die Schwierigkeit gestellt war, reale Orte auf die Bühne zu bringen. Der I. Akt zeigt den Markusplatz vom Meer aus gesehen, und wie der Stich auf dem Partitur-Frontispiz von Guérard zeigt, war das Dekor sehr exakt.<sup>1092</sup> Ungewöhnlich war für die Académie royale de musique auch, dass es sich hierbei um ein Stück mit nicht-mythologischer Handlung handelte. Außerdem war es für Zuschauer, die Venedig nicht kannten, nicht in allen Details zu verstehen, z.B. das Divertissement mit dem Wettstreit zwischen

---

<sup>1086</sup> Barthélemy, *André Campra (1660-1744). Étude biographique et musicologique*, S. 100–101.

<sup>1087</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. 227.

<sup>1088</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. xviii–xxii.

<sup>1089</sup> Barthélemy, *André Campra (1660-1744). Étude biographique et musicologique*, S. 99.

<sup>1090</sup> Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. xviii–xxii.

<sup>1091</sup> Vgl. Jérôme de La Gorce: Stage Designs and Costumes, in: Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. xxiv–xxviii.

<sup>1092</sup> Vgl. Barthélemy, *André Campra (1660-1744). Étude biographique et musicologique*, S. 98. Vgl. auch Jérôme de La Gorce: Stage Designs and Costumes, in: Campra, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique*, S. xxviii. De la Gorce ist der Meinung, dass diese Venedig-Abbildung von Nicolas Guérard dem Stück nicht eindeutig zugeordnet werden kann.

den Stadtvierteln,<sup>1093</sup> weswegen Regnard im Libretto die Hintergründe so ausführlich erläuterte.

Später schuf Campra mit *Les Fêtes vénitiennes* (1710) ein weiteres von Venedig beeinflusstes Werk und erzielte damit einen gewaltigen Erfolg,<sup>1094</sup> der aus den Zeitumständen resultierte, die geprägt waren vom Spanischen Erbfolgekrieg und Hungersnöten. Venedig galt als Stadt der Freude und bedeutete somit Ablenkung. Mit dem Stück trugen Campra und Danchet zur allgemeinen Venedig-Beliebtheit in Frankreich bei: 1715 rühmte sich die *Comédie Italienne*, diverse Comedies »dans le goût des mœurs de Venise« in den Spielplan aufgenommen zu haben.<sup>1095</sup> Die Handlung der *Fêtes vénitiennes* spielt in Venedig um 1700 und entspricht damit fast der Entstehungszeit der Oper. Der Prolog spielt im Hafen, wo Le Carnaval Liebessuchende nach Venedig lockt. La Folie vertreibt La Raison und fordert zur Lebensfreude auf. Das 1. Entrée spielt auf dem Markusplatz, ebenso wie das auch das 2. Entrée.<sup>1096</sup> Zu berücksichtigen sind vor allem der Prolog (3 Szenen), das 5. Entrée (7. Szene: La Fortune und Spieler) und zum Teil auch das 4. Entrée, in dem gegen Ende Masken auftreten und eine Furlana getanzt wird.<sup>1097</sup> Die Bühnenbilder zu den Entrées von Campras Oper zeigen alle charakteristischen Orte venezianischen Lebens, wie sie in der 1680 erschienenen Abhandlung *La ville et la république de Venise* von Saint-Didier beschrieben wurden, beispielsweise den Markusplatz und den Hafen.<sup>1098</sup> Allerdings bemängelte Giacomo Casanova, der 1750 einer Aufführung der *Fêtes vénitiennes* in Paris beiwohnte, Unstimmigkeiten in der Venedig-Darstellung. Er kritisierte die falsche Platzierung von Dogenpalast und Campanile sowie

---

<sup>1093</sup> Vgl. Barthélemy, *André Campra (1660-1744). Étude biographique et musicologique*, S. 98–99.

<sup>1094</sup> Vgl. ebd., S. 201-202.

<sup>1095</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>1096</sup> Vgl. Herbert Schneider, *Campra: Les Fêtes vénitiennes. Opéra-ballet*, in: PiperE Bd. 1 (1986), S. 497.

<sup>1097</sup> Vgl. André Campra, *Les Festes vénitiennes [Les Fêtes vénitiennes]. Opéra-ballet (1710). Livret d'Antoine Danchet. Edition par Max Lütolf. [Partitur]*, Paris 1972 (Le Pupitre. Collection de musique ancienne, 19), S. XXV–XXVIII.

<sup>1098</sup> Vgl. Elisabeth Schmierer, *Campras und Watteaus Fêtes vénitiennes. Zur Problematik eines Bezugs*, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste. [Festschrift Elmar Budde]*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber<sup>2</sup>1998, S. 346–347.

die fehlerhaften Kostüme und bezeichnete den Tanz des Dogen und des Rates als unangemessen.<sup>1099</sup>

### *Eine Nacht in Venedig*

Die Handlung der Operette *Eine Nacht in Venedig* von Johann Strauß spielt in Venedig in der Mitte des 18. Jahrhunderts und ist eine Verkleidungs- und Verwechslungskomödie vor dem Hintergrund des venezianischen Karnevals. Das Werk handelt vom Herzog aus Urbino, der jährlich im venezianischen Karneval auf Eroberungen aus ist. Dieses Werk zeigt sowohl die Sicht der Einheimischen auf die Stadt als auch die eines Fremden. In der Ouvertüre spielen Glockenklänge auf San Marco an. Im I. Akt wird der Canal Grande gezeigt, auf dem laut Szenenanweisung ab und zu eine Gondel vorbeifahren soll, die nach venezianischem Vorbild gestaltet sein soll: »Es wird die realistische Treue des Bildes nur erhöhen, wenn diese – entgegen den üblichen Theaterschiffen – möglichst naturgetreu nachgebildet wird.«<sup>1100</sup> Das Werk beginnt mit einer einstimmenden Szene einer pittoresk gezeichneten Volksmenge, in der sich die Venezianer als stolze Republikaner präsentieren. Es wird zwar über den Herzog und seine Liebschaften geklagt, andererseits auch bemerkt, dass er alljährlich beim Karneval sehr viel Geld in der Stadt lässt<sup>1101</sup> – Venedig war im 19. Jahrhundert auf konsumfreudige Touristen angewiesen. In der 9. Szene besingt Caramello die venezianischen Frauen.<sup>1102</sup> Das Finale des I. Aktes spielt am Canal Grande bei Mondaufgang und enthält drei Serenaden. Die erste Serenade in hohem Stil singt der Herzog an die Senatorengattin Barbara. Aus dem Hintergrund nähert sich auf dem Canal Grande Caramellos Barkarolen-Serenade »Komm in die Gondel«, die im Gegensatz zur Herzog-Serenade in einfachem Duktus dem unmittelbaren Gefühlsausdruck verpflichtet ist. Die dritte Serenade lässt Enrico die Matrosen vortragen, anlässlich des

---

<sup>1099</sup> Vgl. Dörge, *Musik in Venedig. Ein moderner Stadtführer zu den Zeugen der Musik und Bildenden Kunst*, S. 170. Vgl. auch Casanova, *Geschichte meines Lebens Bd. 3*, München 1984-89), S. 175.

<sup>1100</sup> Johann Strauß, *Eine Nacht in Venedig. [Partitur]*, Wien 1970 (Johann Strauß (Sohn) Gesamtausgabe. Serie II: Bühnen- und Vokalwerke, 9), S. 508.

<sup>1101</sup> Ebd., S. 509.

<sup>1102</sup> Ebd., S. 511.

Geburtstags seines Onkels, die sich als Spottlied über die Fähigkeiten des Senators erweist.<sup>1103</sup> Später im Finale treten die Masken auf und verspotten ebenfalls den Senator mit einem Walzer («Mit der Würde, die Dir eigen«), wobei die Staccatos an kurzatmige Ruderschläge erinnern.<sup>1104</sup> In diesem Finale zeigen sich Raumwirkung und die für die Stadt charakteristische Simultaneität von Ereignissen. Außerdem wird ein Mitglied des venezianischen Senats karikiert und lächerlich gemacht. Dies ist auch das Thema in der 9. Szene des II. Aktes, in der Pappacoda durchblicken lässt, dass der venezianische Rat wenig geachtet, wenn auch gefürchtet wird: »Man sagt, daß der Senat aus dreihundert Kerlen bestehe, von denen die eine Hälfte zu gar nichts fähig und die andere zu allem fähig sei.«<sup>1105</sup> Der III. Akt spielt auf dem berühmten Markusplatz im Mondschein.<sup>1106</sup> In der 7. Szene findet der pittoresk gestaltete Maskenzug statt, der detailliert in den Anweisungen der Partitur folgendermaßen beschrieben wird:

Fanfaren ertönen, dann setzt ein pompöser Marsch ein. Der Zug wird durch eine Anzahl Harlekins, Pierrots usw. eröffnet. Dann kommen die Gondolieri mit blumentumwundenen Rudern, eine lange Gondel in der bekannten venezianischen Form in ihrer Mitte tragend. Nun eine Gruppe venezianischer Spiegel in mittelalterlicher Form, jeder als Brustschild von einer Person getragen. Jetzt folgt San Marco, an seiner Seite ein geflügelter Löwe. Ihm folgen diverse populäre Sachen aus Venedig, z. B. der Uhrenturm, dahinter eine große wandelnde Glocke. Tritonen, auf Muschelhörnern blasend, schreiten der Adria voran, die auf einem Muschelwagen, von Negern gezogen, mit Schilfkranz und blitzenden Perlen geschmückt, steht; ihr folgen personifiziert die „Frutti di mare“, das sind Fische usw. Der Zug passiert in ziemlich raschem Tempo; wenn er steht, schwirren die Tauben von allen Seiten auf die Bühne: die Tauben von San Marco, durch eine anmutige Damengruppe dargestellt. Sie treten paarweise auf (Tauber und Taube), in kurzen, weißen, zierlichen Federkleidern, auf linker Schulter jedes eine Taube, Sandalen an den Füßen, die helmartige Kopfbedeckung ähnlich dem Schopf einer Taube geformt.<sup>1107</sup>

---

<sup>1103</sup> Vgl. Sebastian Kämmerer, Johann Strauß: *Eine Nacht in Venedig. Komische Operette in drei Akten*, in: PiperE Bd. 6 (1997), S. 65.

<sup>1104</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 323

<sup>1105</sup> Strauß, *Eine Nacht in Venedig*, S. 514.

<sup>1106</sup> Ebd., S. 516.

<sup>1107</sup> Strauß, *Eine Nacht in Venedig*, S. 518.

In der 8. Szene wird die Maskenfreiheit beschworen, als Delacqua Ciboletta demaskieren will,<sup>1108</sup> da die Freiheit, die einem als Maskenträger in Venedig gewährt wurde, in Venedig als ein hohes Gut eingeschätzt wurde. Im 20. Jahrhundert erfolgten zahlreiche Bearbeitungen dieser Operette, von denen die einflussreichste und bis heute vielfach aufgeführte die 1923 eingerichtete Fassung von Erich Wolfgang Korngold für das Theater an der Wien war. Korngold fügte für Richard Tauber, der den Herzog sang, das Auftrittslied »Sei mir gegrüßt, du holdes Venezia«<sup>1109</sup> ein, mit dem Herzog seiner Wiedersehensfreude mit der Stadt Ausdruck verleiht.

Zusammenfassend betrachtet weist das Stück in der Handlung Venedig-Bezüge auf, wenngleich die Musik allerdings nicht venezianisch anmutet. Der Karneval wird sehr detailreich in Szenographie und Kostüm dargestellt und die Maskenfreiheit während Karnevals betont. Viele bekannte venezianische Orte finden Erwähnung wie die Bleikammern oder der Canal Grande. Das Stück beinhaltet die Konfrontation eines Stadtbesuchers mit den Stadtbewohnern. Dieser Kontrast wird noch dadurch verschärft, dass der Herzog ein Angehöriger des Adels ist, während sich die Venezianer selbst als Republikaner bezeichnen. Dies ist insofern historisch nicht zutreffend, als Venedig im Grunde eine ausschließlich von Adligen geführte Republik war.

### *Le Pont des Soupirs*

In Offenbachs *Le Pont des Soupirs* werden einige Venedig-Klischees karikiert. Die Handlung spielt im Jahre 1429.<sup>1110</sup> Die titelgebende Seufzerbrücke war allerdings erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts gebaut worden.<sup>1111</sup> Das Stück handelt von allerlei Verwicklungen, die entstehen, als der Doge Cornarino inkognito die Treue seiner Ehefrau Catarina

---

<sup>1108</sup> Ebd., S. 518.

<sup>1109</sup> Vgl. Kämmerer, Strauß: *Eine Nacht in Venedig*, in: PiperE Bd. 6, S. 66.

<sup>1110</sup> Jacques Offenbach, *Le Pont des Soupirs. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux*. Livret de Crémieux et Halévy (<http://www.boosey.com/downloads/Pontdessoupirs.pdf>), abgerufen am 22.03.2016.

<sup>1111</sup> Josef Heinzlmann, Offenbach: *Le Pont des Soupirs. Opéra-bouffon en deux actes et quatre tableaux*, in : PiperE Bd. 5 (1991), S. 514-515.

überprüfen will. Das 1. Tableau des I. Aktes zeigt einen Platz in Venedig mit Gondeln im Hintergrund. Der Chor besingt die Schönheit Venedigs («Ah ! que Venise est belle !»), was auch vom Diener Baptiste beim ersten Auftritt aufgegriffen wird. Er und der Doge Cornarino singen die obligatorische Barkarole. Später folgt eine Barkarole von Malatesta, dem Nebenbuhler des Dogen als Ständchen für Catarina zu Gitarrenbegleitung. Malatestas Barkarole wird von Catarina nicht goutiert, so dass er die Ausrede anführt, er habe die Barkarole nur wegen der Couleur gesungen («...et si je suis venu vous chanter cette barcarolle, c'est une pure concession à la couleur locale...»). Damit wird auf die Tatsache angespielt, dass in vielen Werken spezifische musikalische Formen wie die Barkarole als Mittel für oberflächliche<sup>1112</sup> Couleur eingesetzt wurden. So wie die Barkarole findet auch die Serenade in karikierender Absicht Anwendung. Dieses Werk versammelt die im 19. Jahrhundert wohlbekannten Venedig-Bilder wie den Canale, die berühmten Bleikammern und die Masken, sowie Venedigs Schönheit gerade bei Nacht (vgl. den Chor Nr. 1), die venezianische Geschäftstüchtigkeit (Nr. 14)<sup>1113</sup> und die vom venezianischen Selbstverständnis propagierte Sittenstrenge (Figur des Malatesta).<sup>1114</sup> Auf die Intrigen und Verschwörungen in Venedigs Geschichte wird angespielt in Nr. 8 (Dolch-Quartett)<sup>1115</sup> und den Rat der Zehn (II, 3 sowie im Schluss der Oper). Das 4. Bild trägt den Titel »Der Carneval von Venedig« und versammelt Masken und Figuren der Commedia dell'arte.<sup>1116</sup>

---

<sup>1112</sup> Vgl. Hugos Diktum zu oberflächlicher Couleur locale, siehe oben S. 75.

<sup>1113</sup> Jacques Offenbach, *Die Seufzerbrücke (Le Pont des Soupirs)*. *Komische Oper in zwei Akten (vier Bildern) von Hector Crémieux und Ludovic Halévy. Deutsche Übersetzung von Otto Maag. Musikalische Einrichtung von Konrad Roetscher. Klavierauszug*, Berlin u. a., S. 142.

<sup>1114</sup> *Le Pont des Soupirs*, <http://www.boosey.com/downloads/Pontdessoupirs.pdf>, abgerufen am 24.03.2016.

<sup>1115</sup> Offenbach, *Die Seufzerbrücke (Le Pont des Soupirs)*, S. 58.

<sup>1116</sup> Ebd., S. 161.

## *Der ferne Klang*

Venedig gilt als die Stadt der Kurtisanen,<sup>1117</sup> und dieses Image wurde in diversen Musiktheaterwerken bevorzugt thematisiert, darunter in Franz Schrekers *Der ferne Klang*. Die 1. Szene des II. Aktes spielt in einem venezianischen Luxusbordell, das den Namen »La casa di maschere« trägt. Die Szenerie wird detailliert folgendermaßen beschrieben:

Ein Tanzetablisement auf einem Eiland im Golf von Venedig: Eine Halle, zu deren beiden Seiten Marmortreppen in ein oberes Stockwerk führen. An der oberen Mündung jeder der Treppen eine Art kleines Plateau mit Brüstung. Die Halle ist offen, man sieht ein kleines Stück Garten mit südlichen Blumen, Palmen, Pinien etc. Noch weiter rückwärts das Meer. Die Halle und der Garten erleuchtet, Lampions etc. Am Meer sichtbar einzelne lichte Punkte von näherkommenden kleinen Schiffen, Barken, hie und da trägt der Wind von den Schiffen Musik herüber. In der Halle Ruhebetten, überall schwellende Polster, Tierfelle, Teppiche, kleine Tische mit Rauchzeug. Räucherpfannen, die betäubende Düfte ausströmen. In einer Nische seitwärts eine Zigeunerkapelle. Mizi, Milli und einige andere Mädchen sitzen rauchend an in der Nähe befindlichen Tischchen. Überall verstreut kleine plaudernde Gruppen von jungen Mädchen. Alle Nationen sind vertreten. Hie und da kommen Mädchen die Marmortreppen herunter, andere gehen hinauf. Ganz rückwärts am Meeresstrande einige weißgekleidete Mädchen, die nach den Schiffen auslugen, rufend und winkend. Die folgenden Szenen sollen sich, ob mehr oder minder verständlich ist gleichgültig [sic], in lebhafter Weise gespielt und gesprochen, den verschiedenen auf die Bühne dringenden Klängen (Gesang von oben, Zigeunermusik, Musik von den Gondeln, Serenade des Grafen) in der Weise vermengen, daß der Zuhörer einen möglichst getreuen Eindruck des Milieus erhält, und beinahe die Empfindung in ihm wachgerufen wird, er befände sich selbst mitten in diesem Treiben, das ihn wie eine geheimnisvoll verworrene Ouvertüre zu den sich vorbereitenden Lustbarkeiten anmutet. Für die eigentliche Handlung wichtige Vorkommnisse müssen in solcher Weise gebracht werden, daß sie dem Hörer von selbst deutlich an das Ohr dringen und seine Aufmerksamkeit erregen. Viele der schon anwesenden und neu ankommenden Damen und Herren tragen Halbmasken.<sup>1118</sup>

Dass die Mädchen aus verschiedenen Teilen der Welt stammen, verdeutlicht Schreker anhand unterschiedlicher musikalischer Idiome, mit Anklängen u.a. an afrikanische, böhmische und orientalische Musik.

---

<sup>1117</sup> Vgl. Brittnacher, *Von Gondeln, Tod und Maskenspiel*, S. 149.

<sup>1118</sup> Schreker, *Der ferne Klang. Oper in drei Aufzügen*, S. 88.



Besonders die Orientalismen sind im Hinblick auf Venedig von Bedeutung, da Venedig als Tor zu den östlichen Mittelmeerländern und dem Orient galt. Die verschiedenen Kolorierungen werden mittels Montage<sup>1119</sup> neben- und übereinander gestellt: Bei noch geschlossenem Vorhang erklingt von der Bühne als »venezianisch« deklarierte Musik, gespielt von Flöte, Klarinette, Mandoline, Tamburin, zwei Gitarren, Streichquintett (z. T. mehrfach besetzt).<sup>1120</sup> Dann folgen ein Csárdás und ein Walzer, der durch monotonen Beharren auf der Dominante karikiert wird und dann plötzlich abbricht. Der Walzer erinnert an Wien und lässt sich als Klangchiffre für den Grafen interpretieren, auch bestimmt er den weiteren Verlauf dieser Szene wie ein Leitmotiv.<sup>1121</sup> Ulrike Kienzle deutet die musikalischen Versatzstücke in der »Casa di maschere« als Äquivalent zu den Masken, die die Figuren auf der Bühne tragen; die Montage würde »einen Irrgarten aus musikalischen Masken«<sup>1122</sup> konstruieren.

Diese Szene besticht durch ihre Raumwirkung, die aus Einbeziehung der gesamten Bühnentiefe gewonnen wird. Thematisiert wird das Kurtisanenwesen, für das Venedig in der ganzen Welt berühmt war. Masken und Exotik, die infolge von Venedigs Handelsbeziehungen immer in der Stadt sichtbar war, intensivieren das Venedig-Bild. Kienzle sah in diesem Bild auch starke Bezüge zu Wien. Diese könnten allerdings auch auf den geschichtlichen Hintergrund – Venedig war im 19. Jahrhundert lange von Österreich besetzt – rekurrieren. Kienzle vermisst venezianische Couleur, nur die Instrumentation mit Mandoline und Tamburin würde an Venedig erinnern, ansonsten würden – abgesehen von den afrikanischen Rhythmen und den Orientalismen – Folklorismen der k.u.k.-Sphäre wie Walzer und Csárdás überwiegen. Aus diesem Grund habe die Szene mehr mit Wien als mit Venedig zu tun.<sup>1123</sup> Explizit die afrikanischen Rhythmen und Orientalismen können auf Venedig verweisen, wenn man bedenkt, dass Venedig als Handelszentrum vielfältige Beziehungen zu anderen Ländern unterhielt und lange Zeit als

---

<sup>1119</sup> Vgl. zum Terminus Montage auch oben S.71. Zur Montagetechnik im *Fernen Klang*, vgl. oben, S. 160.

<sup>1120</sup> Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 187–192.

<sup>1121</sup> Vgl. ebd., S. 197–198.

<sup>1122</sup> Ebd., S. 199–201.

<sup>1123</sup> Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 204–207.

Tor zum Orient betrachtet wurde. Ferner dominiert der Venedig-Bezug szenisch durch das Wasser, die Gondeln, die Kurtisanen und die Masken.

### *Violanta*

Die einaktige Oper *Violanta* von Korngold ist geprägt von der Verbindung von Venedig, Karneval und Tod. Die Handlung ist im Venedig des 15. Jahrhunderts an Karneval angesiedelt.

Violanta, die Frau des gestrengen Hauptmanns Simone, will den Tod ihrer Schwester rächen, die vom illegitimen Sohn des Königs von Neapel, Alfonso, verführt wurde und sich daraufhin das Leben nahm. Violanta hat Alfonso bei den Karnevalsfeiern, die von ihrem Mann verabscheut werden, getroffen und ihn in ihr Haus eingeladen. Dort soll ihr Mann Alfonso töten. Als Zeichen für den Mord soll das populäre Karnevalslied „Aus den Gräbern selbst die Toten tanzen“ fungieren. Allerdings ist Violanta hin- und hergerissen zwischen Hass und Liebe zu Alfonso. Diese Liebe bringt sie schließlich dazu, sich anstelle Alfonsos töten zu lassen.

Die gesamte Oper spielt im Haus Simones, das sich am Kanal der im Süden der Stadt gelegenen Inselgruppe Giudecca mit Blick auf die Lagune befindet. Beim Öffnen des Vorhangs erklingen Gesang, Rufe und Ruderschläge aus der Ferne,<sup>1124</sup> zur Evozierung von Atmosphäre. Ferner arbeitet Korngold mit Raumwirkung, wenn in der 1. Szene ein Schifferchor in weiter Entfernung einstimmig eine Barkarole singt, »die in fast stehenden, ein wenig in sich flirrenden Pianissimoklängen des großen Orchesters eingebettet ist.«<sup>1125</sup> Sowohl im Totentanzlied also auch im Einleitungschor „Heute ist der Tanztag von Venedig“ wird auf die große Bedeutung des Tanzes und dessen rauschhafte Wirkung Bezug genommen. Das Lied »Aus den Gräbern selbst die Toten tanzen« durchzieht das gesamte Werk,<sup>1126</sup> sein Stellenwert für die Oper zeigt sich

---

<sup>1124</sup> Vgl. Hans Müller, *Violanta. Oper in einem Akt. Musik von Erich Wolfgang Korngold. [Libretto]*, Mainz u. a. 1916, S. 5.

<sup>1125</sup> Susanne Rode, Korngold: *Violanta. Oper in einem Akt*, in: PiperE Bd. 3 (1989), S. 315–316.

<sup>1126</sup> Susanne Rode, Art Korngold: *Violanta. Oper in einem Akt* (1916), in: PiperE Bd. 3 (1989), S. 316.

auch daran, dass es dem Klavierauszug bereits vorangestellt ist.<sup>1127</sup> Das Totentanzlied scheint allerdings nicht auf einem tatsächlich existierenden Karnevalslied zu basieren. Es enthält keinerlei Anklänge an den Stil der Zeit und des Ortes, nichts erinnert an den polyphonen Karnevalsgesang im Venedig des 15. Jahrhunderts. Es ist ein Totentanz kraft seines Textes, der von großen Intervallschwüngen geprägt ist und an eine Tarantella erinnert.<sup>1128</sup> Die meiste Zeit ist das Lied in einstimmiger Form Teil des gesungenen Dialogs, auch die wenigen mehrstimmigen Versionen sind von der harmonischen Sprache des späten 19. Jahrhunderts geprägt, genauso wie die restliche Musik. Das Lied taucht zudem regelmäßig in der Begleitung auf und dient als Kern für andere Motive.<sup>1129</sup> Das Totentanzlied erklingt achtmal in unterschiedlichen Funktionen:<sup>1130</sup> als atmosphärisches Karnevalslied (quasi als akustische Kulisse), als Liebesmelodie für Violanta und Alfonso und schließlich als Signal für den Mord.<sup>1131</sup> Als Karnevalslied wird es von Simone als gefährlich für die öffentliche Moral verurteilt, wohl, weil es die Grenze zwischen Leben und Tod negiert. Das Lied diene Violanta auch dazu, Alfonso im Karnevalstreiben auf sich aufmerksam zu machen. Außerdem verdeutlicht es sehr gut den Zwiespalt Violantas zwischen Liebe und Hass, wenn sie dieses Lied einerseits zur Verführung Alfonsos einsetzt, andererseits aber als Signal für dessen Tod bestimmt. Daher kann das Lied als Metapher für das Schwanken zwischen Triebverlangen und Triebverdrängung gelten.<sup>1132</sup> Das Lied bestimmt auch die musikalische Gestaltung der Begegnung von Alfonso und Violanta und erklingt schließlich auch, als Violanta tödlich getroffen ist und auf diese Weise Maskenzug und Sterbeszene miteinander kontrastiert werden. Auch dem Meer kommt symbolische Bedeutung zu, insofern als es mehrfach mit

---

<sup>1127</sup> Müller, *Violanta. Oper in einem Akt. Musik von Erich Wolfgang Korngold*, S. 4.

<sup>1128</sup> Vgl. Richard Specht, *Thematische Führer zu Erich W. Korngold's Opern-Einaktern Violanta und Der Ring des Polykrates*, Mainz u. a. 1916, S. 9; Janine Ortiz, *Violanta. Korngolds Aufbruch in die Moderne*, in: *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposium Bern 2007*, hrsg. von Arne Stollberg, München 2008, S. 164.

<sup>1129</sup> Vgl. Robbert van der Lek, *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity between two Genres of Drama analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*, Amsterdam u. a. 1991, S. 143.

<sup>1130</sup> Vgl. ebd., S. 182.

<sup>1131</sup> Vgl. Guy Wagner, *Korngold. Musik ist Musik*, Berlin 2008, S. 96., Siehe auch Lek, *Diegetic Music in Opera and Film*, S. 138 und S.182.

<sup>1132</sup> Vgl. Ortiz, *Violanta. Korngolds Aufbruch in die Moderne*, S. 166.

Blut und somit mit Tod assoziiert wird, z.B. auch Violanta: »Hörst du? Um uns wogt das Meer wie blutrote Flut. Hörst du, wie es aufrauscht, des Todes Meer?«<sup>1133</sup> In der Instrumentation fallen ferner Mandolinenklänge (im Vorspiel und im Violanta-Motiv) auf,<sup>1134</sup> die italienische Couleur evozieren. Außerdem erzeugen Harfenarpeggi tonmalerisch den lauen Wind in der Lagune.<sup>1135</sup> Im Vorspiel wird das Wogen der Wellen tonmalerisch charakterisiert. Auch andere Geräusche der Lagune und das Plätschern der Wellen integrierte Korngold in die Komposition, was Rode als »Milieurealismus«<sup>1136</sup> bezeichnete. Wenn Violanta in die Mondnacht horcht, schildert ein symphonisches Zwischenspiel, das wohl von den veristischen Operneinaktern inspiriert war, ihre Empfindungen und das Plätschern der Wellen.<sup>1137</sup> Alfonsos Ankunft wird musikalisch angekündigt, indem die Ruderschläge von Streicherpizzicati und Flöte versinnbildlicht werden (Anweisung: »Jedesmal tropft das Wasser im Takt von Hölzern«). Dazu erklingt ein Summchor aus acht Bässen hinter der Szene.<sup>1138</sup> Alfonsos Auftrittslied ist ein Ständchen, das zwischen Barkarole und Serenade changiert.<sup>1139</sup>

*Violanta* entstand zur Zeit des um 1900 einsetzenden Renaissance-Kultes<sup>1140</sup> und weist Elemente des Renaissance-Dramas auf: Der Karneval wird zum Bacchanal, Simones Brutalität und Alfonsos rücksichtslos ausgelebte Sexualität erinnern an die Borgia- und Medici-Stoffe.<sup>1141</sup> Ortiz sah *Violanta* daher in vielerlei Hinsicht geprägt von den geistesgeschichtlichen und künstlerischen Strömungen um 1900 und nannte als Belege die Einakterform und die Bezüge zur Renaissance und zur Psychoanalyse. Dieser Modernität des Librettos entspricht Korngolds Komposition, die sich aus progressiver Harmonik, differenzierten Klangfarben und einer am dramaturgischen Konzept orientierten

---

<sup>1133</sup> Erich W. Korngold, *Violanta. Oper in einem Akt. Text von Hans Müller. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Ferd. Rebay*, Mainz u. a. 1916, S. 133–134.

<sup>1134</sup> Korngold, *Violanta. Oper in einem Akt*, Klavierauszug, S. 1–4.

<sup>1135</sup> Ebd., S. 82.

<sup>1136</sup> Rode, Korngold: *Violanta*, in: PiperE Bd. 3, S. 316.

<sup>1137</sup> Vgl. ebd., S.315-316.

<sup>1138</sup> Korngold, *Violanta*, Klavierauszug, S. 87–89, der Summchor ist auf S. 88 zu finden.

<sup>1139</sup> Vgl. Specht, *Thematische Führer zu Erich W. Korngold's Opern-Einaktern*, S. 24–25.

<sup>1140</sup> Vgl. Rode, *Violanta*, in: PiperE Bd. 3, S. 315; Ortiz, *Violanta. Korngolds Aufbruch in die Moderne*, S. 154.

<sup>1141</sup> Vgl. Ortiz, *Violanta. Korngolds Aufbruch in die Moderne*, S. 156.

Motivtechnik zusammensetzt. Gelungen scheint auch der Gebrauch desselben musikalischen Materials in unterschiedlichen Zusammenhängen, womit Korngold die Wechselwirkung von Triebverdrängung und Triebverlangen offenlegt. So kommt Ortiz zu dem Schluss, dass *Violanta* – entgegen Korngolds eigener Aussage – kein veristischer Einakter sei, sondern mehr mit Wien, dem damaligen Zentrum der Psychoanalyse, als mit Venedig zu tun habe.<sup>1142</sup> Gerade im Hinblick auf Dekadenz zeigt sich aber durchaus ein Bezug zu Venedig, auch wegen der Instrumentation (Mandoline) und der Funktion des Karnevals, die hier in der Kontrastierung mit dem Tod Bühnenwirksam ausgelotet wird. Auch die musikalischen Formen wie Tarantella, Barkarole und Serenade verweisen nach Italien und insbesondere nach Venedig.

### *Dekadenz und Vergänglichkeit*

#### *Les Contes d'Hoffmann*

Der IV. Akt von Jacques Offenbachs phantastischer Oper *Les Contes d'Hoffmann* handelt von der venezianischen Kurtisane Giulietta und spielt in einem Palast am Canal Grande, wobei das Libretto von Jules Barbier und Michel Carré für den Hintergrund eine für Gondeln befahrbare Wasserfläche fordert. Giulietta singt mit Niklas und dem Chor eine Barkarole.<sup>1143</sup> In der 7. Szene erklingt in der Ferne Gondoliere-Gesang. Nachdem der Chor die Barkarole erneut anstimmt, erscheinen die Gondeln im Hintergrund und ein Teil der Gäste nimmt darin Platz.<sup>1144</sup> In *Les Contes d'Hoffmann* fungiert die Barkarole als Symbol für den Niedergang der Stadt und dient im Gegensatz zu anderen Werken hier

---

<sup>1142</sup> Vgl. ebd., S. 170.

<sup>1143</sup> Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann – Hoffmanns Erzählungen. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch französisch/deutsch. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Übersetzt und herausgegeben von Josef Heinzelmann*, Stuttgart 2005, S. 140.

<sup>1144</sup> Ebd., S. 164-166.

nicht der Artikulation von Lebensfreude. Wie andere Künstler und Literaten seiner Zeit stellt Offenbach das Venedig als sterbende Stadt dar. Die Kurtisane Giulietta ist Eduard Hanslicks Diktum zufolge von »dämmerig-fahler Sinnlichkeit« beherrscht. Die Barkarole wird von Offenbach satirisch eingesetzt als oberflächlichem Genuss vor dem Hintergrund einer trügerischen Halbwelt und einer von Verfall geprägten Stadt auf schwankendem Grund. Dieses Venedig hatte nichts mehr mit der pittoresken Szenerie mit den singenden Gondoliere vor der malerischen Stadt-Kulisse zu tun.<sup>1145</sup>

### *Death in Venice*

Benjamin Britzens Oper *Death in Venice* basiert auf der Novelle *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann, der sich in Venedig vom 26. Mai bis zum 2. Juni 1911 aufgehalten hatte.<sup>1146</sup> Die Novelle weist Merkmale des Symbolismus auf, Venedig ist nicht nur Kulisse, sondern wird zum Protagonisten, indem es einen entscheidenden Anteil an der Handlung erhält.<sup>1147</sup> Als der Dichter Gustav Aschenbach in Venedig ankommt, ist seine Wahrnehmung von Elementen bestimmt, die seit jeher mit Venedig in Verbindung gebracht werden, wie die »flirrende Lagunenluft« und der feierliche Charakter, der durch die Schönheit der Stadt hervorgerufen wird.<sup>1148</sup> Die Stadt wird zum Schauplatz eines rauschhaften Todes. Außerdem wird Venedig in zweierlei Hinsicht eine Schwellenfunktion zugewiesen, als Schwelle zwischen Natur und Kultur, exemplarisch symbolisiert im Lido und als Schwelle zwischen Okzident und Orient.<sup>1149</sup> Ebenso wie in der Novelle spielt die Stadt in Britzens Oper, die sich recht genau an die literarische Vorlage hielt, eine Hauptrolle.<sup>1150</sup> Für Künstler war Venedig ein Arkadien, wo der Geist seine Kräfte wiedererlangen konnte. Auch für den Schriftsteller Aschenbach ist mit der Reise nach

---

<sup>1145</sup> Vgl. Salmen, Venedig und die Barkarole in Oper und Operette, S. 268.

<sup>1146</sup> Vgl. Hans R. Vaget, Die Erzählungen, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart<sup>3</sup> 2001, S. 582–583.

<sup>1147</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 345.

<sup>1148</sup> Vgl. Brittnacher, Von Gondeln, Tod und Maskenspiel, S. 144.

<sup>1149</sup> Vgl. Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 347.

<sup>1150</sup> Vgl. Kozlowski, Das Arkadien der Künstler, S. 469.

Venedig die »Hoffnung auf eine geistige Wiedergeburt« verbunden.<sup>1151</sup> Im Libretto findet sich ein Vorwort von Piper, worin es um den Schauplatz Venedig geht: Diese Oper sollte das überzeitliche Venedig genauso darstellen wie das Venedig zu Lebzeiten Manns und dasjenige zur Entstehungszeit der Oper in den 1970ern:

Death in Venice is a supremely evocative opera. It must embrace the Venice of all time as well as Thomas Mann's Venice and our own Venice of the 1970s. Britten adored Venice. So do I. [...] In 1971 we all explored it together again, including the Lido, which I feared, because it had to be represented in some not too abstract or symbolic fashion in several scenes.<sup>1152</sup>

Die zweite Szene trägt den Titel »On the boat to Venice«. An Bord des Schiffs begegnet Aschenbach vergnügungssüchtigen Jünglinge sowie ein auf jugendlich geschminkter alter Geck. Tonmalerisch sind die Geräusche des Schiffsmotors mittels Schlagwerk umgesetzt.<sup>1153</sup> Durch langsame Bewegung (halbe Noten) evoziert das Serenissima-Motiv die überzeitliche Heiterkeit der Stadt.<sup>1154</sup> Als sie der Stadt Venedig näherkommen, evozieren die Streicher mit ihren gespielten Läufen einen diffus-verwaschenen Effekt.<sup>1155</sup> Das könnte auf Venedig als verschwommene, aus dem Meer ragende Silhouette hindeuten. Die Stadt erscheint als Mischung aus Erhabenheit und Zwielfichtigkeit durch die Verbindung des Beinamens der Stadt »Serenissima« mit einer simplen Melodie.<sup>1156</sup> Auf »Serenissima« gibt es einen wiederkehrenden Tritonus (cis-fisis).<sup>1157</sup> Dieses Lied lässt die betörend schöne Orchestermelodie aufsteigen, die Barkarole, die die vielen Gondelfahrten begleitet, die Wellenbewegung

---

<sup>1151</sup> Vgl. ebd., S. 479.

<sup>1152</sup> John Piper, Designing for Britten, in: *The operas of Benjamin Britten. The complete librettos illustrated with designs of the first productions*, hrsg. von David Herbert, London 1989, S. 7.

<sup>1153</sup> Vgl. Christopher Palmer, Britten's Venice Orchestra, in: *Benjamin Britten: Death in Venice*, hrsg. von Donald Mitchell, Cambridge 1987, S. 132.

<sup>1154</sup> Vgl. Claire Seymour, *The Operas of Benjamin Britten. Expression and evasion*, Woodbridge u. a. 2004, S. 304.

<sup>1155</sup> Vgl. Philip E. Rupprecht, *Britten's Musical Language*, Cambridge 2005, S. 255.

<sup>1156</sup> Vgl. Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten*, Oxford 1996, S. 536–537.

<sup>1157</sup> Vgl. Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 254.

und das Schwanken des Bootes verdeutlichen. Die Barkarole erscheint in der Oper so häufig, dass man sie als Ritornell ansehen kann.<sup>1158</sup>

Die Ouvertüre »Venice« erklingt erst am Ende dieser zweiten Szene, was man so interpretieren kann, dass das Werk erst mit dem Erscheinen der Stadt beginnt und die beiden ersten Szenen als Prolog zu deuten sind. Die Ouvertüre ist geprägt vom ungleichmäßigen, ständig wechselnden Metrum.<sup>1159</sup> Die Ouvertüre hat als weiteres Element eine choralähnliche Passage für die Bläser, die in der Szene in San Marco wiederkehrt. Auffällig ist ein pompöses Bläsermotiv. Mittels Schlagwerk wird Glockenklang evoziert, der auf San Marco vorausweist.

Die 3. Szene beschreibt Aschenbachs Gondelfahrt zu seinem Hotel am Lido. Der Gondoliere erinnert ihn an Charon aus der antiken Mythologie, der die Toten über den Fluss Styx in die Unterwelt bringt. Wieder erklingt das Barcarolle-Motiv aus der Ouvertüre.<sup>1160</sup> Die Kanäle und das Meer spielen eine besondere Rolle in dieser Oper, wie sich auch in dieser Szene zeigt: Das Wasser in der Lagune wird durch Bassklarinette und Harfe verdeutlicht. Aschenbach ist bezaubert von Venedigs Schönheit und der des Meeres und wendet sich an die Stadt: »Ah Serenissima! Where should I come but to you / To soothe and revive me, / Where but to you live that magical life between the sea and the city?«: Die Melodie ist lyrisch-ruhig und wird durch das rhythmische Schaukeln der Gondel vervollständigt.<sup>1161</sup> »Ah Serenissima« fungiert als Kontrast zu Aschenbachs gestelztem Eingangsmonolog.<sup>1162</sup> Die reichhaltigen orchestralen Farben beschreiben Aschenbachs offene Wahrnehmung Venedigs.<sup>1163</sup> Aschenbach bezeichnet Venedig als »ambiguous«, einen prägnanten Terminus, den die Librettistin in einem Brief entdeckte, den Mann 1932 an seine Kinder geschrieben hatte, während sich diese in Venedig aufhielten: »Ambiguous is really the humblest adjective that can be applied ... and for all the city's modern silliness and corruptness ... this musical magic of ambiguity still lives or at least has hours in which it is

---

<sup>1158</sup> Vgl. Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 536–537.

<sup>1159</sup> Vgl. Kozłowski, *Das Arkadien der Künstler*, S. 476.

<sup>1160</sup> Vgl. Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 264.

<sup>1161</sup> Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 304.

<sup>1162</sup> Vgl. Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 531.

<sup>1163</sup> Vgl. Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 253–254.



victorious ....«.<sup>1164</sup> Dann rühmt Aschenbach die »duplicitious« der Stadt, wo »passion confuses the senses«. Das erinnert an den venezianischen Wechselgesang (coro spezzato). Warme harmonische Konsonanzen, die von den Bläsern gespielten Sexten, werden von gröber klingenden Dissonanzen in Glocken und Holzbläsern beantwortet. Danach folgt die Passage »mysterious gondola«, die durch extreme Register gekennzeichnet ist. Über den geteilten tiefen Streichern schwebt die Harfe. Wie in Manns Novelle wird die Gondelfahrt als »letzte Reise« über den Styx interpretiert, wobei die Gondel nicht bloß als dekoratives Element dient, sondern als Todesmotiv fungiert.<sup>1165</sup>

In der 4. Szene (»The first evening at the hotel«) blickt Aschenbach auf den Strand und die See: »How I love the sound / of the long low waves, / rhythmic upon the sand.« Die harmonische Struktur des »view«-Motivs demonstriert die prekäre Fragilität der Schönheit Venedigs.<sup>1166</sup>

An einem Tag am Strand (5. Szene »On the Beach«) beobachtet Aschenbach die spielenden Kinder und erfährt den Namen des Knaben, Tadzio. Wiederum erklingt eine ausgedehnte Koloratur auf Venedigs Beinamen »Serenissima«.<sup>1167</sup> In der 6. Szene (»The foiled departure«) findet wieder eine Gondelfahrt Aschenbachs statt, für die Britten die aus der Ouvertüre stammende Orchestermelodie mit dem Ruf des Gondoliere kombiniert.<sup>1168</sup> Auch Thomas Mann erwähnte den Ruf des Gondoliere und die Musik der Stadt: »Das war Venedig, die schmeichlerische und verdächtige Schöne – diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fahliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen.«<sup>1169</sup> Dies spielt auch auf Goethes und Wagners Schilderung des

---

<sup>1164</sup> Myfanwy Piper, Writing for Britten, in: *The operas of Benjamin Britten. The complete librettos illustrated with designs of the first productions*, hrsg. von David Herbert, London 1989, S. 19.

<sup>1165</sup> Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 260; Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 323 und S. 345.

<sup>1166</sup> Vgl. Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 305.

<sup>1167</sup> Benjamin Britten, *Death in Venice. An opera in two acts, Op. 88. Libretto by Myfanwy Piper based on the short story by Thomas Mann. German translation by Claus Henneberg and Hans Keller. Piano reduction by Collin Matthews*, [Klavierauszug], London u. a. 1975, S. 77.

<sup>1168</sup> Ebd., S. 93.

<sup>1169</sup> Mann, *Der Tod in Venedig*, zitiert nach: *Die Erzählungen*, S. 494.

Wechselgesanges an.<sup>1170</sup> Verschiedene Händler und Bettler preisen Aschenbach ihre Dienstleistungen an, was wieder die simultanen Eindrücke in der Stadt vermittelt. Kontrastierend dazu Aschenbachs Bemerkungen über die üblen Wirkungen des Scirrocco und den Müll auf den Plätzen. Die Szene gipfelt in dem Ausbruch Aschenbachs »O Serenissima, I fear you in this mood«.<sup>1171</sup>

In der 9. Szene setzt Aschenbach nach Venedig über (Gondel-Motiv),<sup>1172</sup> wo erste Anzeichen auf den Ausbruch der Seuche hindeuten. In Liebeswahn verfolgt er Tadzios Familie durch Venedig. Als Tadzios Familie San Marco betritt, erklingt das Glockenmotiv wie in der Ouvertüre.<sup>1173</sup> Aschenbach folgt weiter der Familie mittels Gondel, wobei eine etwas differenzierte Begleitung erklingt, die stärker an die übrige Verfolgungsmusik erinnert.<sup>1174</sup> In dieser Verfolgungsszene bildet das Passacaglia-Schema das Symbol für steigende Obsession Aschenbachs. Das Tempo nimmt im Verlauf der Szene immer mehr zu. Im Passacaglia-Thema gibt es durch die nicht aufgelösten Septakkorde Anklänge an den Tristanakkord, was wiederum auf Wagners Venedig-Beziehung hinweist. Von dieser Szene an ist Venedig für den Schriftsteller gleichbedeutend mit Tazio: Ab Aschenbachs Einstieg in die Gondel wird das Serenissima-Motiv von der mit Tazio zu assoziierenden Gamelan-Percussion gespielt.<sup>1175</sup> Die gamelanartige Musik dominiert auch die Strandszenen.<sup>1176</sup> In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Tazio und seine Familie in der Oper von Tänzern verkörpert werden, sodass mit dem Tanz eine weitere musiktheatrale Komponente Bedeutung erhält.

In einem Reisebüro erfährt Aschenbach vom Ausbruch der Cholera (Szene 11). Mit der Seuche ist ein musikalisches Motiv verbunden, das auf dem Wort „sickness“ erscheint, eingeführt von der Tuba: Schon in der

---

<sup>1170</sup> Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 242–243.

<sup>1171</sup> Britten, *Death in Venice. An opera in two acts, Op. 88*, S. 94–100.

<sup>1172</sup> Ebd., S. 169–170.

<sup>1173</sup> Ebd., S. 183–185.

<sup>1174</sup> Ebd., S. 190.

<sup>1175</sup> Vgl. Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 284–288.

<sup>1176</sup> Vgl. Paul Griffiths, Britten: *Death in Venice. Opera in Two Acts*, in: PiperE Bd. 1 (1986), S. 454.

Eingangsszene ist eine tiefe Tuba zu hören gewesen, die erst mit der Krankheit Aschenbachs in Verbindung stand und im weiteren Verlauf mit der in Venedig grassierenden Cholera assoziiert wird. Die Cholera ist damit die Entsprechung zu Aschenbachs Krankheit.<sup>1177</sup> Die Ambiguität Venedigs manifestiert sich demnach im Serenissima-Motiv und im Cholera-Motiv.

In der letzten Szene beobachtet Aschenbach wieder Tadzio am Strand, wo dieser von anderen Jungen niedergedrungen und gedemütigt wird. Als Aschenbach Tadzio zu Hilfe kommen will, stirbt er. Im Roman deutet Tadzio vor Aschenbach auf das Meer, was als Verweis auf den Gott Hermes aus der griechischen Mythologie gedeutet wurde, der die Seelen in die Unterwelt führte. In der Oper läuft Tadzio auf das Meer hinaus, was auf Venedig anspielen könnte: Der Knabe wäre demnach ein Sinnbild Venedigs, das aus den Fluten entstand, aber auch in den Fluten versinken wird. Sowohl in der Novelle als auch im Roman personifiziert Tadzio in seiner idealen Schönheit die Stadt Venedig. Wie die Stadt stellt er eine Versuchung dar, der Aschenbach zunächst halbherzig zu entfliehen sucht, dann aber erleichtert ist, in der Stadt bleiben zu können. Auch Aschenbach und Venedig weisen Parallelen auf, denn beide sind von der Desintegration bedroht, die in Gestalt der Seuche auftritt. Tadzio verkörpert Venedig, Aschenbach symbolisiert das von Krankheit heimgesuchte Venedig.<sup>1178</sup> Der Tod des Schriftstellers verweist indirekt auf den Tod Venedigs. Aschenbachs Tod ist demzufolge gleichzusetzen mit dem Verfall der Stadt. Der Weggang Tadzios wird von Kozłowski als »Beweis für das Auseinandergehen der Wege der Schönheit und des Daseins«<sup>1179</sup> gedeutet.

Das Orchester ist kammermusikalisch besetzt, allerdings durch umfangreiches Schlagwerk erweitert. Die Oper ist geprägt von einem Kontrast zwischen orientalisch anmutendem Schlagwerk und »europäischer« Streicher- und Holzbläsergruppe. Die orientalisch pentatonischen Kolorierungen und der modale Charakter der Gamelanmusik unterscheiden sich stark von der harmonischen Unruhe in

---

<sup>1177</sup> Vgl. Seymour, *The Operas of Benjamin Britten*, S. 300 und S. 314.

<sup>1178</sup> Kozłowski, *Das Arkadien der Künstler*, S. 469–476.

<sup>1179</sup> Ebd., S. 483. Vgl. auch S. 485.

der Musik des vollen Orchesters.<sup>1180</sup> Hier zeigt sich also auch wieder in der musikalischen Gestaltung Venedig als Schnittstelle zwischen Orient und Okzident. Zudem verweist die schwebende Tonalität der Gamelanmusik auf den schwankenden Grund Venedigs. Britten's *Death in Venice* unterscheidet sich insofern von den meisten anderen Venedig-Opern, als hier der Karneval keine Rolle spielt. Aschenbachs Venedig-Wahrnehmung wird durch farbige Instrumentation und Tonmalerei (Boot, Gondelfahrt, Glocken) gestaltet. Das Schwanken der Stadt, die keinen festen Untergrund hat, wird musikalisch vergegenwärtigt. Dieses Werk beweist, dass Adaption auch bei Stadtmotiv möglich ist. Die Oper hält sich genau an die Vorlage, bringt aber auch eigene Mittel zur Stadtgestaltung ein. Die Gamelanmusik bringt ein exotisches Element in die Komposition ein, auch der Tanz wird wirkungsvoll eingesetzt.

### Zusammenfassung

Eine musikdramaturgische Umsetzung Venedigs bietet sich geradezu an, vor allem wurde dies verwirklicht mit dem Gesang der Gondolieri. Der Karneval als multimediales Ereignis eignet sich außerordentlich gut zur musiktheatralen Umsetzung, da er in alle Komponenten des Musiktheaters zu erscheinen vermag. Ebenso bedeutsam ist die Gondel als charakteristisches Attribut Venedigs. Gondeln boten nicht nur spektakuläre Bühneneffekte und pittoreske Auftritts- und Abgangsmöglichkeiten für die Figuren. Gondeln ermöglichten insbesondere durch das Zitieren des Wechselgesangs der Gondolieri einen starken Bühneneffekt mit der Come-da-lontano-Wirkung und Simultanhandlung. In diesem Zusammenhang ist auch das Wasser als bestimmendes Element venezianischer Topographie zu nennen. Darüber hinaus ermöglichte die eng mit der Gondel verbundenen Barkarolen die prägnante klangliche Hervorbringung von *Couleur locale*. Die Gondel ist auch ein ambivalentes Motiv, sie steht einerseits für die lebensfrohe »Serenissima«, andererseits weckt sie Assoziationen an eine Bahre. Da

---

<sup>1180</sup> Vgl. Rupprecht, *Britten's Musical Language*, S. 271; Palmer, *Britten's Venice Orchestra*, S. 130.

die Kontrastierung eines der wesentlichen dramaturgischen Prinzipien des Musiktheaters ist, übte Venedig mit seinem ambivalenten Image zwischen sinnenfroher Karnevalsmetropole und düsterer intrigenreichen politischen Vergangenheit besonderen Reiz auf Librettisten und Komponisten aus.

### *Exkurs: Brügge – Die tote Stadt*

Wie Venedig wird Brügge in Erich Wolfgang Korngolds Oper *Die tote Stadt* mit dem Tod assoziiert. Beide Städte weisen einen morbiden Charakter auf. Gerade Werke des Fin de Siècle befassen sich mit dieser Thematik. Daher bietet es sich an, in folgendem Exkurs auf dieses Werk näher einzugehen. Aufgrund seiner Lage am Fluss Reye, der in eine Nordseebucht mündete, erwies sich Brügge als günstig für den Handelsverkehr und wurde zu einer wichtigen Hansestadt. Im 15. Jahrhundert erlebte die Stadt als Sitz der Herzöge von Burgund eine außerordentliche wirtschaftliche und kulturelle Blüte. Ende des 15. Jahrhunderts versandete der Zwin, sodass die Stadt keinen direkten Zugang zum Meer mehr besaß und sich der Hof aus der Stadt zurückzog. Die Stadt verarmte und geriet unter spanische Herrschaft, die bis 1713 andauerte. Unter verschiedenen Herrschaften (Österreich, Frankreich, Niederlande) war die Stadt lange Zeit von Stillstand geprägt. Ab 1830 gehörte Brügge zum Königreich Belgien. Ab Ende des 19. Jahrhunderts erlangte Brügge Berühmtheit infolge des Romans von Rodenbach. Heute resultiert die touristische Bedeutung der Stadt aus ihrem über die Jahrhunderte unveränderten Stadtbild.<sup>1181</sup>

Korngolds Oper basiert auf dem Drama *Le Mirage*, das Georges Rodenbach nach seiner Romanvorlage *Bruges-la-morte* geschaffen hatte.<sup>1182</sup> Rodenbach setzte sich mehrfach und intensiv mit Brügge in Gedichten, Essays und Prosastücken auseinander. Eine zentrale Rolle nimmt die Stadt in dem 1892 erschienenen *Bruges-la-Morte* ein. Wie

---

<sup>1181</sup> Vgl. Benevolo, *Die Geschichte der Stadt*, S. 411.

<sup>1182</sup> Vgl. Helmut Pöllmann, *Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens*, Mainz u. a. 1998, S. 51–52.

schon der Titel suggeriert, wird die Stadt hier als leblos und von Vergangenen zehend beschrieben. In der Erstausgabe wurde dies zusätzlich durch zahlreiche in den Text eingestreute, zeitgenössische Photographien eines fast menschenleeren Brügges verdeutlicht.<sup>1183</sup> Der Roman handelt von Hugo, der nach dem Tod seiner Frau vor fünf Jahren nach Brügge gezogen ist. Diese Stadt ist nach ihrer Blütezeit im Mittelalter nur noch der glorifizierten Vergangenheit zugetan. Zudem ist Brügge von einer starken Frömmigkeit und dem Glauben an die Auferstehung und Vereinigung frommer Seelen im Himmel beherrscht, ebenso groß ist die Furcht vor Sünde und Verdammnis: Zahlreiche Kirchenglocken tönen fortwährend, die Beghinen gehören zum Stadtbild ebenso wie die Heiligenbilder, die zu Andacht und Gebet rufen. In dieser Stadt sieht Hugo seine seelische Verfassung gespiegelt, außerdem stellt Brügge für ihn das Sinnbild seiner verstorbenen Frau dar.<sup>1184</sup> Der Roman ist im Stil der *Décadence* geschrieben und weist Elemente des Symbolismus auf.<sup>1185</sup> Vor allem der Stadt kommt symbolische Bedeutung zu. Bereits im Vorwort zum Roman legte Rodenbach die Bedeutung Brügges dar:

In dieser Studie der Leidenschaft wollten wir ganz besonders auch eine Stadt vor Augen führen, die Stadt als eine Hauptperson, den Seelenzuständen verbunden, die Rat gibt, warnt, zum Handeln veranlaßt. So scheint in der Wirklichkeit dieses Brügge, das zu erwähnen uns gefiel, fast menschlich ...Ein starker Einfluß geht von ihm auf die über, die dort verweilen. Es formt sie ganz nach seinen Stätten und seinen Glocken. Eben dies wünschten wir zu suggerieren: die Stadt, die eine Handlung bestimmt; ihre urbanen Landschaften nicht mehr nur wie ein Bildhintergrund, wie deskriptive, ein wenig willkürlich ausgesuchte Motive, sondern eingebunden in das Geschehen des Buches. Da die Bauwerke Brügges an den entscheidenden Wendepunkten mitwirken, ist es von Bedeutung, sie hier, zwischen die Seiten eingefügt, auch wiederzugeben: Kaimauern, leere Straßen, alte Bürgerhäuser, Grachten, Beginenhof, Kirchen, religiöse Goldschmiedekunst, Belfort, damit jene, die uns lesen, ebenso die Gegenwärtigkeit und den Einfluß der Stadt ertragen, die Ansteckung von den benachbarten Kanälen

---

<sup>1183</sup> Rainer Moritz, Nachwort, in: *Rodenbach: Brügge tote Stadt*, hrsg. von Dirk Hemjooltmanns, Bremen 2003, S. 118–119.

<sup>1184</sup> Vgl. Arne Stollberg, *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper Die tote Stadt*, Mainz <sup>2</sup>2004 (Musik im Kanon der Künste, 1), S. 64–65.

<sup>1185</sup> Vgl. Pöllmann, *Erich Wolfgang Korngold*, S. 51–52.

nachempfinden, selbst den Schatten der hohen Türme, der über dem Text liegt, verspüren.<sup>1186</sup>

Die Stadt fungiert hier also als Charakter, der die Bewohner massiv beeinflusst. Das Motiv von Brügge als toter Stadt verkörpert typische Elemente der *Décadence* wie Endzeitgefühl, Faszination des Todesgedankens. Brügge erweist sich als »Movens der Handlung« – die Stadt reflektiert die Gefühle Hugos und beeinflusst sein Verhalten. Hugos Existenz ist mit derjenigen Brüggens verbunden, so dass beide eine Symbiose bilden.<sup>1187</sup> Hugos Versuche, die Vergangenheit zurückzuholen und somit eine Zukunft zu schaffen, wird von der Lethargie Brüggens konterkariert. Hugo scheitert, weil er zu sehr mit dieser Stadt verbunden ist. Dies ist kennzeichnend für den flämischen Symbolismus. Hinter diesem von Maeterlinck und Rodenbach vertretenden Determinismus steckt die für den Symbolismus zentrale Idee der »correspondances«. Darunter versteht man die Vorstellung, dass menschliche Seelen und leblose Gegenstände sowie Sinneswahrnehmungen eine »profonde unité« bilden, wie es Baudelaire formulierte. Demzufolge ist Brügge die Seelenlandlandschaft und bildet mit Hugo eine Symbiose im Sinne der »profonde unité« (»O stumme Verwandtschaft! [...] Jede Stadt ist ein Seelenzustand«). Daher ist es auch kein Zufall, dass der Mord während der Prozession stattfindet. Die Tat korrespondiert mit dem kurz aufflackernden Leben in der Stadt.<sup>1188</sup> Es ist, »als ob Hugo von dem religiösen Enthusiasmus der Stadt und ihrer Bewohner gleichsam infiziert würde«. Nach dem Mord verfällt er wieder in Lethargie, ebenso wie die Straßen nach der Prozession.<sup>1189</sup>

Die »tote Stadt« Brügge scheint wegen ihrer Geschichte hervorragend dazu geeignet, die tote Frau zu symbolisieren:

---

<sup>1186</sup> Georges Rodenbach, *Brügge Tote Stadt*. Aus dem Französischen von Dirk Hemjooltmanns. Nachwort von Rainer Moritz, Bremen 2003, S. 7.

<sup>1187</sup> Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 64.

<sup>1188</sup> Ebd., S. 68–70.

<sup>1189</sup> Vgl. ebd., S. S. 70-71.

Die Stadt, auch sie einst schön und geliebt, verkörperte auf diese Weise seine Klagen. Brügge war seine Tote. Und seine Tote war Brügge. All das vereinte sich in einem gemeinsamen Schicksal. Das tote Brügge selbst lag im Grab seiner steinernen Grachten, denn die Adern seiner Kanäle waren erstarrt, als der große Puls des Meeres aufgehört hatte, hier zu schlagen.<sup>1190</sup>

Nach dem Verlust der Bedeutung als Handelsstadt versank Brügge in einen Dämmer Schlaf, der von Rodenbach als Koma gedeutet wird. In der grauen, verregneten stillen Stadt kann Hugues seiner Trauer nachgehen. Als er Jane trifft, verliert der düstere Charakter der Stadt an Einfluss. Erst als Hugo glaubt, das Andenken an die Tote verraten zu haben, nimmt er das Grau der Stadt wieder wahr.<sup>1191</sup> Hugo stammt aus Paris, einer Stadt, die zu Brügge kaum gegensätzlicher sein kann, und wie Brügge vom Meer verlassen wurde, wurde er von seiner Frau zurückgelassen.<sup>1192</sup> Große Bedeutung bekommen bei Rodenbach die Glocken für die Stadtschilderung, ihr Klang wird beschrieben und wie sich ihr Schall im Stadtraum verbreitet.<sup>1193</sup> Das Glockengeläut ist zahllos und wird mit der toten Stadt assoziiert.<sup>1194</sup> Wie der Roman spielt die Oper von Korngold in Brügge am Ende des 19. Jahrhunderts. Die Bedeutung der Stadt wird nicht nur in den ausführlichen Szenenanweisungen evident, sondern auch in der Personendramaturgie und der Musik. Getreu der Vorlage symbolisiert die tote Stadt die tote Frau, wie Korngold betonte: »Die tote Stadt, in der die Glocken, die alten, verfallenen Häuser, die stillen Wasser, die düsteren Kirchen und Klöster, die lautlos gleitenden Nonnenprozessionen den Gedanken an Tod und Vergänglichkeit wacherhalten, wird ihm ein Symbol der toten Frau und seines Gedenkens.«<sup>1195</sup> Für Paul ist Marie in Brügge präsent, ja sogar zu einer Einheit verschmolzen, was Korngold auch musikalisch verdeutlicht indem er ein Brügge zugeordnetes Motiv verzerrt, so dass deutlich wird, dass die Idee von Maries Wiederkehr eine »durch Brügge hervorgerufene Verirrung« darstellt.<sup>1196</sup> Die Gleichsetzung

---

<sup>1190</sup> Rodenbach, *Brügge Tote Stadt*, S. 17–18.

<sup>1191</sup> Vgl. Moritz, Nachwort, S. 120–121.

<sup>1192</sup> Vgl. Wagner, *Korngold. Musik ist Musik*, S. 134.

<sup>1193</sup> Vgl. Rodenbach, *Brügge Tote Stadt*, S. 46.

<sup>1194</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>1195</sup> Erich W. Korngold, *Die tote Stadt*. Anlässlich der bevorstehenden Erstaufführungen, in: *Blätter des Operntheaters* 1/9 (1919), S. 3.

<sup>1196</sup> Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 103–104.



von Brügge und Marie zeigt sich auch daran, dass das Haar-Motiv – Paul bewahrt eine Haarflechte Maries quasi wie eine Reliquie auf – mit dem Brügge-Motiv verwandt ist.<sup>1197</sup> Auch in der Szene zwischen Paul und der Erscheinung Maris verdeutlicht sich dies: Paul erklärt Marie, dass er in der toten Stadt stets ihre Gegenwart suche: »Du bist bei mir, bist immer, ewig. Bist es in dieser toten Stadt, Du tönst in ihren Glocken, Steigst aus ihren Wassern ...« (1. Bild, 6. Szene). Dazu erklingt in den Oboen, von anderen Instrumenten verdoppelt, eine Melodie, die vom Brügge-Motiv abgeleitet ist (Ziffer 93, Takt 4-8). Diese wird auch am Beginn des 2. Bildes bei der musikalischen Schilderung der Stadt Brügge wiederkehren.<sup>1198</sup> Paul vergleicht aber auch sich selbst mit der Stadt (»Brügge und ich, wir sind eins. Wir beten Schönstes an: Vergangenheit.«)<sup>1199</sup>

Paul steht ganz unter dem Eindruck der Begegnung mit der Tänzerin Marietta, in der er die Auferstehung seiner verstorbenen Frau sieht. Er versteht dies als religiöses Wunder, das durch tief in Brügge verwurzelten Katholizismus hervorgebracht wurde.<sup>1200</sup> Mit Marietta sieht er den Bann Brügges gebrochen, da die lebenslustige Tänzerin einen scharfen Kontrast zur Lethargie der Stadt verkörpert: »Noch immer steif und stumm? Wie das nach Brügge paßt! In dieses tote Nest mit seiner düstern Starre! Auch hier ist dumpf wie in einer Gruft! Uff, ich ersticke. Doch mich kriegt ihr nicht unter! Ich bin vergnügt und liebe das Vergnügen, lieb tolle Freuden, lieb die Sonne!«<sup>1201</sup> Auch wird die Stadt durch die Instrumentation charakterisiert, ebenso mittels musikalischen Motiven. Ein Brügge zugeordnetes Motiv erklingt beispielsweise in der 1. Szene des ersten Bildes. Die Charakteristika dieses Motivs sind der zweifache Quartfall und die aufsteigende Quinte. Diese beiden Intervallschritte dienen traditionell der Nachahmung von Glocken,<sup>1202</sup> was auf die Präsenz der Kirchen in Brügge verweist. Die musikdramatische Ausgestaltung der Stadt zeigt sich am deutlichsten zu Beginn des zweiten Bildes, wenn Korngold in einem

---

<sup>1197</sup> Erich W. Korngold, *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern. frei nach G. Rodenbachs Roman Bruges la morte von Paul Schott*, Klavierauszug von Ferdinand Rebay, Mainz 2002, S. 58–59; Vgl. auch Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 106.

<sup>1198</sup> Vgl. ebd., S. 151–152.

<sup>1199</sup> Korngold, *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern*, S. 6.

<sup>1200</sup> Vgl. Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 110–111.

<sup>1201</sup> Zitiert nach: Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 130.

<sup>1202</sup> Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 106.

breit ausgeführten Vorspiel eindrücklich die Atmosphäre in Brügge musikalisch vergegenwärtigt.<sup>1203</sup> Korngolds Ehefrau Luzi betonte in ihren Erinnerungen die zentrale Rolle der Stadt:

Dann kam das Vorspiel zum zweiten Akt; [...] in dem Brügge, die »Tote Stadt«, zur Hauptdarstellerin wird. Brügge, wo Korngold nie gewesen war; dennoch hatte er vermocht, ein visionäres Bild davon zu malen, das uns mitten in die flämische Stadt versetzt, das Geläute und Gebimmel von Hunderten von Kirchenglocken in den Ohren. Dunkle Kais, schwarze Grachten, huschende Schatten, das düstere Kloster, aus dem Beghinen, ein Lichtchen über dem Gebetbuch, lautlos über die geschwungene Brücke schreitend, im Dunkel verschwinden. Dann, mit einem Schlag – greller Kontrast – die Theatertruppe: Pierrot, Colombine, Farbe, Leben.<sup>1204</sup>

Erst einige Jahre später besuchte das Ehepaar Korngold Brügge bei strömendem Regen, wie sich Luzi Korngold erinnerte: »Wir standen, wie Erichs Paul, am »Minnewater«, auf die dunkle Fläche starrend, wir hörten die Glocken der zahllosen Kirchen, wir sahen Beghinen durch die engen Gassen huschen, es war an diesem trüben und trostlosen Tag tatsächlich Erichs *Tote Stadt*, die für uns lebendig wurde.«<sup>1205</sup> Arne Stollberg interpretierte die 1. Szene des zweiten Bildes als eine Traumsequenz Pauls. Diese Szene beginnt mit einer ausführlichen Bühnenbeschreibung:

Paul, in der nämlichen Stellung wie am Schlusse des 1. Bildes beleuchtet, sichtbar wird. Dazu hört man hinter der Szene die Erscheinung Mariens, ihre letzten Worte »Schau und erkenne ...« wiederholen. Das Bild verblaßt allmählich und verschwindet völlig. Nach einem Zwischenspiel, welches die Stimmungen wiedergibt, die das tote Brügge im Gemüte Pauls weckt, heben sich langsam die Schleier, aus dem Dunkel, aus nebligen Umrissen wird folgender Schauplatz sichtbar: Ein öder, einsamer Kai in Brügge, spät abends. Parallel mit der Rampe ein Kanalarm, über den im Bogen eine niedrige Brücke fährt. Hinter Wasser und Brücke ist das andere Ufer des Kais zu sehen, auf welchem sich alte, für Brügge charakteristische Häuser, darunter ein altes Kloster mit schwärzlichem Gemäuer und kreuzweise vergitterten Fenstern hinziehn. In der Mitte des düstern Gebäudes ein Glockenturm mit Uhr, deren großes Zifferblatt zunächst undeutlich bleibt. Unterhalb dieser Uhr zwei Öffnungen im Turm, durch die später die Figuren des Uhrwerks

---

<sup>1203</sup> Vgl. Pöllmann, *Erich Wolfgang Korngold*, S. 56.

<sup>1204</sup> Luzi Korngold, *Erich Wolfgang Korngold*, Wien 1967 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, 10), S. 33.

<sup>1205</sup> Ebd., S. 99-100. Vgl. auch Wagner, *Korngold. Musik ist Musik*, S. 425-426.

hervorkommen und wieder verschwinden. Auf dem vorderen Ufer links das vereinzelt stehende Haus, in dem Marietta wohnt; die Türe geschlossen. Bänke und brennende Gaslaternen. Rechts alte Bäume, hinter denen der Weg zur Kirche zu denken ist. Bedeckter Himmel; abwechselnd Mondschein und herbstlicher Nebel.

Die Orchestereinleitung zu Beginn dieser Szene ist eine eindrucksvolle musikalische Impression von der düsteren Atmosphäre des dunklen Brügge.<sup>1206</sup> Die Musik ist ruhig und getragen, langsam, dunkel grollend. Chromatisch aufsteigende Linien. Die Instrumentation ist dominiert von der Celesta und tiefen Glocken. Die Glocken sind direkt auf der Bühne positioniert, was die Raumwirkung verstärkt.<sup>1207</sup> Das Tutti symbolisiert das Dröhnen der zahllosen Kirchenglocken in Brügge. Als Kopf des Brügge-Motivs dient eine Folge aufsteigender kleiner Terzen und einer fallenden Quarte, gespielt von den Glocken auf der Bühne als Ostinato. Der Glockenklang fungiert als akustisches Symbol der toten Stadt. Schon im Roman traten die Glocken als wesentliches Attribut von Brügge auf.<sup>1208</sup> Es bildet sich dann das Brügge-Thema heraus, das von der pentatonischen Skala fis-gis-ais-cis-dis abgeleitet ist. Folglich enthält es keine Leittonschritte und damit keinen Zielpunkt. Gernot Wojnarowicz erkannte darin einen archaisierenden Duktus, der ans Mittelalter und somit an die übermächtige Vergangenheit Brügges erinnern sollte. Stollberg fügt dem noch hinzu, dass das Klangbild flächig und statisch ist, was den Zeitstillstand in Brügge versinnbildlichen soll. Außerdem sei das Brügge-Thema nicht nur tonmalerisch zu deuten, sondern auch psychologisch, da es in der 6. Szene des ersten Bildes mit Pauls Worten „Du bist bei mir stets [...] in dieser toten Stadt“ verknüpft war. Das Brügge-Klangpanorama beinhaltet damit die Allgegenwart Maries.<sup>1209</sup>

*Paul umschleicht Mariettas Haus: (neues Glockengeläute)*

Verstumme, dumpfer Glockenchor,  
Schwarz stürzt der Klang sich in die Nacht.  
So weintet ihr Glocken, als man sie begrub,  
Nun mahnt ihr mein Gewissen.  
O sprecht mich los, ihr Beichtiger aus Erz!

---

<sup>1206</sup> Vgl. Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 183.

<sup>1207</sup> Vgl. Korngold, *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern*, S. 68.

<sup>1208</sup> Vgl. Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 101–106.

<sup>1209</sup> Vgl. ebd., S. 184–186.

Ich koste bittere Freuden,  
Grausam zwiespältige Lust.

...

*(neuerliches Glockengeläute)*

Da hebt es wieder an  
Das Glockenlied,  
Und bohrt sich tief ins Herz.  
O sprecht mich los, ihr Beichtiger aus Erz!

*(Wolken haben den Mond verhüllt, ein Sturmwind fährt durch die Bäume und schüttelt die Blätter. Die Gasflammen in den Laternen schwanken hin und her)*

Faßt dich ein Schauer mit mir, müde Stadt?  
Es stöhnen deine altern Bäume,  
Des Wassers Seufzer brechen sich  
An den jahrhundertalten Grachten,  
Gespenstig raunst du Unheil!

*(Eine Schar von Beginen bewegt sich inzwischen aus dem Hintergrund über die Brücke, zu zwei und zwei geordnet, mit sich glockenförmig bauschender Gewandung, langsam, wie gespenstig, undeutlich in den Konturen, den Bäumen zu, um hinter denselben den Weg zur Kirche zu nehmen.)*

Brügge, fromme Stadt!  
Einst war ich eins mit deiner Keuschheit,  
So wie du eins mit meiner Toten warst.  
Nun trag ich Unrast des Begehrens  
In die Stille und Versunkenheit deiner Nacht.

Der Komponist selbst beschrieb die Szene folgendermaßen:

Paul sieht sich nachts auf einem einsamen Kai vor dem Hause Mariettens. Er umschleicht das Haus, enthüllt den Glocken Brügges, den Beichtigern [= Beichtvätern] aus Erz, sein von Sehnsucht, Angst, Scham und Reue gequältes Innere. [...] Orgelklang aus der Kirche, in den Fenstern des Klosters erscheinen Beghinen in weißen Nachtgewändern als gespenstisch unbewegliche Zeugen. Stürmischer Wolkenzug am Himmel. Aufgeregtes Glockengetümmel. Es ist, als ob die fromme tote Stadt sich auflehnen wollte.<sup>1210</sup> Die innere Erregung Pauls scheint also von Brügge reflektiert. Er merkt, dass die Symbiose zwischen Stadt,

---

<sup>1210</sup> Korngold, *Die tote Stadt*. Anlässlich der bevorstehenden Erstaufführungen, S. 4.

Marie und ihm endet: »Brücke, fromme Stadt! Einst war ich eins mit deiner Keuschheit, so wie du eins mit meiner Toten warst.«<sup>1211</sup>

Die 3. Szene des zweiten Bildes enthält Bezüge zu Venedig. Marietta feiert mit ihren Kollegen und Freunden:

Man hört die sich in Booten lachend und singend nähernde Tänzergesellschaft. Paul verbirgt sich hinter den Bäumen rechts. Der nächtliche Himmel hat sich aufgeheitert; Mondschein. Ein Boot, mit Lampions beleuchtet, fährt durch den Kanal. Im Boote: Victorin, der Regisseur, Fritz, der Pierrot, noch im Kostüm und mit seiner Laute von der Vorstellung her, Lucienne und Juliette, die Tänzerinnen, in Abendmänteln über dem Ballerinenkostüm, Graf Albert. Zwei weitere Boote mit Mitgliedern der Tanzgesellschaft kommen nach. Die diesen Booten Entstiegenen bleiben im Hintergrunde. – Die ganze Szene traumhaft wie die vorigen, stilisiert burlesk. Bald streng rhythmisierte Bewegung, bald Erstarren zu Bildhaftigkeit. Reicher bunter Wechsel in Stellung und Gruppierung. Spiele des Lichts.

ALLE

Schäume, schäume,  
Tolles Tänzerblut,  
Aller Schranken ledig,  
Träume, träume  
Dich auf Wasserflut  
Nach Venedig.

*(Das Boot hat angelegt. Victorin springt als erster heraus, die anderen folgen)*

VICTORIN

Und dies hier die Piazzetta,  
Wo sie wohnt, Marietta.

GRAF

Famose Mise-en-scene!  
Hoch Victorin!

VICTORIN

Und hoch der gräfliche Mäcen!

---

<sup>1211</sup> Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 189.

*(die anderen fallen ein)*  
Hoch, hoch!

JULIETTE  
Pst, pst!

GRAF  
Bedenkt.

JULIETTE  
Brügge, kein Geschrei!

GRAF  
Polizei...

LUCIENNE  
... die betet,  
die Kunst ist frei!

ALLE  
Die Kunst ist frei!

...  
*(von der anderen Seite kommend)*  
Ja, sie treibt es wie so viele,  
Stören wir die verliebten Spiele.  
Nach der Wasserpromenade  
Frommt die artge Serenade.  
Plum, plum, plum, usw.<sup>1212</sup>

Das lebenslustige mediterrane Venedig ist hier als Gegensatz zum toten Brügge exponiert. Marietta droht der Stadt: »Schach Brügge! Und Schach der dumpfen Lüge!«<sup>1213</sup> Die Instrumentation der Tänzerszene ist bestimmt vom Klang des Tamburins, wodurch die Szene einen orientalischen Duktus erhält. Es gibt auch Anspielungen auf die Commedia dell'arte durch die Verkleidung der Tänzer. Die Erinnerung an

---

<sup>1212</sup> Korngold, *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern*, S. 108.

<sup>1213</sup> Ebd., S. 108.

Venedig wird auch musikalisch durch den 6/8-Takt sowie szenisch durch das Boot mit den Lampions hervorgerufen.

Mit der Figur des Pierrot wird darüber hinaus ein Bezug zu Wien hergestellt. Das Ständchen des Pierrot war bei der Wiener Erstaufführung der emotionale Höhepunkt<sup>1214</sup> und für Haslmayr verkörperte der Pierrot das beste Beispiel für die Unterschiede zwischen dem protestantischen Norden und dem katholischen Süden. Diese Figur wurde in einer katholisch geprägten Stadt wie Wien viel mehr wahrgenommen als im protestantischen Hamburg, wo nach seinem Auftritt keine Begeisterung ausgebrochen war. Ursprünglich stammte diese Figur aus der Comédie italienne, hat aber auch Wurzeln in der Tradition der altösterreichischen Volkskomödie. Der Pierrot war nicht nur in der Karnevalszeit ein fester Bestandteil in katholischen Gegenden, sondern auch in der Wiener Moderne präsent.<sup>1215</sup> Er trägt eine weiße Gesichtsmaske, meist ein weißes Kostüm, manchmal aber auch ein buntes Harlekinkleid. Er gehört zu den Topoi Wiens und findet sich in vielen Werken mit Wiener Umfeld, z.B. in Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire*, Frank Wedekinds und Alban Bergs *Lulu*, in Arthur Schnitzlers *Anatol* und in Korngolds *Schneemann*.<sup>1216</sup>

Marietta und ihre Freunde spielen dann die Nonnenszene aus Meyerbeers *Robert le diable* vor dem Hintergrund des Beghinenklosters nach.<sup>1217</sup> Die Instrumentation ist von Orgel und Glocken beherrscht, also religiös anmutend. In der Pantomime gibt es eine Tonfolge (in Englischhorn, Posaunen und Solo-Cello), die sowohl an das Brügge-Motiv als auch an das Theatertruppen-Motiv erinnert (ein Takt vor Ziffer 188 bis drei Takte nach Ziffer 188). Somit stellt das Motiv der Theatertruppe eine »melodische Erweiterung der drei Töne des Brügge-Motivs« dar. Stollberg deutete die Verwandtschaft zwischen Brügge-Motiv und Theatertruppe-Motiv dahingehend, dass das Brügge-Motiv nicht nur die Stadt evoziert,

---

<sup>1214</sup> Vgl. Harald Haslmayr, »...es träumt sich zurück...« Die tote Stadt im Licht der österreichischen Nachkriegskrisen, in: *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposium Bern 2007*, hrsg. von Arne Stollberg, München 2008, S. 174.

<sup>1215</sup> Vgl. Haslmayr, »...es träumt sich zurück...« Die tote Stadt im Licht der österreichischen Nachkriegskrisen, S. 181–182.

<sup>1216</sup> Wagner, *Korngold. Musik ist Musik*, S. 142.

<sup>1217</sup> Korngold, *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern*, S. 120 ff.

sondern auch andeutet, dass Marie für Paul in den Bauten und Kanälen der Stadt gegenwärtig ist. Das Theatermotiv lässt ihn erkennen, dass Marietta nur die Rolle der Toten spielt. Stollberg meint, dass die Auferstehungspantomine eine ähnliche Funktion habe, wie die Ankleideszene in Roman und Drama, in der Hugo Jane ein Kleid der Toten anziehen lässt, um vollständige Gleichheit zwischen beiden Frauen zu erreichen. So ist in beiden Fällen die »Auferstehung« ein von Paul inszeniertes, für die eigene Imagination aufgeführtes Theaterspiel, für das Brügge die Kulisse bildet, was Korngold durch die Verwandtschaft zwischen Brügge- und Theatertruppe-Motiv verdeutlicht. Ab Ziffer 189 erklingt die »Sturmmusik«, die auch schon in der Orchestereinleitung zum zweiten Bild erklingen war (vgl. Z. 109ff. und Z. 114ff), die den Widerstand Brügges gegen die blasphemische Handlung zu symbolisieren scheint.<sup>1218</sup> In der 4. Szene des zweiten Bildes singt Marietta eine Kantilene, die in lebendig strahlendem C-Dur endet und somit einen scharfen Kontrast zu Brügge bildet. Marietta vergleicht Paul mit dem schwarzen Wasser der Kanäle, woran sich zeigt, wie sehr Paul mit Brügge verwoben ist.<sup>1219</sup>

Das dritte Bild schildert die Prozession in Brügge. Es gibt einen Come-da-Lontano-Effekt durch den aus der Ferne leise erklingenden Marsch mit Kindergesang.<sup>1220</sup> Die 2. Szene lässt Kinderchor und Glocken erklingen,<sup>1221</sup> bevor sich die Prozession allmählich dem Haus nähert.<sup>1222</sup> Charakteristika des Prozessions-Motivs sind absteigende Quartschritte (cis''-gis', d''-a'), die erst durch einen Tritonus (gis'-d''), dann durch eine große Terz (a'-cis'') miteinander verbunden werden. Mit der Prozession wird der ruhmvollen Vergangenheit Brügges gehuldigt und erinnert Paul daran, dass er dem Erinnerungskult untreu geworden ist. Deshalb der drohende Charakter des Prozessionsmotivs, der aus dem markanten Tritonus entsteht.<sup>1223</sup> Für Marietta ist dagegen die Prozession nicht mit dem Vergangenskult verbunden, sondern mit pulsierendem Leben (»Die Menschen! Das ist

---

<sup>1218</sup> Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 222–226.

<sup>1219</sup> Vgl. ebd., S. 234.

<sup>1220</sup> Korngold, *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern*, S. 154

<sup>1221</sup> Ebd., S. 154.

<sup>1222</sup> Ebd., S. 165.

<sup>1223</sup> Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 249–250.



nicht Brügge heut, die tote Stadt«).<sup>1224</sup> Aufgrund der Tatsache, dass ausgerechnet der Tritonus (»diabolus in musica«) die Prozessionsmusik bestimmt, zeigt, dass Korngold die Szene aus der Perspektive des träumenden Paul schildert und nicht tonmalerisch die Prozession darstellen will. Die Musik deutet Unheil an und entspricht Pauls Seelenlage, der seine Schuld von der Stadt angeklagt sieht.<sup>1225</sup> Laut der Szenenanweisung versinkt Paul immer mehr im Anblick der Prozession, deren Eindrücke er Marietta schildert. Pauls Beschreibung zufolge tragen die Teilnehmer die traditionelle Kleidung der Patrizier von Brügge, womit auf die ruhmvolle Vergangenheit der Stadt Bezug genommen wird.

Korngold betonte, dass die Prozession als Gegensatz zum Nachtstück des 2. Bildes zu sehen sei. Stollberg vermutet, dass Korngold mit dieser lebhaften Prozession einen starken Kontrast zum sonstigen von Tod geprägten Brügge-Bild liefern wollte. Diese Sicht der Prozession ist auch wichtig für die Interpretation des weiteren Verlaufs und Pauls seelischer Entwicklung: Brügges Lebhaftigkeit bei der Prozession resultiert aus der Beschwörung der glorreichen Vergangenheit, und dies bietet Paul einen Ausweg, sich an die Vergangenheit zu erinnern, ohne von dieser gelähmt zu werden. Ab Z. 264 hellt sich der Marsch auf, die Stimmung schlägt aber um, als Paul auf die Knie fällt. Der Prozessionszug wird sichtbar, laut Anweisung ein »gespenstisches Traumbild«, verbunden mit einem Orchesterausbruch, der wieder das Brügge-Motiv erklingen lässt. Harmonisch dominiert dabei Des-Dur, »das Klangsymbolder Vergangenheit«. In Z. 271, Takt 6 erklingt die absteigende Chromatik des Gewissensmotivs: Drohend erscheint dem Träumendem die von Religiosität und Vergangenheit geprägte Stadt in »größter, strahlendster Helligkeit«.<sup>1226</sup>

Marietta versucht Paul durch ein Lied zu verführen, das aus zwei Strophen besteht und vom tänzerischen Dreiertakt und G-Dur geprägt ist. Es zeichnet sich aus durch harmonische Geschlossenheit und periodische Binnengliederung. Marietta preist ihre Reize, ihrem Gesang liegt das Brüggemotiv »in völliger Pervertierung seiner eigentlichen Semantik«

---

<sup>1224</sup> Vgl. ebd., S. 250-251. Korngold, *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern*, S. 160.

<sup>1225</sup> Vgl. Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 251-252

<sup>1226</sup> Ebd., S. 259.

zugrunde. In Z. 294, Takt 9 wird in Bratschen und Celli außerdem das Glockenmotiv angedeutet, das aus dem Kopfsthema der Marietta-Melodie entlehnt ist »und Pauls Gewissensqualen angesichts der Entweihung Brügges symbolisiert«. <sup>1227</sup> Nach der Ermordung Mariettas klingt die Traumsequenz in h-Moll, einer traditionellen Todestonart aus. Das Motiv des Gewissens wird unmerklich umgewandelt in das Brügge-Motiv, zu dem dann noch das Auferstehungsmotiv tritt. <sup>1228</sup>

Korngold verstand zwar die »eigentümliche Brügge-Stimmung« als Hauptargument für die »eminente Musikfähigkeit« des Stoffes. Nach Ansicht Stollbergs vernachlässigt Korngold allerdings den psychologischen Gehalt der toten Stadt. Zwar werde vor allem im 2. Bild Brügges Charakter durch eine Klangkulisse evoziert, allerdings liege der Hauptaspekt doch auf dem psychischen Konflikt, der im Schauspiel schon losgelöst von der Atmosphäre ist. Weil das Milieu Brügges viel zur Entstehung des psychischen Konflikts beiträgt, verdeutlicht Korngolds Musik immer auch seelische Zustände, auch wenn sie vordergründig Stimmungen zu beschreiben scheint. <sup>1229</sup> Dagegen kann angeführt werden, dass gerade der Symbolismus sich durch eine Verschränkung von etwas Sichtbarem und dem psychischen Konflikt auszeichnet. Korngold gelingt es, durch die Ideen des Musikdramas (musikalische Prosa und Orchestermelodie) ein Gewebe von Bezügen und Stimmungen auszubreiten, das in der Wirkung mit der epischen Idee des Romans vergleichbar ist. Eine Reihe von Motiven und Themen verweisen fast alle auf die symbolistischen Begriffe und die von ihnen induzierten Stimmungen. Die Stadt hat Einfluss auf die Vorgänge, dies ist nicht nur ein symbolistisches Motiv, sondern auch veristische Milieuschilderung. So wie Paris in Charpentiers *Louise* kann auch Brügge als Hauptfigur dieser Oper angesehen werden. Die Personen handeln so, wie ihr Milieu es zulässt; dies kann man sowohl symbolistisch als auch veristisch deuten. Es besteht allerdings ein wichtiger Unterschied dahingehend, dass der Symbolismus subtil wirkt, während der Verismus eher exotisch-pittoresk an der Oberfläche auftritt. <sup>1230</sup>

---

<sup>1227</sup> Stollberg, *Durch den Traum zum Leben*, S. 268

<sup>1228</sup> Ebd., S. 273-274.

<sup>1229</sup> Vgl. ebd. S. 96-97.

<sup>1230</sup> Vgl. Pöllmann, *Erich Wolfgang Korngold*, S. 53-56.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Ebenso wie Venedig zehrt Brügge von der Vergangenheit. Die Stadt fungiert als titelgebender Protagonist und dient in symbolistischer Manier der Verdeutlichung des Konflikts. Die Stadt dient als Spiegel der Seelenlage Pauls. Hervorzuheben ist die Raumwirkung durch Instrumente auf der Bühne, darunter Orgel, sieben tiefe Glocken und Windmaschinen. Eine zentrale Bedeutung kommt dem Orchestervorspiel zum 2. Bild zu, das als »Klanggemälde« die besondere Atmosphäre von Brügge zu evozieren vermag.

## Paris

### Geschichte und Stadtbild

Seit Jahrhunderten bildet Paris als Hauptstadt das wirtschaftliche und kulturelle Zentrum des zentralistisch organisierten Frankreichs.<sup>1231</sup> Ursprünglich ein gallisches Dorf auf der Ile de la Cité geriet Paris 52 v. Chr. unter römische Herrschaft. Im Jahre 508 wurde Paris Hauptstadt des fränkischen Reiches und bildete ab Ende des 10. Jahrhunderts den Mittelpunkt Frankreichs. Vom 12. bis 14. Jahrhundert erweiterte sich die Stadt beträchtlich. Im 17. und 18. Jahrhundert galt Paris als geistiges Zentrum Europas und bildete den Ausgangspunkt der Französischen Revolution. Durch die zentralistischen Verwaltungsreformen der Ersten Republik und des Kaiserreiches konnte die Stadt im 19. Jahrhundert ihre Vormachtstellung festigen. Insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm die Bevölkerungsdichte stark zu. 1860 wurde Paris durch die Eingemeindung zahlreicher Vororte erweitert und besteht seitdem aus zwanzig Arrondissements.

Das historische Zentrum befindet sich auf der Ile de la Cité mit der Kathedrale Notre-Dame, dem alten Königspalast (heute Justizpalast) mit der Sainte Chapelle, der Conciergerie und Pont Neuf. Vor der Fertigstellung des Eiffelturms 1889 galt Notre-Dame als wichtigstes Stadtsymbol, da die Kathedrale als religiöser, sozialer und politischer

---

<sup>1231</sup> Vgl. zu Paris als kulturellem Zentrum: Höhne, *Die Stadt der Romantiker*. Vgl. den Romanisten Ernst Robert Curtius: »Paris bedeutet für Frankreich die repräsentative Zusammenfassung des nationalen Daseins; aber zugleich ist es ein geistiger caput orbis.« Curtius, zitiert nach: Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 132. Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch: Britta Schilling-Wang u. a., Art. Paris, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 7 (1997), Sp. 1352; Thankmar von Münchhausen, *Paris. Geschichte einer Stadt. Von 1800 bis heute*, München 2007, S. 164–165; Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 128; Caroline Mathieu, Eugène Haussmann und das Neue Paris, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, hrsg. von Karin Sagner u. a., München 2006, S. 82–83.

Mittelpunkt fungierte. Am rechten Seine-Ufer nordöstlich der Ile de la Cité bildet der Louvre den Ausgangspunkt für die Pariser Hauptachse, die heute über die Tuileries und Place de la Concorde zu den Champs Élysées, dem Arc de Triomphe und schließlich bis zum modernen Büroviertel La Défense reicht. Als die berühmtesten Quartiers (Viertel) gelten u. a. das Marais, das Gebiet der ehemaligen Markthallen (heute Forum des Halles) und Montmartre. Von den südlich der Seine (rive gauche) liegenden Viertel sind die bekanntesten Saint-Germain des Prés und Quartier Latin.

Wies Paris bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein weitgehend mittelalterlich geprägtes Erscheinungsbild mit engen und verwinkelten Straßen auf, wurde das Aussehen der Stadt im Second Empire radikal verändert. Die Einwohnerzahl hatte sich seit dem Jahr 1800 auf eine Million verdoppelt und erreichte durch weiteren Zuzug aus der Provinz bereits 1870 die Zwei-Millionen-Marke. Nachdem Paris 1832 und 1849 von Cholera-Epidemien heimgesucht worden war, schien eine grundlegende Sanierung der Stadt unausweichlich. Hinzu kamen politische Erwägungen, nach denen die unübersichtlichen Altstadtquartiere nur schwer zu überwachen waren und darüber hinaus die umfangreichen Baumaßnahmen Arbeitsplätze schufen. Nicht zuletzt sollte das neue Stadtbild auch das Prestige des neuen Regimes mehren: Napoleon III., der sich 1852 zum Kaiser hatte ausrufen lassen, wollte Paris zur modernsten und schönsten Hauptstadt der Welt umgestalten. Mit der Umsetzung beauftragte er den Präfekten des Seine-Departements Georges Eugène Haussmann. Haussmanns Konzept zielte auf eine Verdrängung von Industrie und Armut in die Vororte ab, Infrastrukturmaßnahmen wie Trinkwasserversorgung durch Fernleitungen und Ausbau des Abwasserkanalnetzes sollten die Lebensqualität erhöhen. Ein wesentlicher Aspekt war die Konzeption der Stadt als Kunstwerk oder öffentliches Schauspiel.<sup>1232</sup>

---

<sup>1232</sup> Vgl. Wilfried Wiegand, Paris – Champs-Élysées. Die Alleinerbin der Boulevards, in: *Boulevards. Die Bühnen der Welt*, hrsg. von Klaus Hartung, Berlin 1997, S. 58–59; Schilling-Wang, Art. Paris, in: *MGG<sub>2</sub>S* Bd. 7 (1997), Sp. 1353; Gerhard Brunn, Stadtumbau im 19. Jahrhundert. Zwei Modelle: London und Paris, in: *Die Stadt als Moloch? Die Stadt als Kraftquell? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900*, hrsg. von Clemens Zimmermann und Jürgen Reulecke, Basel 1999 (Stadtforschung aktuell, 76), S. 107.

Die von Haussmann angelegten eleganten Boulevards enthielten alle Trottoirs und schufen den Typus des Flaneurs, den Protagonisten des Straßentheaters, eine Figur, die u. a. von Baudelaire literarisch thematisiert wurde.<sup>1233</sup> Straßeneinweihungen wurden quasi als Theaterereignis inszeniert, wie ein Bericht von der Eröffnung des Boulevards Sébastopol 1859 belegt: »Ein golddurchwirkter Vorhang an der Place du Châtelet, der die Aussicht verhüllt hatte, ging plötzlich auf, der neue Boulevard lag vor dem Festpublikum, und der Kaiser und sein Gefolge [...] nahmen ihn in Besitz.«<sup>1234</sup> Die Boulevards galten als Bühnen der Stadt und bildeten das Zentrum städtischer Geselligkeit.<sup>1235</sup> Die Möglichkeiten der Selbstinszenierung und die Stimulierung der visuellen Wahrnehmung galten als Hauptkennzeichen des Boulevards.<sup>1236</sup> Die impressionistischen Maler entdeckten auf dem Boulevard die Schönheit der Großstadt.<sup>1237</sup> In den 1850er Jahren waren der Boulevard du Temple und der Boulevard Saint Martin die Hauptverkehrsstraßen. Zur Weltausstellung 1867 sollten sie im Zuge der Umgestaltung abgerissen werden, weswegen sie vielfach in Paris-Darstellungen auch auf den Bühnen der Theater thematisiert wurden. Am Boulevard du Temple waren viele Theater angesiedelt und aufgrund der dort aufgeführten Melodramen und Schauerstücke galt die Straße als »Boulevard du Crime«.<sup>1238</sup> Haussmanns Boulevards wurden gesäumt von Gebäuden mit prachtvoll und regelmäßig gestalteten Fassaden, mittels derer ästhetische Einheitlichkeit erreicht wurde.<sup>1239</sup> Die Wohlproportionierung, basierend auf einem festgelegten Verhältnis von Straßenbreiten und Gebäudehöhen, war einzigartig.<sup>1240</sup> Ein weiteres Charakteristikum des

---

<sup>1233</sup> Vgl. Schilling-Wang, Art. Paris, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 7 (1997), Sp. 1353; Brunn, Stadtumbau im 19. Jahrhundert. Zwei Modelle: London und Paris, S. 107; Sagner, »Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert«, S. 15; Dieterle, *Die versunkene Stadt*, S. 332; Klaus Hartung, Die Utopie des Boulevards, in: *Boulevards. Die Bühnen der Welt*, hrsg. von Klaus Hartung, Berlin 1997, S. 39–40.

<sup>1234</sup> Zitiert nach: Münchhausen, *Paris. Geschichte einer Stadt*, S. 169.

<sup>1235</sup> Vgl. Wehinger, *Paris – Crinoline*, S. 13 ; auch S. 19 und 29.

<sup>1236</sup> Vgl. ebd., S. 30-31.

<sup>1237</sup> Vgl. Hartung, Die Utopie des Boulevards, S. 17.

<sup>1238</sup> Vgl. Wehinger, *Paris – Crinoline*, S. 19.

<sup>1239</sup> Vgl. Schilling-Wang, Art. Paris, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 7 (1997), Sp. 1353; Brunn, Stadtumbau im 19. Jahrhundert. Zwei Modelle: London und Paris, S. 107; Peter Hesse, Paris: Kulturhauptstadt Europas, in: *Brockhaus-Enzyklopädie*, hrsg. von Annette Zwahr, Leipzig u. a. <sup>21</sup>2006.

<sup>1240</sup> Vgl. Sagner, »Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert«, S. 15.

neuen Stadtbildes bestand in der Eisen- und Glasarchitektur, die vor allem bei Bahnhöfen, wie beim Bahnhof Gare du Nord, und den Markthallen zur Anwendung kam. Letztere, erbaut zwischen 1853-1866, wurden vielfach bewundert und weltweit nachgeahmt.<sup>1241</sup> Als Haussmann 1870 entmachtet wurde, waren viele der von ihm initiierten Projekte wie die Opéra noch nicht fertiggestellt, einige Projekte wurden erst in den 1920ern abgeschlossen. Bis heute ist das Erscheinungsbild des Pariser Stadtkerns durch Haussmann geprägt. Seine Planungen ermöglichten eine neue Stadtsichtweise und neue urbane Physiognomien, wie Boulevard, Passagen oder Bahnhöfe, die zum Thema in der Kunst wurden, da mit diesen urbanen Räumen das moderne Leben assoziiert wurde. Andererseits stieß die Umgestaltung auch auf Widerstand und bewirkte eine intensive Auseinandersetzung – auch in den Künsten – mit dem alten Paris, mit dem das »Nouveau Paris« kontrastierte. Traditionalisten setzten sich für die alte Bausubstanz ein und sprachen sich auch gegen spätere Bauten wie den Eiffelturm aus. Als ab den 1870ern die Nachhaltigkeit des Haussmannschen Stadtbildes zunehmend ins Bewusstsein rückte, erhöhte sich die Akzeptanz der Umgestaltung.<sup>1242</sup>

Wilfried Wiegand verglich die Veränderungen des Stadtbildes im Laufe der Zeiten mit den wechselnden Bühnenbildern in einem Drama:

Jede Epoche sieht ein anderes Paris. Im großen Schauspiel des Geschmackswandels ändern sich die urbanen Attraktionen wie Bühnenbilder von Akt zu Akt. Im Mittelalter war Paris eine Stadt der Türme; seit der Renaissance wetteiferte sie mit Rom und verwandelte sich allmählich in eine Stadt der Kuppeln. Die Revolution inszenierte ihre Dramen in einem Paris der Plätze, und erst das neunzehnte Jahrhundert machte die Stadt zu dem, was sie bis heute geblieben ist: zur Metropole, zur Hochburg der nicht enden wollenden Straßen mit der wohlthuend regelmäßigen Bebauung und den verheißungsvollen Perspektiven, zur Stadt der breiten Avenuen und der langen Boulevards.<sup>1243</sup>

---

<sup>1241</sup> Vgl. Mathieu, Eugène Haussmann und das Neue Paris, S. 87; Hesse, Paris: Kulturhauptstadt Europas.

<sup>1242</sup> Vgl. Sagner, »Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert«, S. 12–13; Margret Kampmeyer-Käding, *Paris unter dem zweiten Kaiserreich. Das Bild der Stadt in Presse, Gaidenliteratur und populärer Graphik*, Marburg 1990 (Dissertationes, 5), S. 24; Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 64.

<sup>1243</sup> Wiegand, Paris – Champs-Élysées, S. 58.

Eine enorme und einzigartige »mentalitätsgeschichtliche Wirkung«, die sich mit kaum einem anderen Stadtsymbol vergleichen lässt, entwickelte der Eiffelturm.<sup>1244</sup> Anlässlich der Weltausstellung von 1889 errichtet, sollte er ursprünglich nur begrenzte Zeit bestehen bleiben. Je mehr seine eigentliche Bedeutung zurückging, umso stärker wurde er als Wahrzeichen wahrgenommen.<sup>1245</sup> Der Philosoph und Schriftsteller Roland Barthes verstand den Eiffelturm als Metonymie von Paris,<sup>1246</sup> als ein die Stadt zusammenfassendes Zeichen, das einerseits für die Moderne steht, andererseits aber zugleich einen mythischen Verweis auf den Turm in Babel liefert.<sup>1247</sup> Bald entwickelte sich der Eiffelturm zu einem wichtigen Motiv für die Künste, vor allem für die Malerei. Klaus Schüle vermutet sogar, dass erst die Kulturschaffenden – von denen viele (darunter Emile Zola und Guy de Maupassant) zunächst eine ablehnende Haltung eingenommen hatten – »dem Turm über die städtische Symbolisierung hinaus eine nationale und internationale Bedeutung gegeben haben.«<sup>1248</sup>

## Images

Mit Paris sind viele Bilder und Beinamen verknüpft. Paris gilt als Stadt der Liebe, als »ville lumière« und als »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«. Im Gegensatz zu anderen Metropolen der Zeit wie Berlin oder New York war Paris immer schon Zentrum, Hauptstadt sowie Residenz gewesen. Im 18. Jahrhundert wurde Paris zur Stadt der Aufklärung, dann zum Schauplatz der Französischen Revolution und im 19. Jahrhundert zum Zentrum des Empire, dessen klassizistische Malerei und Architektur in Europa tonangebend waren. Seit dem frühen 19. Jahrhundert verstand sich Paris selbst als Mittelpunkt des Abendlandes. Paris wurde nicht nur als nationale, sondern auch als internationale Metropole begriffen. Das Besondere an Paris war die Verbindung von moderner Atmosphäre und reicher Geschichte, was die Stadt besonders reizvoll machte und sie im

---

<sup>1244</sup> Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 128–129.

<sup>1245</sup> Vgl. Schüle, *Paris*, S. 108–109.

<sup>1246</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 46.

<sup>1247</sup> Vgl. Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 34.

<sup>1248</sup> Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 129.



Gegensatz zu Venedig vor einem musealen Charakter bewahrte.<sup>1249</sup> Der Mythos von Paris setzte sich aus vielen Mythen und Bildern zusammen und brachte ein Stadtbewusstsein hervor, das den Geist der Moderne prägte.<sup>1250</sup>

Paris steht auch für einen Qualitätsanspruch in der Mode, in den Künsten und im Geistesleben. Diese »organisch anmutende Verbindung von Eleganz, Geist und Stil« ermöglichte ein weitgehend konstantes Paris-Image.<sup>1251</sup> Paris gilt als Stadt, die unbeeindruckt von den um sie herum geschehenden Veränderungen im Wesentlichen stets gleich bleibt. Grundlage dieses Images sei die »Allegorisierung« der Stadt gewesen, die sich in der »poetischen und ideologischen Überhöhung der Stadt«<sup>1252</sup> manifestierte. Paris wurde ein Eigenleben und ein eigener Wille zugeschrieben, der stark genug sei, um dem drohenden Identitätsverlust zu entgehen. Der Stadt wurde eine »Phönix-Natur« attestiert, die eine fortwährende Erneuerung erlaubte und so dem kulturellen Stillstand entging.<sup>1253</sup>

Wie keine andere Stadt regte Paris die Phantasie von Schriftstellern, Malern, Komponisten und Filmemachern an. Paris setzt sich aus verschiedenen Bildern zusammen, aus denen ein jeder Künstler ein anderes auswählt: »Ein jeder Autor suchte sich das Paris, das er brauchte, um sein Anliegen loszuwerden: das romantische Paris der Liebe, die heuchlerische Gesellschaft der Julimonarchie, das arbeitende und gelehrte Paris oder die Stadt der Bohemiens.«<sup>1254</sup> In Paris-Filmen vermischen sich diverse Paris-Verweise zu einem großen Paris-Bild: »Es ist ein einfaches Rezept: Essig (Chansons, Akkordeonmusik, La Marseillaise, Debussy) wird mit Öl (Postkarten vom Eiffelturm, Parisfilme, Schwarz-Weiß-Fotos von Cartier-Bresson und Doisneau, literarische Bilder der Stadt) zu einer Vinaigrette verrührt und herauskommt: die schönste Stadt der Welt.«<sup>1255</sup> Um 1900 war das Prestige von Paris auf dem Gipfel

---

<sup>1249</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 54–60.

<sup>1250</sup> Vgl. Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 903–905.

<sup>1251</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 90–91.

<sup>1252</sup> Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 63–64.

<sup>1253</sup> Ebd., S. 59.

<sup>1254</sup> Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 7–8.

<sup>1255</sup> Ebd., S. 60.

angelangt, vor allem dank der beiden Weltausstellungen 1889 und 1900,<sup>1256</sup> die Paris und das Paris-Bild massiv beeinflussten, u.a. weil sie den Beginn des Massentourismus markierten.<sup>1257</sup> Die von Paris verbreiteten Bilder reichten von der »Stadt der Aufklärung und der Menschenrechte« über die »Stadt des Fortschritts und der Lichte« sowie die »Stadt der Kunst und Kultur«.<sup>1258</sup> Durch die Weltausstellungen wurde Paris nicht nur mythisch überhöht,<sup>1259</sup> diese Schauen fungierten zudem als Motor der Stadtentwicklung, da durch sie die Metropole aufs Engste mit der technischen und kulturellen Moderne verbunden wurde und sich der Anspruch auf Weltgeltung gründete.<sup>1260</sup> Die Weltausstellungen prägten darüber hinaus auch das Bild von Paris als der »ville lumière«.<sup>1261</sup> Die Weltausstellung im Jahr 1900 war beherrscht von der Elektrizität, und am Jahresende existierten in Paris bereits 350.000 elektrische Lampen.<sup>1262</sup> Der Schriftsteller Charles Augustin Sainte-Beuve bezeichnet Paris als »Stadt des Lichtes«,<sup>1263</sup> Walter Benjamin als »Spiegelstadt«: »In tausend Augen, tausend Objektiven spiegelt sich die Stadt. Denn nicht nur Himmel und Atmosphäre, nicht nur Lichtreklamen auf den abendlichen Boulevards haben aus Paris die ›ville lumière‹ gemacht,«<sup>1264</sup> wie auch zahlreiche Bilder, darunter Maxime Maufra's Gemälde mit dem Titel *Féerie nocturne : Exposition universelle 1900* (1900) belegen.

---

<sup>1256</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 55.

<sup>1257</sup> Vgl. Wiegand, Paris – Champs-Élysées, S. 58–59; Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 29.

<sup>1258</sup> Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 155.

<sup>1259</sup> Vgl. Hirsbrunner, Pluralisierung: Paris 1900. Zwischen Mythologie und Technik, S. 79.

<sup>1260</sup> Vgl. Vittorio M. Lampugnani u. a., Stadtplanung und Straßenarchitektur in Paris und Berlin 1800-1900, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, hrsg. von Karin Sagner u. a., München 2006, S. 148; Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 283.

<sup>1261</sup> Vgl. Hesse, Paris: Kulturhauptstadt Europas; Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, S. 835.

<sup>1262</sup> Vgl. Andreas Meyer, Pluralisierung: Paris 1900. Ambivalenzen der Moderne, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 87.

<sup>1263</sup> Sainte-Beuve, Charles-Augustin, Paris, in: *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, hrsg. von Theater Dortmund, Dortmund 2001, S. 34.

<sup>1264</sup> Walter Benjamin, Paris, die Stadt im Spiegel, in: *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, hrsg. von Theater Dortmund, Dortmund 2001, S. 36.

Die Pariser Atmosphäre wurde als ideale Verbindung von Leichtigkeit, Lebensfreude und den Intellekt fordernden Geistesleben angesehen. Gerade die Verbindung von »air léger« und »liberté« zog viele Touristen an.<sup>1265</sup> Paris beschwor wie kaum eine andere Stadt die Assoziation mit der Liebe.<sup>1266</sup> Paris galt als frivol und wurde mit diesem Etikett als Schauplatz in der Wiener Operette eingesetzt, etwa in Franz Lehárs *Lustiger Witwe*.<sup>1267</sup> In Beschreibungen von Paris um 1900 wurde stets umfangreich über Luxus, Ausschweifungen und Vergnügungen berichtet, die angeblich das Pariser Leben ausmachten. Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Montmartre-Viertel zur wichtigsten Stätte des Nachtlebens und zog bürgerliche Schichten und Touristen an.<sup>1268</sup>

Paris wurde nicht nur als Hauptstadt des 19. Jahrhunderts angesehen, sondern galt insbesondere auch als die musikalische Hauptstadt Europas und bildete den Anziehungspunkt schlechthin für Komponisten aus ganz Europa, nicht nur wegen seiner Stellung als Weltmetropole und französischer Hauptstadt, sondern weil Paris einen »Mythos seiner selbst« darstellte. Für Komponisten war ein Erfolg in Paris unabdingbar für eine internationale Karriere.<sup>1269</sup> Daher lässt sich eine spezifisch französische Musik im 19. Jahrhundert nicht erkennen, sondern vielmehr eine kosmopolitische Ausprägung.<sup>1270</sup> Das Zentrum des gesellschaftlichen Pariser Lebens bildeten die Opernhäuser. Es gab eine umfangreiche Berichterstattung in den vielen bestehenden Tageszeitungen und musikalischen Fachzeitschriften, durch welche Paris »zum kommunikativen Mittelpunkt der musikinteressierten Gesellschaft Europas« avancierte. All dies bewirkte, dass das soziale Ansehen der Komponisten im Vergleich zu anderen Ländern wie etwa Italien außergewöhnlich hoch war.<sup>1271</sup>

---

<sup>1265</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 48–49.

<sup>1266</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 57.

<sup>1267</sup> Vgl. Marion Linhardt, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters 1858-1918*, Tübingen 2006 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, 50), S. 209.

<sup>1268</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 39–41.

<sup>1269</sup> Vgl. Walter, »Die Oper ist ein Irrenhaus«, S. 37.

<sup>1270</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, Französische Musik und Musik in Paris, in: *Lendemains* 31-32 (1983), S. 5.

<sup>1271</sup> Walter, »Die Oper ist ein Irrenhaus«, S. 37–39. Vgl. zum hohen Niveau der Opéra auch

## Paris-Bilder im Musiktheater und Theater

Infolge der Bevölkerungszunahme begann sich die Wahrnehmung der Stadt Paris zu ändern. Städtisches Leben wurde auch als Motiv für die verschiedenen Künste bedeutsam, die sich zunehmend mit Paris auseinandersetzten und damit sehr erfolgreich waren. Théophile Gautier zufolge garantierte die Nennung von Paris im Titel eines Theaterstücks stets einen Erfolg.<sup>1272</sup> Viele Dramen, die in und von Paris handeln, basieren auf Romanen, wie *Notre-Dame de Paris* oder *La Bohème*.<sup>1273</sup> Vaudevilles als Bühnengattung waren im Théâtre de la Foire beheimatet,<sup>1274</sup> und thematisierten das städtische bürgerliche Milieu in satirischen Sittengemälden, was die Ballad Opera und die Hamburger Oper aufgriffen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts war der Handlungsort noch nicht präzise festgelegt. Später war dies meist Paris und Umgebung. In der Regel spielt die Handlung an öffentlichen Orten («rue», «place», «forêt», «hôtel» u.a.), wo ein Aufeinandertreffen verschiedener sozialer Schichten möglich erscheint.<sup>1275</sup> Das Vaudeville in der Mitte der Julimonarchie hat meist als Schauplatz einen realen Ort, relativ häufig ein Schauplatz in Paris, allerdings kann man nicht vom Vaudeville als einer spezifischen »Pariser Gattung« sprechen.<sup>1276</sup> Es gab einige Vaudevilles, die sich mit Paris auseinandersetzten, darunter das Stück *Tableau de Paris, en vaudeville* von L. A. Pitou, das auf Merciers *Tableau de Paris* zurückging.<sup>1277</sup>

---

Albert Gier, »Die beste Oper der Welt«. *Musiktheater in Paris zwischen äußeren Zwängen und unbegrenzten Möglichkeiten*, S. 23–39.

<sup>1272</sup> Vgl. Théophile Gautier, Introduction, in: *Paris et les Parisiens aux XIVe siècle. Mœurs, arts et monuments*, hrsg. von Alexandre Dumas u. a., Paris 1856, S. I.

<sup>1273</sup> Vgl. Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie*, S. 47.

<sup>1274</sup> Vgl. Herbert Schneider, Art. Opéra comique, in: *MGG*, S. Bd. 7 (1997), Sp. 668.

<sup>1275</sup> Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart 1994, S. 293–294.

<sup>1276</sup> Vgl. Lothar Matthes, *Vaudeville. Untersuchung zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung* 1983 (*Studia Romanica*, 52), S. 88–89.

<sup>1277</sup> Vgl. Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 185.

## *Das alte Paris*

In der Romantik ließ sich in ganz Europa eine Hinwendung zum Mittelalter in Literatur, Malerei sowie in Opernstoffen beobachten.<sup>1278</sup> Als sich Paris ab den 1830ern zur Großstadt zu entwickeln begann, richtete sich der Blick auf die Vergangenheit der Stadt. Es ist auffällig, dass in dieser Zeit zahlreiche künstlerische Werke das mittelalterliche Paris thematisieren. Vor allem Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* hatte eine regelrechte Mittelalter-Begeisterung und ein enormes Interesse an der Stadtgeschichte ausgelöst,<sup>1279</sup> was auch zur Restaurierung der Kathedrale führte.<sup>1280</sup> Der Schriftsteller Eugène Sue beschrieb die Cité als Labyrinth

dunkler, enger und verschlungener Straßen, das sich vom Justizpalast bis zu Notre-Dame hinzieht. Dieses Quartier ist zwar sehr begrenzt und wird überwacht, doch es dient einer Vielzahl von Pariser Übeltätern als Unterschlupf und Treffpunkt. Die schlammfarbenen, nur von einigen wenigen Fenstern mit wurmstichigen Rahmen durchbrochenen Häuser berühren sich beinahe gegenseitig mit ihren Giebeln, so eng sind die Straßen. Dunkle, stinkende Gänge führen zu noch dunkleren und noch übler riechenden Treppen, die so steil sind, dass man sie auch unter Zuhilfenahme eines Seils, das mit Eisenhaken an den feuchten Mauern befestigt ist, nur mit Mühe hinaufsteigen kann.<sup>1281</sup>

Auch im Musiktheater setzten sich mit Ferdinand Hérolds *Le Pré-aux-Clercs*, Jacques Fromental Halévy's *Charles VI*, Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* und Louise-Angélique Bertins *La Esmeralda* innerhalb weniger Jahre gleich mehrere Werke mit dem mittelalterlichen Paris auseinander. In all diesen Opern spiegelt sich aber auch gleichzeitig die Wahrnehmung des zeitgenössischen Paris wider, da das Stadtbild in den 1830ern noch weitgehend mittelalterlich geprägt war. Fungiert die Stadt in *Le Pré-aux-clercs* eher als pittoresker Hintergrund, so ist das städtische Ambiente Bedingung für die Handlung von *Les Huguenots* und *La Esmeralda*. Dies zeigt sich in ausgedehnten Chorszenen, in denen die städtische Bevölkerung thematisiert wird. In Hugos *Le roi s'amuse* (1832) findet sich im II. und IV. Akt das historische Paris.<sup>1282</sup> In Ferdinand Hérolds *Pré-aux-*

---

<sup>1278</sup> Hülsen-Esch, *Über die Bühnenbilder der Grand Opéra*, S. 21.

<sup>1279</sup> Vgl. Kampmeyer-Käding, *Paris unter dem zweiten Kaiserreich*, S. 97.

<sup>1280</sup> Vgl. Hülsen-Esch, *Über die Bühnenbilder der Grand Opéra*, S. 21.

<sup>1281</sup> Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, zitiert nach: Mathieu, Eugène Haussmann und das Neue Paris, S. 83.

<sup>1282</sup> Vgl. Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie*, S. 18.

*Clercs* (1832) bildet der Pré-aux-clercs, die »Schreiberwiese« (heute im 7. Arrondissement gelegen) einen Schauplatz, der auch kurz darauf in Meyerbeers *Les Huguenots* eine Rolle spielen sollte. Die Schreiberwiese war im 16. Jahrhundert zum Treffpunkt der Protestanten geworden und damit ein wichtiger historischer Ort.<sup>1283</sup> Für die szenographische Gestaltung der Oper war der Schauplatz darüber hinaus reizvoll, weil er im Vordergrund die Wiese als Auftrittfläche bot und im Hintergrund einen Prospekt mit der Ansicht von Paris ermöglichte. Der III. Akt von *Le Pré-aux-clercs* schildert eine sehr pittoreske Szene, die Elemente wie später auch in den *Hugenotten* enthält, wie die hereinbrechende Nacht und den Auftritt verschiedener Volksgruppen.<sup>1284</sup> Im pianissimo erklingende Glockenschläge<sup>1285</sup> vom Louvre erzeugen eine Come-dal-lontano-Wirkung, womit der Stadtraum verdeutlicht wird. Die Schlusszene bot mit der auf der Seine in einem Kahn treibenden Leiche<sup>1286</sup> einen Schauereffekt.

Der III. Akt von *Les Huguenots* spielt wie Hérolds Oper auf der Schreiberwiese kurz vor der Bartholomäusnacht 1572. In dieser Oper wird weniger das alte Paris, als vielmehr die zeitgenössische Pariser Bevölkerung dargestellt, wie Walter und Gerhard nachwiesen.<sup>1287</sup> Im III. Akt sind im Hintergrund die wichtigsten Gebäude von Paris und die Seine zu sehen. Der Chor gibt die Vielfalt der städtischen Bevölkerung wider: verschiedene Gruppen (Soldaten, Frauen, Studenten, Spaziergänger, Zigeuner-Tänzer). Die Möglichkeiten der Musik, simultane Eindrücke der Stadt wiederzugeben, zeigen sich in dieser Szene besonders gut. In der Schreiberwiesenszene findet sich mit dem Couver-feu (Ausgangssperre) ein weiteres charakteristisches Element des mittelalterlichen Stadtlebens.<sup>1288</sup> Für das sehr kurze Schlussbild der *Hugenotten* wurde nochmals die Szene gewechselt, womit hervorgehoben wird, dass die Oper in Paris spielt: »Le théâtre représente la vue des quai de Paris en

---

<sup>1283</sup> Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, S. 1102–1103; Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 195.

<sup>1284</sup> Hérold, *Der Zweikampf*, S. 175.

<sup>1285</sup> Ebd., S. 213.

<sup>1286</sup> Ebd., S. 216.

<sup>1287</sup> Vgl. Walter, *Hugenotten-Studien*, S. 102–103. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 202–203.

<sup>1288</sup> Vgl. zum Couver-feu und der Bedeutung der Nachtwächter auch S. 129ff.

1572. *Nuit étoilée*«. Einer Lithographie des Bühnenbildes zufolge wird der Blick vom Hauptportal des Louvre aus gezeigt mit Quais im Vordergrund und der Ile de la Cité im Hintergrund, die seit Eugène Sues Texten als Synonym für Verbrechen galt.<sup>1289</sup>

### *La Esmeralda*

Die Oper *La Esmeralda* von basiert auf Victor Hugos 1831 erschienenen Roman *Notre-Dame de Paris*. Dieses Werk ist insofern von besonderem Interesse, als auf diese Weise Hugos Roman bereits fünf Jahre später 1836 in einer Adaption von Louise-Angélique Bertin an der Opéra aufgeführt wurde, zu der Hugo eigenhändig das Libretto verfasste. Dabei stellt sich die Frage, wie mit dem Stadt-Motiv umgegangen wird, zumal schon Hugos Roman wie auch seinen Dramen allgemein opernhafte Züge attestiert wurden.<sup>1290</sup> Vor allem die städtischen Menschenmassen, die schon im Roman eine gewichtige Rolle spielten, dienten in der Adaption der Gestaltung mehrerer Chorszenen.

Der Roman *Notre-Dame de Paris* schildert das spätmittelalterliche Paris rund um die Kathedrale Notre-Dame. Der bekannteste, aber nicht der einzige Handlungsstrang schildert die Liebe des buckligen Glöckners Quasimodo zur Zigeunerin Esmeralda, die schließlich der Hexerei beschuldigt und hingerichtet wird. Darüber hinaus bietet der Roman eine umfangreiche Darstellung des mittelalterlichen Paris und seiner Bevölkerung. Das Anfangskapitel des Romans zeigt in panoramatischer Weise die Komplexität der Stadt mit ihren drei wesentlichen Bereichen Cité, Université und Ville.<sup>1291</sup> Das dritte Buch befasst sich direkt und ausschließlich mit der Stadt und der Kathedrale. Es besteht aus den beiden Kapiteln »Notre-Dame« und »Paris aus der Vogelschau«.<sup>1292</sup> In diesen Kapiteln beschreibt Hugo sehr detailliert die Stadt mit ihren Gebäuden und Straßen und fasst die Einzelbeschreibungen in einer

---

<sup>1289</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 197–199.

<sup>1290</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 193; Albert Gier, Art. Victor-Marie Hugo, in: MGG<sub>2</sub>P Bd. 9 (2003), Sp. 479.

<sup>1291</sup> Vgl. Klotz, *Die erzählte Stadt*, S. 103.

<sup>1292</sup> Victor Hugo, *Der Glöckner von Notre-Dame*, Frankfurt am Main u. a. 1996.

Zusammenfassung quasi zur Vedute zusammen, wobei er die Stadt als räumliches Phänomen beschreibt, das alle Sinne anspricht.<sup>1293</sup>

Hugo schildert die Stadt und ihre Gebäude im Roman als lebendig wirkende Charaktere, die eine Protagonistenfunktion einnehmen. Im Zentrum steht die titelgebende Kathedrale Notre-Dame, die je nach Stimmung starr, bewegt, schützend oder gefährlich erscheint. Als zweiten wichtigen Schauplatz des Romans macht Klotz den Grève-Platz aus. Er wird charakterisiert als ein Ort des Schreckens, wo Hinrichtungen vor johlender Volksmenge stattfinden. Dieser Platz spielt im Roman eine Rolle als »lokales Individuum« und bildet einen »Schwerpunkt im architektonischen Gefüge der Stadt«, da er sowohl als Umschlagplatz fungiert und darüber hinaus als »mitwirkender Ort in der eigentlichen Romanhandlung« zu sehen ist.<sup>1294</sup>

Wie bereits angedeutet, weist der Roman viele Bezüge zu Musik und Theater auf, was insbesondere im Hinblick auf die Adaption hervorzuheben ist. Die Schilderung von Klängen der Stadt nimmt einen breiten Raum ein: Hugos Stadt ist vom Klang der Kirchenglocken (Klangmeer) geprägt. Außerdem schildert er die Klänge und Laute der Menschenmasse, deren Wortschwall, Lärmen und Gelächter.<sup>1295</sup> Nicht zuletzt werden Klänge auch durch zwei der Hauptfiguren thematisiert: Die Zigeunerin Esmeralda zieht als Tänzerin mit ihrem Tamburin durch die Stadt und Quasimodo erzeugt als Glöckner von Notre-Dame eines der markantesten städtischen Klangzeichen. Die Klangwirkung dieser Glocken ist im Roman ein wesentliches Motiv. Im III. Buch beschreibt Hugo Notre-Dame mit einer musikalischen Analogie als »vaste symphonie en pierre«. Dieses Kapitel, das den Titel »Paris aus der Vogelschau« (3. Buch, 2. Kapitel) trägt, beschwört die Bedeutung von Klängen:

Und wenn Ihr von der alten Stadt einen Eindruck haben wollt, wie ihn Euch die neue nicht mehr zu geben vermag, so steigt am Morgen eines hohen Festes, eines Oster- oder Pfingsttages mit Sonnenaufgang auf irgend einen erhabenen Punkt, von dem aus Ihr die ganze Stadt

---

<sup>1293</sup> Klotz, *Die erzählte Stadt*, S. 92–93.

<sup>1294</sup> Ebd., S. 95–96.

<sup>1295</sup> Vgl. Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 530; Angelika Corbineau-Hoffmann, *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.



beherrschen könnt, und vernehmet den Weckruf des Glockengeläutes. Sehet, auf ein vom Himmel kommendes Zeichen, – denn die Sonne giebt es – diese tausend Kirchen auf einmal erbeben. Zuerst sind es vereinzelt Klänge, die von einer Kirche zur andern fliegen, wie wenn sich Musiker Zeichen geben, daß man anfangen will. Dann plötzlich sehet (denn in gewissen Augenblicken scheint auch das Ohr sein Gesicht zu haben), sehet es sich im nämlichen Augenblicke von jedem Thurme wie eine Tonsäule, wie eine Harmoniewolke erheben. Anfangs steigt die Schwingung jeder Glocke gerade, rein und gleichsam von den andern isolirt, zum glänzenden Morgenhimmel empor; dann vereinigen sie sich nach und nach anschwellend, vermischen sie sich mehr und mehr, verbinden sie sich eine mit der andern und verschmelzen zu einem grandiosen Concerte. Jetzt ist es nur noch eine Tonmasse von wohl lautenden Schwingungen, die unaufhörlich von den zahllosen Thürmen aufsteigt, die dahinflutet, wogt, hüpfet, über die Stadt hinwirbelt und weit über den Horizont hinaus den Kreis seiner betäubenden Schwingungen dahinsendet. Doch ist dieses Meer von Harmonien durchaus kein Chaos. So gewaltig und tief es sein mag, hat es doch seine Durchsichtigkeit nicht verloren: Ihr sehet darin jede Notengruppe für sich einzeln hervorschwirren und aus dem Glockengeläute sich loslösen. Dabei könnt Ihr ein Duett zwischen Baßglocke und Glöckchen vernehmen, das abwechselnd dumpf und kreischend ertönt; Ihr sehet da die Octavgänge von einem Thurme zum andern schnellen; sehet sie geflügelt, leicht und sausend sich von der Silberglocke emporschwingen, schwerfällig und dumpf aus der hölzernen Glocke herausfallen; Ihr bewundert in ihrer Fülle die reiche Scala, welche unaufhörlich in den sieben Glocken von Saint-Eustache auf- und abläuft; mitten durch ihre Klänge sehet Ihr helle und stürmische Tongänge laufen, welche drei oder vier glänzende Zickzacks bilden und wie Blitzstrahle verschwinden. Da unten die markerschütternde, kreischende Sängerin, das ist die Abtei Sanct-Martin, hier die widerwärtige und mürrische Stimme der Bastille, am andern Ende der mächtige Thurm des Louvre mit seiner Barytonglocke. Das Glockenspiel des königlichen Palastes wirft unablässig nach allen Seiten hin glänzende Triller hinaus, zwischen welche im gleichen Tempo die schweren Schläge der Sturmglocke von Notre-Dame einfallen, ähnlich den Schlägen des Hammers auf den funkensprühenden Ambos. In Zwischenräumen vernehmt Ihr Töne aller Art hindurchklingen, die von den drei Glocken der Kirche Saint-Germain-des-Prés herrühren; dann theilt sich auch von Zeit zu Zeit die Flut grandioser Töne und giebt dem Finale der Ave-Mariakapelle Raum, das wie eine Sternfeuergarbe blitzend hindurchbricht. Unter ihm, in der tiefsten Tiefe des Tönegewoges, unterscheidet Ihr den Gesang im Innern der Kirchen, der durch die Oeffnungen ihrer zitternden Wölbungen dringt. – Wahrlich, es ist das eine Oper, die anzuhören sich der Mühe verlohnt. Gewöhnlich ist es das Getöse, welches aus Paris am Tage hervordringt; das ist die Stadt,

welche redet; nachts ist das die Stadt, welche athmet: hier ist es die Stadt, welche singt. Leihet also diesem Glocken-Tutti das Ohr, vertheilet über dieses Ensemble das Gemurmel von einer halben Million Menschen, das beständige Klagelied der Flußwogen, das endlose Rauschen des Windes, das ferne und tiefe Quartett der vier Wälder, die über die Hügel am Horizonte ausgebreitet liegen wie ungeheure Orgelpositive; dämpft in diesem Ganzen, wie in einem Gemälde durch Halfärbung, alles das, was an diesem Geläute ringsherum zu rau und schreiend sein könnte, und dann gestehet, ob Ihr in der Welt etwas Reicheres, Entzückenderes, Glänzenderes und Blendenderes kennt, als dieses Geläute und Glockengetös, als diesen Musikfeuerstrom, als diese zehntausend erzenen Stimmen, die auf einmal in den dreihundert Fuß hohen Steinflöten singen; als diese Stadt, die jetzt nur ein Orchester ist; als diese Symphonie, welche das Getöse eines Sturmes erzeugt!<sup>1296</sup>

Dieses als innovativ gerühmte Kapitel mündet also in eine »musikalische Vision«,<sup>1297</sup> als Hugo schildert, wie es auf einen Betrachter auf einem erhöhten Punkt in der Stadt wirkt, wenn an Festtagen bei Sonnenaufgang alle Glocken läuten. Hier wird nicht mehr das Auge, sondern das Ohr »zum Organ eines gesteigerten Sehen«.<sup>1298</sup> Eindrücklich beschreibt er die von den Glockentürmen aufsteigenden Klangsäulen, die sich derart miteinander verbinden, dass ein »Meer von Harmonie« entsteht. Dies steigert sich zu einer lebhaften Symphonie, so dass in diesem »Stadt-Klang-Gebilde« immer noch die Macht und Schönheit des Mittelalters erfahrbar ist.<sup>1299</sup> Somit bleibt im Klang der Glocken die Erinnerung an die alte Stadt präsent.<sup>1300</sup>

Im Anfangskapitel tritt zum ersten Mal das Volk auf, wird mit der Flut- oder Meermetapher, als elementare Kraft beschrieben. Hugo assoziiert sowohl mit der Menge als auch mit den Häusern die Meermetapher, was bedeutet, dass sie für ihn zusammengehören: Beide erscheinen sowohl dem Erzähler als auch den Figuren »als elementare Macht, als erstickendes oder erhebendes Kollektiv«. Aus diesem Meer ragen die

---

<sup>1296</sup> Victor Hugo, *Notre-Dame in Paris*. Übersetzt von Friedrich Bremer, Leipzig 1895, S. 161–163.

<sup>1297</sup> Bernard Dieterle, *Die Großstadt in der europäischen Literatur*, Hagen 2001, S. 29.

<sup>1298</sup> Vgl. oben den entsprechenden Kapitel-Auszug, S. 256f.

<sup>1299</sup> Dieterle, *Die Großstadt in der europäischen Literatur*, S. 27–30.

<sup>1300</sup> Vgl. Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 540.

Individuen heraus, sind aber ständig in Gefahr, wieder davon überschwemmt zu werden.<sup>1301</sup> Deutlich sind dabei Anklänge an eine Opernszene mit Chor und Solisten zu erkennen. Die Meermetapher für das Volk reicht bis in die Antike und die Bibel zurück. Im Roman beschrieb Hugo die Pariser Volksmenge als »Ozean voller Lebendigkeit«, der die Stadt geradezu überflutet. Die steinerne Landschaft wird durch das Menschenmeer mit Dynamik und Leben erfüllt, so dass Stadt und Masse im Roman eine »phantastisch-groteske Synthese« eingehen.<sup>1302</sup> Auch Gebäude werden mit dem Meer assoziiert, so beschreibt Hugo die Großstadt als Häusermeer, wodurch er die Naturkraft der Zivilisation gegenüberstellt. Zwar gelten Städte als Orte der Kultur, andererseits wird mit Metaphern wie Meer oder auch Dschungel auf unkontrollierbare Kräfte angespielt, die in der Stadt wirken.<sup>1303</sup> Nicht nur die wogenden Menschenmassen, sondern auch das massive Glockenläuten werden mit dem Meer in Verbindung gebracht.<sup>1304</sup>

Die Wahl des Narrenpapstes und die vorherige Aufführung eines Mysteriums sind theaterhafte Elemente, außerdem wird zuvor ein Mysterium aufgeführt. Hugo bringt damit zugleich ein wichtiges Charakteristikum der Großstadt hervor, nämlich die Menschenmenge. Das Gedränge in der Menge ist ein Hauptelement der Großstadterfahrung und findet sich in zahlreichen literarischen Stadtdarstellungen. In vielen Texten werden belebte Orte wie Straßenkreuzungen und Jahrmärkte oder Ereignisse wie der Karneval gewählt, um die Großstadt zu beschreiben.<sup>1305</sup> Solche Massenszenen sind für das Musiktheater besonders relevant, da sie sich hervorragend szenisch-musikalisch adaptieren lassen. Die jeweiligen ersten Auftritte der Protagonisten erfolgen sämtlich im Rahmen einer Massenszene.<sup>1306</sup> Es besteht im Roman ein Verhältnis wie zwischen den Solisten und dem Chor, das Klotz

---

<sup>1301</sup> Klotz, *Die erzählte Stadt*, S. 98 und S. 101.

<sup>1302</sup> Annette Graczyk, Die Masse als elementare Naturgewalt. Literarische Texte 1830-1920«, in: *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, hrsg. von Annette Graczyk, Berlin 1996, S. 22–23.

<sup>1303</sup> Vgl. Dieterle, *Die Großstadt in der europäischen Literatur*, S. 27.

<sup>1304</sup> Vgl. Karlheinz Stierle, Balzac, Hugo und die Entstehung des Pariser Stadtrromans, in: *Städte der Literatur*, hrsg. von Roland Galle und Johannes Klingens-Protti, Heidelberg 2005.

<sup>1305</sup> Vgl. Dieterle, *Die Großstadt in der europäischen Literatur*, S. 26.

<sup>1306</sup> Klotz, *Die erzählte Stadt*, S. 113.

interessanterweise als opernähnlich bezeichnet.<sup>1307</sup> Hugo schildert hier das Individuum, das in einer pittoresken urbanen Szenerie der Menge gegenübersteht. Der ganze Roman ist von dieser theatralischen Konstellation geprägt, er findet sich im Prozess und in der Prozession, immer wieder gibt es eine Aufspaltung in Individuen und Volk. Immer gibt es in Hugos Roman Konfrontation zwischen dem meist etwas erleidenden Einzelnen und der zuschauend und kommentierend teilnehmenden Menge, für die es ein Schauspiel ist, auf das sie ein Recht zu besitzen meint: »Paris schaut sich zu, spielt sich und für sich.«<sup>1308</sup> Die Masse verkörpert »zugleich Chor und Publikum«, letzteres im doppelten Sinn als Zuschauer sowie als Öffentlichkeit, als »lebendes Paris«.<sup>1309</sup>

*Notre-Dame de Paris* lässt sich als »ein Drama der Stadt Paris in der Form des Romans« verstehen, wie Karlheinz Stierle bemerkte.<sup>1310</sup> Volker Klotz bezeichnete Hugos Werk als den ersten Roman, in welchem der Gegenstand Stadt »samt seinen räumlich-gesellschaftlichen Auswirkungen mit einer schlüssigen Erzählhandlung, mit der Darstellung individueller menschlicher Schicksale koalitiert.«<sup>1311</sup> Dabei weisen die Hauptfiguren eine enge Verbindung zu Paris auf: »Sie sind nahezu Einrichtungen dieser Stadt – gerade weil jeder einzelne sein besonderes Gehäuse hat, weil er mehr noch, vom jeweils ihm eigenen Ort besessen ist.«<sup>1312</sup> Die Geschichte kann nur in Paris spielen, während sich Handlung und Figuren ersetzen ließen, »ohne daß zwangsläufig das Stadtraumgebilde, wie es hier episch erscheint, etwas einbüßte,« wichtig wäre nur, dass es ebenso viele Möglichkeiten für »öffentliche Schauszenen« gäbe.<sup>1313</sup> Der Roman glorifiziert die mittelalterliche mythische Stadt und lieferte die Grundlage des Paris-Mythos, denn Hugo bot den von Modernisierung und bürgerlichen Emanzipation verunsicherten Parisern ein imaginäres Zentrum.<sup>1314</sup> Außerdem förderte der Roman die nationale Identifikation mit dem mittelalterlichen

---

<sup>1307</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>1308</sup> Ebd., S. 114-116.

<sup>1309</sup> Ebd., S. 115.

<sup>1310</sup> Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 523.

<sup>1311</sup> Klotz, *Die erzählte Stadt*, S. 105.

<sup>1312</sup> Ebd., S. 109.

<sup>1313</sup> Ebd., S. 116-117.

<sup>1314</sup> Vgl. Hesse, Paris: Kulturhauptstadt Europas, in Brockhaus 2006; Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie*, S. 16–17.

Kulturerbe, woraus sich auch die Denkmalpflege entwickelte. Somit gilt Hugos *Notre-Dame de Paris* neben Balzacs Romanen als bedeutender Ursprung für den neuen Paris-Mythos, der im 19. Jahrhundert entstand und das neue Stadtbewusstsein reflektierte.<sup>1315</sup> Mit diesem Werk setzte Hugo dem mittelalterlichen Paris und der Kathedrale ein literarisches Denkmal. Die Stadt erhielt damit ein imaginäres Zentrum, neben das später noch andere wie der Eiffelturm traten.<sup>1316</sup>

Hugo war gegenüber musikalischen Adaptionen seiner Werke, insbesondere Musiktheaterdramatisierungen, sehr reserviert eingestellt, weil er befürchtete, dass solche Opern seine Dramen von der Bühne verdrängen würden.<sup>1317</sup> Dass er sich bereit erklärte, für eine Opernbearbeitung von *Notre-Dame* ein Libretto zu verfassen, erklärt sich aus seiner freundschaftlichen Verbundenheit mit Louise-Angélique Bertin.<sup>1318</sup> Sie war die Tochter von François Bertin, dem einflussreichen Leiter der Zeitschrift *Journal des Débats*. Die Musikwissenschaftlerin Louise Boneau vertritt die These, dass der Plan zur Veroperung nicht erst nach dem Erfolg des Romans aufkam, sondern schon während des Schreibprozesses oder sogar noch früher. Sie bezieht sich dabei auf ein Dokument der Operndirektion nach einigen Vorstellungen von *La Esmeralda* 1836, indem erwähnt wird, dass der Plan schon sechs Jahre alt gewesen sei.<sup>1319</sup> Außerdem habe Hugo den Roman am 14. Januar 1831 abgeschlossen, das Manuskript aber auf den 15. Januar, Louise Bertins Geburtstag, datiert.<sup>1320</sup> Boneau hält es für möglich, dass Hugo den Roman bereits mit dem Gedanken an eine Oper schrieb. Sie verweist auch darauf, dass Rezensionen den Roman als opernhafte bezeichneten. Tatsächlich enthält der Roman wie bereits angeführt, viele Elemente, die in Opern des 19. Jahrhunderts Standard sind. Außerdem bezeichnete Hugo den Roman als Bertins Libretto.<sup>1321</sup> Da Bertin bereits drei Opern

---

<sup>1315</sup> Stierle, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, S. 520.

<sup>1316</sup> Vgl. ebd., S. 544.

<sup>1317</sup> Vgl. Gier, Art. Victor-Marie Hugo, in: MGG<sub>2</sub>P Bd. 9 (2003), Sp. 479.

<sup>1318</sup> Denise L. Boneau, *Louise Bertin and Opera in Paris in the 1820s and 1830s*, Dissertation, Chicago 1989, S. 391; Vgl. auch ebd., S. 402-403. Zur Genese der Oper und der Zusammenarbeit zwischen Hugo und Bertin, vgl. ebd. die ausführliche Darstellung S. 402-485.

<sup>1319</sup> Vgl. Boneau, *Louise Bertin*, S. 433.

<sup>1320</sup> Vgl. ebd., S. 420.

<sup>1321</sup> Vgl. ebd., S. 434.

komponiert und zwei Libretti verfasst hatte, besaß sie weit mehr Opernerfahrung als Hugo und äußerte ihm gegenüber auch ihre Vorstellungen bezüglich des Librettos.<sup>1322</sup> Hugo konzentrierte sich im Libretto auf den Handlungsstrang Quasimodo-Esmeralda. Es finden sich in seinem Libretto zudem viele Stadtszenen, die große Chorszenen ermöglichen. Für das Ende, das von dem des Romans abweicht,<sup>1323</sup> entwarf Hugo mehrere Szenarien.<sup>1324</sup> Ein frühes Szenario zeigt, dass Hugo und Bertin ursprünglich eine Oper planten, die sich sehr eng an die Vorlage hielt. Dieses Szenario war dreiaktig (im Gegensatz zur späteren endgültigen vieraktigen Fassung) mit zwei Alternativen für den III. Akt.<sup>1325</sup> Dieses Szenario sah eine Umsetzung des Kapitels »Paris aus der Vogelschau« mit dem Erwachen der Stadt vor: So sollte der III. Akt hoch oben in den Türmen von Notre-Dame die Atmosphäre bei Tagesanbruch mit Blick auf das Panorama des alten Paris schildern. Mit dem Sonnenaufgang sollte dann der gewaltige Pariser Glockenchor ertönen. Als Schluss der Oper sah Hugo folgendes vor: Frollo erscheint auf der Turm-Plattform und blickt auf den Grève-Platz, wo die Hinrichtung Esmeraldas bevorsteht. Plötzlich erscheint Quasimodo hinter ihn und stürzt Frollo in dem Moment in die Tiefe, in dem Esmeralda stirbt.<sup>1326</sup> In der Alternativfassung dieses Szenarios war diese Szene ähnlich konzipiert, mit der Abweichung, dass hier von der Plattform zwischen den Türmen die Rede war.<sup>1327</sup> Für die musikalische Umsetzung dieser Szene stellte sich Hugo mehrere Chöre (zum einen das Volk vor der Kirche, dessen Gesang mit den Tönen eines aus dem Innenraum der Kirche erklingenden Kinderchores gegenübergestellt werden sollte) und ein »Concert des cloches« vor.<sup>1328</sup> Bertin machte sich ebenfalls Gedanken über die musikalische Umsetzung des Vogelschaukapitels: »Je voudrais que le public [de l'opéra, Anm. Boneau], au lieu de mes duos et de mes trios se fit lire l'admirable chapitre sur l'architecture. Comment rendre en musique, Claude et Quasimodo traversant silencieusement les rues de

---

<sup>1322</sup> Vgl. ebd., S. 511.

<sup>1323</sup> Vgl. ebd. S. 448.

<sup>1324</sup> Vgl. zur Chronologie der Genese ebd. S. 463.

<sup>1325</sup> Boneau, *Louise Bertin*, S. 450 Vgl. auch den Abdruck ebd. S. 452ff.

<sup>1326</sup> Vgl. ebd., S. 452.

<sup>1327</sup> Vgl. ebd., S. 455.

<sup>1328</sup> Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 211.

Paris. Seuls au milieu de tous.«<sup>1329</sup> Letztlich wurde allerdings auf diese Szene verzichtet,<sup>1330</sup> womit bedauerlicherweise die Chance einer atmosphärischen Stadtgestaltung vertan wurde. Auch die Introdution wurde nicht für eine tonmalerische Umsetzung des Vogelschaukapitels genutzt.

Ende März 1834 wurde Hugo von Véron aufgefordert, die Anzahl der Tableaus zu senken. Nach erfolglosen Einwänden reduzierte Hugo schließlich von 15 auf 7 Tableaus.<sup>1331</sup> Zwischen Januar 1835 und der Premiere im November 1836 gab es noch diverse Veränderungen, auf die Bertin und Hugo nur wenig Einfluss nehmen konnten. Am gravierendsten war die Streichung des V. Aktes, wodurch ein neues Ende für den IV. Akt nötig wurde.<sup>1332</sup> Während des Jahres 1835 arbeitete Bertin hart an der Komposition, da sie von der Direktion zur Fertigstellung gedrängt wurde. Zu dieser Zeit wurde die Oper noch mit *Notre-Dame de Paris* betitelt.<sup>1333</sup> Der Titel wurde von der Zensurbehörde geändert, die Bedenken wegen der wenig schmeichelhaften Darstellung der katholischen Kirche durch den intriganten Priester Frollo hatte. Die Behörde forderte, aus Frollo einen Magistrat zu machen und den Namen der Kathedrale aus dem Titel zu entfernen.<sup>1334</sup> In der Vorrede zum Libretto schrieb Hugo:

Si par hasard quelqu'un se souvenait d'un roman en écoutant un opéra, l'auteur croit devoir prévenir le public que pour faire entrer dans la perspective particulière d'une scène lyrique quelque chose du drame qui sert de base au livre intitulé : Notre-Dame de Paris, il a fallu en modifier diversement tantôt l'action, tantôt les caractères. [...] Au reste, quoique, même en écrivant cet opuscule, l'auteur se soit écarté le moins possible, et seulement quand la musique l'a exigé, de certaines conditions consciencieuses indispensables, selon lui, à toute œuvre, petite ou grande, il n'entend offrir ici aux lecteurs, ou pour mieux dire aux auditeurs, qu'un canevas d'opéra plus ou moins bien disposé pour que l'œuvre musicale s'y superpose heureusement, qu'un libretto pur et simple dont la publication s'explique par un usage impérieux. In ne peut voir dans ceci qu'une trame telle quelle qui ne demande pas mieux que de se dérober sous cette riche et éblouissante broderie qu'on appelle la

---

<sup>1329</sup> zitiert nach: Boneau, *Louise Bertin*, S. 417.

<sup>1330</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 211.

<sup>1331</sup> Vgl. Boneau, *Louise Bertin*, S. 468.

<sup>1332</sup> Vgl. ebd. S. 471.

<sup>1333</sup> Vgl. ebd. S. 473.

<sup>1334</sup> Vgl. Boneau, *Louise Bertin*, S. 481.

musique. L'auteur suppose donc, si par aventure on s'occupe de ce libretto, qu'un opusculé aussi spécial ne saurait en aucun cas être jugé en lui-même et abstraction faite des nécessités musicales que le poète a dû subir, et qui à l'Opéra ont toujours droit de prévaloir. Du reste, il pire instamment le lecteur de ne voir dans les lignes qu'il écrit ici que ce qu'elles contiennent, c'est-à-dire sa pensée personnelle sur ce libretto en particulier, et non un dédain injuste et de mauvais goût pour cette espèce de poèmes en général et pour l'établissement magnifique où ils sont représentés. Lui qui n'est rien, il rappellerait au besoin à ceux qui sont le plus haut placés que nul n'a droit de dédaigner, fût-ce au point de vue littéraire, une scène comme celle-ci. A ne compter même que les poètes, ce royal théâtre a reçu dans l'occasion d'illustres visites, ne l'oublions pas. En 1671, on représenta avec toute la pompe de la scène lyrique une tragédie-ballet intitulée : *Psyché*. Le libretto de cet opéra avait deux auteurs ; l'un s'appelait Poquelin de Molière, l'autre Pierre Corneille.<sup>1335</sup>

Boneau bilanziert, dass das Werk bei der Uraufführung wegen der Einflussnahme der Direktion nicht mehr Hugos und Bertins ursprünglicher Konzeption entsprach, die viel näher an der Vorlage gewesen war, dennoch bleibe diese Oper Bertins Meisterwerk und markiere ein Denkmal für die Freundschaft zwischen Hugo und Bertin.<sup>1336</sup>

Diese Oper stellt insofern eine Verletzung der Konventionen dar, als mit der Kathedrale ein Verweis auf das Pariser Alltagsleben gegeben ist. Opernschauplätze waren bis dahin auf exotische, antike oder ländlich-idyllische Sujets beschränkt. Gerhard betont, dass in *Esmeralda* erstmalig weite Teile der Handlung im Freien, auf der Straße stattfinden, was aber wohl vor allem daran lag, dass Hugo ausgedehnte Chorszenen für die Oper der 1830er Jahre notwendig schien.<sup>1337</sup> Außerdem forderte der Roman dasselbe. Wie in *La Juive* wird auch hier die Angst vor der unkontrollierbaren Masse thematisiert. Gerhard verweist auf die ausführliche Schilderung des obskuren Viertels »Cour des miracles« in Hugos Roman, in der Oper macht dies sogar die erste Szene überhaupt aus. Es herrschte allgemein Angst vor der Menge in dieser Zeit, was erklärt, dass die von Rossini etablierte positive Zeichnung der Masse

---

<sup>1335</sup> Victor Hugo, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes. [Libretto]*, Paris 1836, S. 5.

<sup>1336</sup> Vgl. Boneau, *Louise Bertin*, S. 485.

<sup>1337</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 195–196.



schon wenig später ins Gegenteil verkehrt wurde. Esmeralda wird von Gerhard als »Großstadt-Oper« bezeichnet, dort kommt zum ersten Mal das »kriminelle und asoziale Milieu« auf die Bühne.<sup>1338</sup> Räuber und Bettlermilieu sei ein »musiktheatralisches Novum«<sup>1339</sup> – was im Hinblick auf die *Beggar's Opera* nicht ganz zutreffend ist –, das Bertin vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Sujets zur Geltung brachte.

In seiner Rezension ging Hector Berlioz auf die Rolle der Kathedrale ein:

C'est une idée fort belle, à mon sens, d'avoir montré l'église de Notre-Dame sous tous ses aspects, de loin et de près, dans presque toutes les décorations ; le monument devient, pour ainsi dire, un personnage du drame qui se déroule autour de lui, et la majesté sombre de son aspect ajoute au grandiose ou au pittoresque des scènes auxquelles il préside.<sup>1340</sup>

Die Handlung konzentriert sich auf die Liebesgeschichte zwischen Esmeralda und Phöbus.

I. Akt: Beim nächtlichen Faschingstreiben in der Cour des Miracles beobachtet der Priester Frollo heimlich die tanzende Zigeunerin Esmeralda. Der Glöckner Quasimodo wird als Narrenpapst von der Menge gefeiert. Frollo ist brennend in Esmeralda verliebt und versucht mit Quasimodos Hilfe, Esmeralda zu entführen, was allerdings von Phöbus vereitelt wird. Er verhaftet Quasimodo, während Frollo fliehen kann. Esmeralda geht auf Phöbus' Werben zunächst ein, flieht aber, als er zudringlich wird. II. Akt: Quasimodo wird am Pranger dem Spott der Menge ausgesetzt, nur Esmeralda zeigt für ihn Mitgefühl. Bei einem Ball im Haus von Phöbus' Verlobter Fleur-de-Lys erkennt Phöbus seine Liebe zu Esmeralda, die vor dem Haus tanzt und von der Festgesellschaft eingeladen wird. Die Bekanntschaft zwischen ihr und Phoebus kommt heraus und die beiden werden von der Gesellschaft verurteilt. III. Akt: Vor einer Kneipe besingen Phöbus' Freunde das süße Leben. Phoebus will sich erneut mit Esmeralda treffen, was der eifersüchtige Frollo vergeblich mit Hinweisen auf angebliche Zauberkünste Esmeraldas zu verhindern sucht. Frollo beobachtet heimlich das Rendezvous von Phöbus und Esmeralda und stürzt sich schließlich mit dem Schwert auf

---

<sup>1338</sup> Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 200–201.

<sup>1339</sup> Nicola K. Strohmann, *La Esmeralda*, in: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, 2 Bde., Laaber 2002, S. 467.

<sup>1340</sup> Hector Berlioz, *La Esmeralda*, opéra en quatre actes; paroles de M. Victor Hugo, musique de mademoiselle Louise Bertin, décors de MM. Philastre et Cambon, in: *Revue et gazette musicale de Paris*, 1836, S. 410.

Phöbus, der schwer verletzt wird. IV. Akt: Esmeralda, die vom Tod Phöbus überzeugt ist, wird des Mordes angeklagt. Frollo bietet ihr die Freiheit an, wenn sie sich ihm hingebt, was sie ablehnt. Quasimodo läutet die Glocken, welche die Hinrichtung Esmeraldas ankündigen. Es gelingt ihm, Esmeralda in der Kirche in Sicherheit zu bringen. Phöbus erreicht die Kathedrale und kann noch Esmeraldas Unschuld bezeugen, bevor er in ihren Armen stirbt.

Öffentliche Straßen und Plätze spielen eine wichtige Rolle in dieser Oper. So wird im I. Akt von *Esmeralda* das nächtliche Faschingstreiben gezeigt. Schauplatz ist der Mirakelhof, der als Bettler- und Räuberunterschlupf berüchtigt war.<sup>1341</sup> Dieser Ort war auch schon in einigen Balletts de cour thematisiert worden, darunter im *Ballet de la Nuit* (im 14. Entrée).<sup>1342</sup> Die Menge feiert die Krönung Quasimodos zum Narrenpapst mit einer von Fackeln und Laternen begleiteten Prozession.<sup>1343</sup> Die Szene wird von Chören dominiert. Bertin bemühte sich insgesamt, der Stadtbevölkerung auch eine prägnante musikalische Gestaltung zukommen zu lassen. Stellenweise schreit die Menge mehr, als dass sie singt. So skandiert sie im Eingangschor skandiert auf gleichbleibender Tonhöhe, was auch wieder ihr bedrohliches Potential nicht nur sicht-, sondern auch hörbar macht. Der Grève-Platz, auf dem der II. Akt spielt, liefert eine weitere große Chorszene, deren lebhaftige Gestaltung von Berlioz gelobt wurde.<sup>1344</sup> Quasimodo wird am Pranger von der schreienden, von einem Ausrufer angestachelten Menge verspottet.<sup>1345</sup> Die Menge kommentiert das Geschehen auch pantomimisch.<sup>1346</sup> Diese Szene verdeutlicht wieder ein negatives Bild von der Masse, die sich willenlos von einem Anführer zum Handeln anleiten lässt. Der III. Akt spielt vor einer Schenke, von der aus in der Ferne Notre-Dame zu sehen ist: »Le préau extérieur d'un cabaret. A droite la taverne. A gauche des arbres. Au fond une porte et un petit mur très-bas qui clôt le préau. Au loin la croupe de Notre-Dame, avec ses deux

---

<sup>1341</sup> Hugo, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes*, S. 7.

<sup>1342</sup> Vgl. dazu ausführlicher den Aufsatz von Marie-Claude Canova-Green, *La Cour des Miracles dans le ballet de cour: du motif pittoresque à la leçon morale*, in: *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, hrsg. von Jan Clarke u. a., Oxford u. a. 2011 (*Medieval and Early Modern French Studies*, 8), S. 109-119.

<sup>1343</sup> Hugo, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes*, S. 8.

<sup>1344</sup> Berlioz, *La Esmeralda*, S. 411.

<sup>1345</sup> Hugo, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes*, S. 13.

<sup>1346</sup> Vgl. Boneau, *Louise Bertin*, S. 494.

tours et sa flèche, et une silhouette sombre du vieux Paris qui se détache sur le ciel rouge du couchant. La Seine au bas du tableau.«<sup>1347</sup> Diese charakteristische Vedute wurde auch von Berlioz gerühmt:<sup>1348</sup> »Le tableau qui ouvre le troisième acte, et dans lequel la silhouette noire de Notre-Dame se dessine à l'horizon sur un rouge coucher de soleil, est surtout d'un admirable.«<sup>1349</sup> Der III. Akt endet mit dem Couvre-feu, der mit Glockenklang begleitet wird, so dass sich auch hier wieder ein Charakteristikum der alten Stadt zeigt.

Im IV. Akt schließlich rückt die Kathedrale nicht nur szenisch, sondern auch klanglich in den Mittelpunkt. Das bekannteste und in den wenigen stattgefundenen Aufführungen am meisten bewunderte Stück war eine Arie Quasimodos, in der er die Glocken von Notre-Dame in Bewegung setzt. Hier ist eindrücklich umgesetzt, wie das Geläut immer intensiver gesteigert wird. Allerdings finden sich in der Instrumentation keine Glocken, stattdessen werden diese von der Singstimme lautmalerisch nachgeahmt und vom gesamten Orchester, dominiert von den Streichern begleitet. Das Schwingen der Glocken wird durch einen prägnanten 2/4-Takt symbolisiert.

#### QUASIMODO

Cloches grosses et frêles,  
Sonnez, sonnez toujours !  
Confondez vos voix grêles  
Et vos murmures sourds !  
Chantez dans les tourelles !  
Bourdonnez dans les tours !

Çà, qu'on sonne !  
Qu'à grand bruit  
On bourdonne  
Jour et nuit !<sup>1350</sup>

Der Glockenklang wird vom Orchester imitiert,<sup>1351</sup> was auch durch den punktierten Rhythmus erreicht wird.<sup>1352</sup> Es ist in der Tat auffällig, dass

---

<sup>1347</sup> Hugo, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes*, S. 18.

<sup>1348</sup> Vgl. Gerhard, *Die Verstädterung der Oper*, S. 195.

<sup>1349</sup> Berlioz, *La Esmeralda*, S. 410.

<sup>1350</sup> Hugo, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes*, S. 27.

<sup>1351</sup> Vgl. Boneau, *Louise Bertin*, S. 639–640.

Bertin hier auf reale Glocken verzichtete. Berlioz würdigte das „Air des Cloches“ als Meisterstück und trat vehement Mutmaßungen entgegen, dass er selbst sich hinter dieser Komposition verberge, was Gegner der Familie Bertins immer wieder behauptet hatten:<sup>1353</sup> »Les modulations, l'enchaînement des phrases, les mélodies, le rythme, la grâdation des effets, tout y est choisi avec un art étonnant; tout y est d'un pittoresque de bon goût, qui séduit l'imagination, et s'en empare complètement dès les premières mesures.«<sup>1354</sup>

Die 3. Szene des IV. Aktes kontrastiert das lärmende Volk vor Notre-Dame mit einem religiösen Gesang aus dem Inneren der Kathedrale.<sup>1355</sup> Wie in anderen Grand opéras auch spielt der Chor eine wichtige Rolle in *La Esmeralda* und fungiert gleichermaßen als Charakter, Szene und Kommentar. Boneau bezeichnete deswegen das Werk als eine wirklich urbane Oper.<sup>1356</sup> Louise Bertin, wie auch Hugo interessierten sich für den Kontrast zwischen „peuple“ und Aristokratie. Bertin fand eine eindringliche Gestaltung für die Cour des Miracles, die Prangerszene und den Grève-Platz. Im Vergleich dazu wirkt die Gestaltung der Aristokratie in der Ballszene wenig inspiriert.<sup>1357</sup> Bertin unterwarf die Schreibweise ihrer Chöre der Einfachheit und Aggressivität des Volkes, das sie in Szene setzte.<sup>1358</sup> Der Chor skandiert bisweilen mehr, als dass er singt, was eine gelungene Adaption des Romantextes in die Oper darstellt.

Wesentliche Kompositionsmerkmale der Oper sind unkonventionelle Modulation und Harmonien sowie eine ausdrucksstarke Instrumentation.<sup>1359</sup> Bertin verwendet häufig unregelmäßig gestaltete Themen,<sup>1360</sup> was Boneau weniger auf mangelnde handwerkliche Fähigkeiten Bertins zurückführt, als darin vielmehr ein bewusst

---

<sup>1352</sup> Ebd., S. 539.

<sup>1353</sup> Vgl. Hector Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 2, Paris 1975, S. 284; Boneau, *Louise Bertin*, S. 641.

<sup>1354</sup> Berlioz, *La Esmeralda*, S. 411.

<sup>1355</sup> Hugo, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes*, S. 29.

<sup>1356</sup> Vgl. Boneau, *Louise Bertin*, S. 494.

<sup>1357</sup> Vgl. Françoise Tillard, Louise Bertin: *La Esmeralda* (1836), in: *Hugo à l'opéra*, hrsg. von Arnaud Laster, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 208), S. 23.

<sup>1358</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>1359</sup> Vgl. Strohmman, *La Esmeralda*, S. 467; Boneau, *Louise Bertin*, S. 495.

<sup>1360</sup> Vgl. Boneau, *Louise Bertin*, S. 505.

eingesetztes Stilmittel vermutet.<sup>1361</sup> Berlioz bemängelte den massenweisen Einsatz der Bläser und besonders der Ophikleide. Außerdem hätten die Sänger manchmal keine Gelegenheit sich verständlich zu artikulieren.<sup>1362</sup> Der massive Orchestersatz kann aber ebenso wie die schwierige Verständlichkeit der Sänger als Umsetzung des großstädtischen Lärms und akustischen Durcheinanders gedeutet werden. *La Esmeralda* nimmt sowohl auf das mittelalterliche Paris Bezug als auch auf die Massenerfahrung der modernen Großstadt. Viele Chorszenen tragen zur Schaffung städtischer Atmosphäre bei, insofern, als hier das Phänomen der urbanen Menschenmasse verhandelt wird. Die bisweilen auf Klangvolumen abzielende Instrumentation verdeutlicht die Lautstärke der Stadt.

### *Paris im Second Empire*

Die Bühnenrevue entstand in den 1830ern in Paris; in dieser Gattung wurden zunächst zum Jahreswechsel die wichtigsten Ereignisse (theatrale, literarische, Begebenheiten) aus dem Pariser Alltagsleben thematisiert. Wie kaum eine andere Gattung ist die Revue geprägt von der Großstadterfahrung des Flüchtigen und ständig Neuen.<sup>1363</sup> Auch Ereignisse wie beispielsweise die Eröffnung der Hallen oder die Erweiterung des Straßennetzes dienten als Motivvorlage. 1857 wurde der neue Louvre eingeweiht, was Thema in der Revue *Suivez le monde* war. Auf der Bühne wurde die offizielle Inszenierung der Louvre-Einweihung auf der Bühne nachgespielt und somit als Schauspiel entlarvt. Ein anderes Tableau in dieser Revue zeigte die neuen Hallen, die als »le vrai palais« in deutlichen Kontrast zum Louvre gesetzt wurden.<sup>1364</sup> Die Revue *Avait pris femme le sire de Framboisy*, die wenige Tage vor Jacques Offenbachs *Bata-clan* aufgeführt wurde, hatte insofern Paris zum Gegenstand, als sich eine der Nummern mit der Konkurrenz zwischen Omnibus und Pferdebahn auseinandersetzte. Formal wurde dieses Lied vom Rhythmus

---

<sup>1361</sup> Vgl. ebd., S. 511.

<sup>1362</sup> Vgl. Berlioz, *La Esmeralda*, S. 410.

<sup>1363</sup> Vgl. Wehinger, *Paris – Crinoline*, S. 42.

<sup>1364</sup> Vgl. ebd., S. 76-77.

der Straßenbahn, der von Fahrt und Halt bestimmt ist und die Strophen vom Ausrufen der Stationen unterbrochen wurden.<sup>1365</sup>

Mit dem Second Empire sind vor allem die Musiktheaterwerke von Jacques Offenbach verbunden, der sich mit seiner Wahlheimat in zahlreichen Werken auseinandersetzte. Offenbach, der als »le plus parisiens de compositeurs« charakterisiert wurde,<sup>1366</sup> fühlte sich in Paris sehr wohl. So schrieb er aus England an seine Frau: »Alle Ehrungen hindern nicht, daß ich mein schönes Paris noch mehr liebe ... hier ist alles grandios und – kalt. Dort unten dagegen ist alles graziös, kokett und – warm.«<sup>1367</sup> Die bedeutendsten Paris-Werke Offenbachs sind *La Vie parisienne* und *Ba-ta-clan*, in denen Paris als Ziel aller Sehnsüchte fungiert: In *La Vie parisienne* erkundet ein Ehepaar aus der schwedischen Provinz die Metropole und deren Vergnügungsmöglichkeiten (Milieu der Demimonde), während sich in *Ba-ta-clan* Franzosen, die es nach China verschlagen hat, sehnsuchtsvoll ihr Paris imaginieren. Wird in *La Vie parisienne* also die Stadt aus der Sicht von Fremden gezeigt, dient sie in *Ba-ta-clan* als Imagination eines vergangenen Glücks.

Für *Mesdames de la Halle* wählte Offenbach die alten Markthallen als Handlungsrahmen, die dann wenig später von Haussmann umgestaltet wurden. Der Markt der Hallen bestand seit 1137 und war über sieben Jahrhunderte der bedeutendste in Paris.<sup>1368</sup> Er befand sich bei der Kirche St. Eustache und dem Cimetière des Innocents. Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Hallen nach den Plänen des Architekten Baltard als rechteckige Eisen- und Glaskonstruktionen neu gebaut.<sup>1369</sup> *Mesdames*

---

<sup>1365</sup> Ralph-Günther Patocka, »Reden Sie nicht chinesisches...!« oder *Ba-Ta-Clan* – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte, in: *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855*, hrsg. von Peter Ackermann u. a., Fernwald 2006 (Jacques-Offenbach-Studien, 1), S. 118–119.

<sup>1366</sup> Argus, Jacques Offenbach, Paris 1872, S. 5; zitiert nach: Jean-Claude Yon, Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette, in: *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855*, hrsg. von Peter Ackermann u. a., Fernwald 2006 (Jacques-Offenbach-Studien, 1), S. 30.

<sup>1367</sup> Jacques Offenbach, zitiert nach: Münchhausen, *Paris. Geschichte einer Stadt*, S. 173–174.

<sup>1368</sup> Vgl. Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris*, S. 972–975.

<sup>1369</sup> Vgl. Münchhausen, *Paris. Geschichte einer Stadt*, S. 153–154.

*de la Halle* spielt in den Markthallen im 18. Jahrhundert.<sup>1370</sup> Das Oktett in der 1. Szene verdeutlicht eindrucksvoll die Atmosphäre auf dem Markt. Die Händler reden Pariser Dialekt, der sich durch verschluckte Silben und Verkürzungen auszeichnet. Die Übereinanderschichtung der Stimmen verdeutlicht das Durcheinanderrufen der Händler, die Kunden anzulocken versuchen.<sup>1371</sup> Offenbach übernahm die Rufe der Händlerinnen und Händler im Anfangstableau aus Kastners Buch *Les Voix de Paris*, das sich dezidiert mit den Straßenrufen auseinandergesetzt hatte.<sup>1372</sup> Auch im übrigen Verlauf des Werkes sind immer wieder die Rufe der Händler eingestreut, z. B. am Anfang von »Vous êtes la lune«.<sup>1373</sup>

### *La Vie parisienne*

Als 1867 zum zweiten Mal die Weltausstellung in Paris stattfand, wurden Offenbach und die Librettisten Meilhac und Halévy vom Théâtre du Palais-Royal beauftragt, ein dem Anlass entsprechendes Stück zu schreiben. Die Uraufführung der Operette, die den Titel *La Vie parisienne* in Anlehnung an eine gleichnamige Zeitschrift trug, fand bereits 1866 statt und war äußerst erfolgreich.<sup>1374</sup> *La Vie parisienne* handelt von Raoul de Gardefeu, der sich als Fremdenführer für einen schwedischen Baron und dessen Gattin engagieren lässt. Die Schweden sind voller Erwartungen an Paris und wollen sich amüsieren, so wünscht der Baron, das Pariser Nachtleben zu erkunden, während seine Frau die Primadonnen der Oper erleben möchte und ihre Bekannten, Madame Quimper-Karadec und deren Nichte, Madame Folle-Verdure, besuchen

---

<sup>1370</sup> Vgl. Michael Klügl, Offenbach: *Mesdames de la Halle. Opérette-bouffe en un acte*, in: PiperE Bd. 4 (1991), S. 498.

<sup>1371</sup> Jacques Offenbach, *Mesdames de la Halle – Die Damen auf dem Markt. Opéra bouffe en un acte – Buffo-Operette in einem Akt*, Klavierauszug mit deutschem und französischem Text, Berlin u. a. 1975, S. 4.

<sup>1372</sup> Vgl. Klügl, Offenbach: *Mesdames de la Halle*, in: PiperE Bd. 4 (1991), S. 499. Vgl. zu Kastner oben S. 147ff.

<sup>1373</sup> Jacques Offenbach, *Mesdames de la Halle*, in: *Vive Offenbach: Pomme d'Api – Monsieur Choufleri restera chez lui – Mesdames de la Halle*, Mady Mesplé und Jean-Philippe Lafont, Orchestre Philharmonique Monte Carlo, Manuel Rosenthal (Ltg.), EMI France, 2003, 2 CD.

<sup>1374</sup> Vgl. Jean-Claude Yon, *Vue d'ensemble*, in: *Offenbach: La Vie parisienne*, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 206), S. 5.

möchte. In der Folge ergeben sich zahlreiche Verwicklungen, die daraus resultieren, dass Gardefeu den Schweden das vermeintlich wahre Pariser Leben mithilfe von Dienstboten vorgaukelt. Als Schauplätze fungieren einige öffentliche Räume der modernen Großstadt.<sup>1375</sup> Der I. Akt spielt im großstädtischen Bahnhof, wo die Charakteristika der Großstadt offenbar werden. Bahnhöfe waren wichtige Bestandteile der modernen städtischen Architektur. Sie galten aufgrund ihrer Neuartigkeit im 19. Jahrhundert als etwas Besonderes und wurden entsprechend pompös gestaltet. Das Bahnhofsleben ist mit einem Theaterstück vergleichbar, der Bahnhof mit einer Bühne, die Akteure sind auch Zuschauer.<sup>1376</sup> Musikalisch beginnt *La Vie parisienne* tonmalerisch mit Schlagwerk, das das Näherkommen des Zuges verdeutlicht. Der Chor der Bediensteten nennt Wege, die nach Paris führen. Das Finale des I. Aktes bildet eine erst feierliche, dann tumultuöse Hymne an Paris. Die Ungeduld wird gesteigert, endlich in die Stadt aufzubrechen, in kurzen Notenwerten und kaum Pausen.

Der II. Akt spielt im Haus von Gardefeu, der das schwedische Ehepaar bei sich einquartiert und ihm vorgaukelt, es befände sich in einer Dependance eines Grandhotels. Gardefeu lässt einige Bedienstete vornehme Hotelgäste mimen. In den Städten der Weltausstellungen etablierten sich die ersten Grandhotels, von denen Paris um 1860 drei besaß.<sup>1377</sup> Diese Hotels hatten besondere Mischung aus Öffentlichkeit und Privatheit, die Hotels mussten sowohl den Bedarf öffentlicher Aufmerksamkeit als auch den Wunsch nach Diskretion befriedigen.<sup>1378</sup> Gardefeu gibt vor, dass im Grand Hotel die ganze Stadt erfasst ist, was er als »museification« bezeichnet.<sup>1379</sup> Er spricht von Paris als »la moderne Babylone«. Zentral für das Paris-Bild ist im II. Akt die Szene der Metella, die von einem ehemaligen Verehrer einen Brief erhalten hat, in dem dieser sich sehnsüchtig an die Zeit in Paris erinnert. Die Musik in

---

<sup>1375</sup> Vgl. Wehinger, *Paris – Crinoline*, S. 133.

<sup>1376</sup> Vgl. Alfred Gottwaldt, Der Bahnhof, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 22–24.

<sup>1377</sup> Vgl. Habbo Knoch, Das Grandhotel, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 133–134.

<sup>1378</sup> Vgl. Knoch, Das Grandhotel, S. 136.

<sup>1379</sup> Vgl. Yon, *Vue d'ensemble*, S. 7.



Metellas Solo ist eng an den Duktus der *Airs* der Diseusen im Café-concert angelehnt.<sup>1380</sup> Wie in *Ba-ta-clan* wird hier die Sehnsucht nach Paris aus der Ferne zum Ausdruck gebracht.<sup>1381</sup> Der Akt endet in ausgelassener Stimmung. Die Handschuhmacherin Gabrielle, die als Witwe eines Oberst verkleidet ist, vergisst ihre Rolle und singt auf dem Tisch eine alpine Tyrolienne, welche die Schweden für ein typisches französisches Lied halten und als Persiflage auf die Konventionen im Hinblick auf die *Couleur locale* verstanden werden kann. Auch im III. Akt wird dem Baron eine illustre Gesellschaft vorgegaukelt, die allerdings aus Hausangestellten besteht. Das Couplet Nr. 15 führt die im kollektiven Gedächtnis vorhandenen Klischees von Paris vor.<sup>1382</sup> Der Akt endet in einem ausgelassenen Fest und Gondremark wähnt sich in typischen Pariser Flair. Der V. Akt spielt im Festsaal des Café Anglais, wo der brasilianische Tourist aus dem I. Akt zum Fest einlädt. Nachdem alle Verwirrungen aufgeklärt sind, preisen am Schluss alle das Pariser Leben. Zwar entpuppt sich das ekstatische Pariser Leben als fingiert, dennoch sind die Figuren davon beeindruckt, vgl. Metellas Walzer am Schluss der Operette.<sup>1383</sup> Das Finale endet in einer rauschhaften Huldigung in Form eines Cancans auf das Pariser Leben.<sup>1384</sup>

Die Librettisten schufen ein fast fotografisches Portrait,<sup>1385</sup> das Paris als Stadt Geldes und der Liebe gefeiert.<sup>1386</sup> Das häufigste Bild einer fremden Stadt ist das von Touristen, die in der ihnen fremden Stadt das Amusement, die Lust ohne Gefährdung suchen.<sup>1387</sup> Die in *La Vie parisienne* auftretenden Touristen kommen aus allen Ecken der Welt in Paris zusammen.<sup>1388</sup> Sie feiern das zeitgenössische, nicht das alte Paris,<sup>1389</sup>

---

<sup>1380</sup> Vgl. Jean-Christophe Marti, *Commentaire musicale*, in: *Offenbach: La Vie parisienne*, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 206), S. 17.

<sup>1381</sup> Vgl. Peter Hawig, *Was ist eine »Offenbachiade«? – Aufgezeigt an dem Einakter Ba-ta-clan*, Bad Ems 1997 (Bad Emser Hefte, 161), S. 11–12.

<sup>1382</sup> Vgl. Marti, *Commentaire musicale*, S. 52.

<sup>1383</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 293–294.

<sup>1384</sup> Vgl. ebd., S. 295–297.

<sup>1385</sup> Vgl. Yon, *Vue d'ensemble*, S. 7.

<sup>1386</sup> Vgl. ebd., S. 6–7.

<sup>1387</sup> Till R. Kuhnle, *Ekelhafte Stadtansichten*, in: *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, hrsg. von Albrecht Buschmann und Dieter Ingenschay, Würzburg 2000, S. 148.

<sup>1388</sup> Vgl. Jean-Michel Brèque, *En quête de griserie*, in: *Offenbach: La Vie parisienne*, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 206), S. 84.

womit sie sich fundamental von den in den 1830er bis 1850er Jahren entstandenen Paris-Opern unterscheiden. Michael Klügl sieht in *La Vie parisienne* ein Modell, das in späteren Operetten nachgeahmt wird. All diese Werke sind stark von einer Stadt geprägt, »die einen vorwiegend von sexuellen Wünschen besetzten Hohlraum des Amüsemments symbolisiert«. <sup>1390</sup>

### *Pariser Bohème*

Am Ende des 19. Jahrhunderts setzten sich gleich mehrere Opern mit der Bohème auseinander. Das intellektuelle Leben konzentrierte sich im 18. und 19. Jahrhundert in den Großstädten und wurde von der Bohème mitgeprägt. Deren Angehörige siedelten sich vorwiegend in Vierteln um Universitäten, Akademien, Konservatorien etc. oder in Gegenden mit günstigem Wohnraum und geeigneten Lokalen und Geschäften an. Die Bohème vermochte – obwohl quantitativ nicht die größte Bevölkerungsgruppe – Bild und Atmosphäre solcher Stadtteile entscheidend zu prägen, sodass sich sogar eine »Stadt in der Stadt« entwickeln konnte. <sup>1391</sup> Sie hatte insofern ein ambivalentes Verhältnis zur Stadt, als diese zwar viele Chancen bot, andererseits aber der wirtschaftliche Existenzkampf sehr belastend war. Die Bohème schätzte an der Großstadt die Möglichkeit, die Persönlichkeit und Andersartigkeit zelebrieren und ausleben zu können und das Gefühl individueller Freiheit zu besitzen. Zudem kritisierte die Bohème den Materialismus der Stadt und ihrer Bewohner. <sup>1392</sup>

Für Walter Benjamin spielte die Bohème eine zentrale Rolle in der Pariser Großstadtkultur des 19. Jahrhunderts. <sup>1393</sup> In Paris waren das Quartier

---

<sup>1389</sup> Vgl. ebd., S. 87.

<sup>1390</sup> Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 135.

<sup>1391</sup> Helmut Kreuzer, *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart <sup>1968</sup>2001, S. 216–217.

<sup>1392</sup> Vgl. ebd. S. 219–221.

<sup>1393</sup> Vgl. Ulrich Schreiber, *Der Einzige und sein Eigentum. Giacomo Puccini und die Ästhetik des Bohème-Stoffs*, in: *Puccini: La Bohème. Szenen aus Henri Murgers La vie de bohème in vier Bildern von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica. Musik von Giacomo Puccini.*

Latin und Saint-Germain-des-Prés seit dem Mittelalter Gelehrtenviertel mit Sitz von Verlagen und Buchhandlungen.<sup>1394</sup> Ein weiteres von der Bohème geprägtes Viertel war der 1860 eingemeindete Montmartre. Der Hügel Montmartre (»butte Montmartre«) ist mit 130 m die höchste natürliche Erhebung von Paris. Montmartre war ursprünglich eher ruhig und dörflich geprägt. Dann etablierten sich dort Gewerbebetriebe und zahlreiche Arbeiter zogen dorthin, sodass das Viertel nun von kleinen Werkstätten und Privathäusern dominiert wurde. 1860 wurde Montmartre eingemeindet. Stets hatte es dort auch Vergnügungsparks gegeben, die bestehen blieben. Am Fuße des Hügels entwickelten sich die Boulevards de Clichy und de Rochechouart zu Unterhaltungsmeilen. Ab den 1880ern siedelten sich auf Montmartre Künstler an: Es entstanden Ateliers, Werkstätten sowie Mietshäuser, Tanzlokale und Varietés. Das Viertel wurde zum Mekka von Künstlern, Personen der Halb- und Unterwelt, aber auch von Touristen.<sup>1395</sup> Die Bohème bildete eine soziale Schicht zwischen Proletariat und Bürgertum. Viele Bohémiens stammten ursprünglich aus dem ländlichen Milieu, was auf Montmartre ebenfalls noch vorhanden war.<sup>1396</sup> Auch diverse Opern sind im Bohème-Milieu angesiedelt. Neben Puccinis und Leoncavallos *Bohème*-Opern ist hier insbesondere Charpentiers *Louise* zu nennen, dem Werk, in dem die Stadt so deutlich wie in keinem anderen Werk die bedeutendste Rolle zukommt. Paris war als Schauplatz um 1900 in der Oper immer noch ungewohnt und daher ein pittoresk wirkendes Motiv.<sup>1397</sup>

Henri Murger erwähnt in seinem Roman, dass die Bohème ihre eigene Sprache spricht, die von Ateliergesprächen, Kulissenjargon und Journalismus beeinflusst ist.<sup>1398</sup> Puccinis und Leoncavallos Opern basieren beide auf Murgers Roman. Puccini verwendet im Libretto Alltagssprache

---

[*Ein Opernführer*], hrsg. von Staatsoper Unter den Linden, Frankfurt am Main u. a. 2001, S. 11. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1983.

<sup>1394</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 45.

<sup>1395</sup> Vgl. Girouard, *Die Stadt. Eine Kulturgeschichte*, S. 299–300.

<sup>1396</sup> Vgl. Schüle, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*, S. 23–24.

<sup>1397</sup> Vgl. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 297.

<sup>1398</sup> Vgl. Henry Murger, *Bohème. Szenen aus dem Pariser Künstlerleben*, Übersetzung und Nachwort von Ernst Sander, Stuttgart 1967, S. 17.

mit lebendigen Dialogen in »musikalischer Prosa«.<sup>1399</sup> In der Quartier-Latin-Szene bildet die Stadt nicht nur den Hintergrund: »Man kann im Walzer der Musette, in dem die Szene gipfelt, außer der Selbstdarstellung einer Person auch die eines ganzen Milieus sehen, das im Verismo als musikalisch-dramatischer ›Akteur‹ in den Vordergrund rückt.«<sup>1400</sup> Leoncavallos *Bohème* ist stärker autobiographisch gefärbt, insofern, als er versuchte, »eigenes Erleben während der Zeit seines Pariser Aufenthaltes« kompositorisch umzusetzen. Zeitweilig hatte Leoncavallo selbst das entbehrungsreiche Leben eines Bohémiens geführt.<sup>1401</sup> Eine aktuelle Adaption des Bohème-Stoffes lieferte das Musical *Rent* von Jonathan Larson, das im New Yorker East Village, dem »Mekka der modernen Bohème« spielt.<sup>1402</sup>

### *Louise*

Gustave Charpentier verband eine enge Beziehung mit dem Viertel Montmartre, wo er einen Großteil seines Lebens verbrachte. Als er 1887 den Rompreis gewann, war er nur schwer zur Abreise aus der geliebten Heimatstadt zu bewegen.<sup>1403</sup> *Louise* ist dementsprechend sehr autobiographisch gefärbt und eine realistischere Schilderung von Montmartre realistischer als Puccinis Oper, in der das Bohème-Leben eher idealisiert wird. *Louise* wurde anlässlich der Weltausstellung von 1900 uraufgeführt und da sie dem Paris-Bild der zur Weltausstellung in die Stadt strömenden Touristen entsprach, wurde sie ein großer Erfolg.<sup>1404</sup>

---

<sup>1399</sup> Jürgen Maehder, Paris-Bilder. Zur Transformation von Henry Murgers Roman in den Bohème-Opern Puccinis und Leoncavallos, in: *Jahrbuch für Opernforschung*, 2 (1986), S. 133.

<sup>1400</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 297.

<sup>1401</sup> Maehder, Paris-Bilder, S. 154 f.

<sup>1402</sup> Vgl. Thomas Siedhoff, *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Mainz 2007, S. 488.

<sup>1403</sup> Vgl. Bodo Busse, Gustave Charpentier – Porträt eines Komponisten, in: *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, hrsg. von Theater Dortmund, Dortmund 2001, S. 7.

<sup>1404</sup> Hirsbrunner, Pluralisierung: Paris 1900. Zwischen Mythologie und Technik, S. 79.

Die Oper handelt von der aus einem armen Elternhaus stammenden Louise, die in den Künstler Julien verliebt ist und diesem gegen den Willen ihrer Eltern folgt. Das Paar lebt auf Montmartre im Kreis der Bohémiens. Als der Vater erkrankt, erwirkt die Mutter Louises Rückkehr, schon nach kurzer Zeit allerdings hält Louise die Enge zu Hause endgültig nicht mehr aus und folgt dem freiheitsverheißenden Ruf der Stadt Paris.

Im I. Akt ist laut der Szenenanweisung Paris im Hintergrund durch das geöffnete Fenster in der elterlichen Wohnung sichtbar. Im Schluss dieses Aktes deutet sich allerdings schon die Rolle von Paris an, als Louise durch einen Zeitungsartikel über Pariser Festivitäten ihre Sehnsucht nach der Stadt erkennen lässt. Mit dem Prélude des II. Aktes wird Paris als Protagonist eingeführt.<sup>1405</sup> Dieses Prélude ist überschrieben mit »Paris s'éveille« (Paris erwacht), der Komponist wollte die Impressionen einfangen, die peu à peu entstehen, wenn eine große Stadt allmählich erwacht.<sup>1406</sup> »Paris s'éveille« zeigt Parallelen zur Paris-Schilderung in Zolas *Une page d'amour*. Im Vorwort zur Ausgabe von 1884 schrieb Zola, dass er lange davon geträumt hatte, Paris zum Charakter eines Romans zu machen. In der Oper partizipiert die Stadt stark an der Handlung.<sup>1407</sup>

Der Vorhang gibt den Blick auf eine Kreuzung auf der Butte Montmartre frei. Die Straßenszene mit Händlern und typischen Stadtbewohnern wie dem Nachtschwärmer zeichnet ein detailreiches Bild vom Pariser Montmartre. Charpentier verwendete hier neben den charakteristischen Pariser Straßentrüben spezielle französische Umgangssprache, wie sie im Montmartre-Viertel zu hören war, sowie einen Argot der dortigen Bewohner, womit er beabsichtigte, die im alltäglichen Leben auf Montmartre zu hörende Sprache wiederzugeben. Schon vor dem Öffnen des Vorhangs hört man die Schreie der Händler, die sich mit den melancholischen Klängen im Orchester vermischen.<sup>1408</sup> Eine wichtige Figur der Großstadt ist der Nachtschwärmer. Er bezeichnet sich als »Plaisir de Paris«<sup>1409</sup> und als Beschützer der Stadt.<sup>1410</sup> Es gibt in *Louise*

---

<sup>1405</sup> Vgl. Himonet, *Louise de G. Charpentier*, S. 93.

<sup>1406</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>1407</sup> Vgl. Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, New York 1999, S. 462.

<sup>1408</sup> Vgl. Alfred Bruneau, *Opéra-Comique: Louise, roman musical en quatre actes et cinq tableaux*, de M. Gustave Charpentier, in: *Le Figaro*, 03.02.1900, S. 85.

<sup>1409</sup> Vgl. auch ebd., S. 85; Himonet, *Louise de G. Charpentier*, S. 47.

verschmelzende Szenenübergänge,<sup>1411</sup> die auf die Simultaneität in der Großstadt hindeuten. Die Paris-Darstellung kulminiert im III. Akt, als Louise und Julien am Abend auf Montmartre stehen und auf die Stadt hinabblicken, die sich als großartiges Panorama unter ihnen entfaltet. (Szenenanweisung »Vers la cité lointaine...«). Julien verherrlicht Paris, Louise schildert die Verführungen der Stadt. Beide erleben den Schutz der Stadt für ihre Liebe, worauf sich die Stimmen der Stadt mit dem Gesang der beiden vereinigen. Aus der Ferne hört man aus der Kulisse die »Voix de la Ville«, die Stimmen der Stadt (in der deutschen Ausgabe bezeichnet als »Stimmen der Stadt. Männer und Frauen«). Die Freiheit wird beschworen. In der Ferne läuten die Glocken und bringen das Motiv des Plaisir. Paris ist hier also nicht nur symbolisch, sondern konkret an der szenischen Aktion beteiligt.<sup>1412</sup> Während des Gesangs wird die Stadt peu à peu illuminiert (»Paris, cité de force et de lumière...«). Es gehen erst die Lampen in den Wohnhäusern an, dann strahlender die Lichter der Sehenswürdigkeiten, beginnend mit dem Louvre, endend mit dem Panthéon.<sup>1413</sup> Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Paris um die Jahrhundertwende für seine Lichterfülle gerühmt und als »ville lumière« bezeichnet wurde. Dies resultierte aus der Verbindung der elektrischen (d. h. sehr intensiven und damals noch ungewohnten) Straßenbeleuchtung und dem regen Nachtleben. Anlässlich der Weltausstellung von 1900 beeindruckte dies die ganze Welt: »Charpentiers Partitur zelebriert das Paris der Weltausstellung von 1900, eine Stadt des Lichtes und der Liebe«. <sup>1414</sup> Die Stadt ist hier nicht nur Kulisse, sondern beeinflusst das Handeln der Figuren. Paris erhält hier darüber hinaus eine konkrete Stimme und wird damit personifiziert. Die Stadt verkörpert die Freiheit und Lebensfreude. Mit den Assoziationen Freiheit, Mutter, Licht, Hoffnung wird die Stadt als Kontrast zum einengenden Elternhaus etabliert.

---

<sup>1410</sup> Gustave Charpentier, *Louise. Roman musical en quatre actes et cinq tableaux. Partition piano et chant*, Paris 1900, S. 90.

<sup>1411</sup> Ebd., S. 103.

<sup>1412</sup> Vgl. Himonet, *Louise de G. Charpentier*, S. 106–110.

<sup>1413</sup> Vgl. Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 462. Hier bezieht sich Huebner auf das Regiebuch der Uraufführung.

<sup>1414</sup> Jürgen Maehder, Der Künstler und die »ville-lumière«. Gustave Charpentiers »roman musicale« *Louise* und sein »poème lyrique« *Julien, ou La vie du poète*, in: *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, hrsg. von Theater Dortmund, Dortmund 2001, S. 19.

Diese Szene wurde auch von Georges Rochegrosse für das Werbeplakat zur Uraufführung an der Opéra-Comique gewählt. Zur Zeit des Naturalismus war in der Panoramakunst das Paris-Panorama gesehen von Montmartre aus beliebt.<sup>1415</sup> Vincent van Gogh zeigte 1886 einen Blick auf Paris vom Montmartre her und die Größe der Stadt deutet sich darin an, dass das Häusermeer am Horizont verschwimmt.<sup>1416</sup> Das Duett weist Parallelen zum *Paris*-Roman aus Zolas Triptychon *Les trois villes* auf. Dieser Roman endet mit der Hymne eines jungen Handwerkerhepaares an Paris von Montmartre aus.<sup>1417</sup> Auch hier spiegeln die symbolischen Schicksale der Figuren den Charakter der jeweiligen Stadt (Lourdes, Rom, Paris) wider<sup>1418</sup> und in *Sylvanire ou Paris en amour* plante Zola eine Ode an Paris im III. Akt.<sup>1419</sup>

Im IV. Akt kann sich Louise den Verlockungen der Großstadt endgültig nicht mehr entziehen. Die Stimmen aus der Ferne erinnern an den Walzer von Montmartre, die Stadt ruft Louise. Die Stimmen nähern sich und gewinnen an Intensität, sie vermischen sich mit den Rufen von Louise.<sup>1420</sup> Die junge Frau bekennt sich zur Stadt<sup>1421</sup> und verlässt endgültig ihr Elternhaus. Die Lichter der Stadt verlöschen auf einen Schlag, als sie flieht. Der Vater hebt drohend die Faust gegen die Stadt (»O Paris!«). Die Drohung des Vaters erinnert an Balzacs Figur Rastignac im Roman *Le Père Goriot*, der sich der Stadt Paris mit den Worten »A nous deux maintenant« entgegenstellt.

*Louise* ist auch insofern bemerkenswert, als die Pariser Alltagssprache – wie in Puccinis *La Bohème* – und die Sprache des Arbeitermilieus Verwendung findet.<sup>1422</sup> Charpentier wollte die gewöhnliche Sprache der einfachen Leute unverfälscht wiedergeben.<sup>1423</sup> Zudem wird »partiell auch

---

<sup>1415</sup> Vgl. Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie*, S. 37.

<sup>1416</sup> Vgl. Pfeil, *Großstadtforschung*, S. 21.

<sup>1417</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>1418</sup> Vgl. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 672–673.

<sup>1419</sup> Vgl. Emile Zola, *Théâtre*, S. 638; Amiard-Chevrel, *Aux sources d'une typologie*, S. 40.

<sup>1420</sup> Vgl. Himonet, *Louise de G. Charpentier*, S. 124–126.

<sup>1421</sup> Vgl. Döhning und Henze-Döhning, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, S. 332.

<sup>1422</sup> Vgl. Herbert Schneider, Art. Gustave Charpentier, in: MGG<sub>2</sub>P Bd. 4 (2000), Sp. 744.

<sup>1423</sup> Vgl. Jacobshagen, *Verismo und Drame lyrique. Zur naturalistischen Oper der Jahrhundertwende in Italien und Frankreich*, S. 37.

die musikalische Sprache, die in den Marktszenen zwischen Gesang, Sprechen, Lachen und Schreien angesiedelt ist, derjenigen des Alltags angeglichen.«<sup>1424</sup> Die Verwendung der Alltagssprache wurde als Bruch mit den Konventionen angesehen. Charpentier wollte sie durch ein »zwischen Gesang und Sprechen, Lachen und Schreien oszillierendes vokales Spektrum«<sup>1425</sup> realistisch wirken lassen. Dieser Konventionsbruch der mit einer als dokumentarisch zu wertenden *Couleur locale* verbunden ist, erwirkt eine musiktheatralische Modernität.<sup>1426</sup>

Charpentier beabsichtigte, in *Louise* den Einfluss von Paris auf das Schicksal seiner Figuren in episodischen Tableaus vorzuführen.<sup>1427</sup> Er bezeichnete seine Oper als musikalischen Roman, um das deskriptive Element zu betonen.<sup>1428</sup> *Louise* enthält sowohl realistische als auch symbolistische Elemente, darunter die Funktion Juliens als Stimme von Paris.<sup>1429</sup> Alfred Bruneau stellte in seiner Rezension der Uraufführung fest:

*Louise* est une œuvre de réalisme et de rêve à la fois : de réalisme franc et violent, quant à la langue, quant à l'extériorité du drame ; de rêve imprécis et charmant, en ce qui touche à la partition et en ce sens que le principal personnage n'apparaît qu'à travers l'atmosphère sonore, créée par les instruments et les voix. Ce personnage, c'est Paris, la ville de joie et de douleur. Réalisme et rêve, inséparablement unis, forment le »roman«.<sup>1430</sup>

Neuartig sind an *Louise* die Konzeption von Paris als lebendem Wesen und der symphonische Zugang zur Seele der Stadt.<sup>1431</sup> Im Gegensatz zu vielen anderen Werken, in denen die Großstadt als Sündenbabel verschrien ist, wird die berauschte Wirkung von Paris hier außerordentlich positiv geschildert. Für Charpentier ist die Metropole

---

<sup>1424</sup> Elisabeth Schmierer, Art. Verismo, in: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpretieren – Sachbegriffe*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, 2 Bde., Laaber 2002, S. 740–741.

<sup>1425</sup> Döhring und Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, S. 332.

<sup>1426</sup> Vgl. ebd., S. 332.

<sup>1427</sup> Vgl. Himonet, *Louise de G. Charpentier*, S. 49.

<sup>1428</sup> Vgl. ebd., S. 63.

<sup>1429</sup> Vgl. ebd., S. 145. Labussek, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert*, S. 332.

<sup>1430</sup> Bruneau, *Opéra-Comique: Louise*, S. 85.

<sup>1431</sup> Vgl. Himonet, *Louise de G. Charpentier*, S. 147–148.



kein Ungeheuer, sondern die verheißungsvolle Licherstadt, die eine unwiderstehliche sinnliche Anziehungskraft auf die Menschen ausübt und bisweilen sogar wie eine Droge wirkt.<sup>1432</sup> Das Milieu dient in *Louise* nicht nur als Hintergrund, sondern wirkt in der Oper als Akteur mit.<sup>1433</sup> Paris wird in *Louise* zum Protagonisten und dominiert das gesamte Werk.<sup>1434</sup> Die lebensfrohe faszinierende Atmosphäre der Großstadt Paris erscheint durch die Kontrastierung mit der bedrückenden Enge des Elternhauses besonders verlockend.<sup>1435</sup> Charpentier überhöhte damit Paris zur Phantasmagorie einer modernen Großstadt.<sup>1436</sup> André Himonet verglich die Rolle von Paris für diese Oper mit der Bedeutung, die das Schicksal für die griechische Tragödie besaß: Louise kann sich der Stadt nicht entziehen und wird angezogen von deren zahlreichen Verführungen.<sup>1437</sup> Paris besitzt in *Louise* eine ambivalente Funktion: Einerseits ist die Stadt eine bestärkende Kraft (im Duett III. Akt), andererseits wird vom Lumpenhändler ihre destruktive Macht beklagt. Paris macht sich aber nicht nur durch den unsichtbaren Chor der Stimmen der Stadt im III. Akt hörbar, sondern auch durch die Straßenrufe der Händler im II. Akt. Julien bezeichnet diese Straßenrufe als »chanson de Paris«. Die folgende Episode mit Louise und ihren Arbeitskolleginnen und der Mutter wird durch vereinzelte Straßenrufe unterbrochen. Der Gesang des Karottenverkäufers setzt genau dann ein, wenn Julien versucht, Louise wegzuziehen, was Huebner so deutet, dass Louise mindestens so angezogen vom »Chanson de Paris« wie von Julien ist.<sup>1438</sup>

Die musikalische Satzstruktur weist durch die Verselbständigung impressionistisch wirkender Instrumentalmotive und durch die deklamatorischen Gesangslinien fragmentarischen Charakter auf. Charpentier setzt Motive ohne zwingende musikalische Logik ein, ebenso wenig sorgt die bruchstückhafte Harmonik für Kontinuität, vielmehr greift

---

<sup>1432</sup> Heinz Becker, »Tout être a le droit d'être libre« - Zu Charpentiers Roman musical *Louise*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Gerhard Allrogen und Detlef Altenburg, Kassel 1986, S. 273.

<sup>1433</sup> Vgl. Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 208.

<sup>1434</sup> Vgl. Himonet, *Louise de G. Charpentier*, S. 60–61; Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, S. 208.

<sup>1435</sup> Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 103.

<sup>1436</sup> Vgl. Hirsbrunner, *Pluralisierung: Paris 1900. Zwischen Mythologie und Technik*, S. 79.

<sup>1437</sup> Himonet, *Louise de G. Charpentier*, S. 49.

<sup>1438</sup> Vgl. Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle*, S. 462–463.

sie bisweilen auf die aufgehobene Tonalität Schönbergs voraus. Damit zeigt sich *Louise* beeinflusst von der Reizüberflutung der Großstadt und den fragmentarischen heterogenen Eindrücken, die sich zu einer Gesamtwahrnehmung der Stadt verdichten. Der musikalisch-szenischer Zusammenhalt entsteht aus der Schaffung einer einheitlichen Stimmung, die sich gerade durch die Heterogenität ihrer Elemente ergibt. Die Großstadt erweist sich bei Charpentier als »als Chaos, von dem ein Sog ausgeht«. <sup>1439</sup> Hinsichtlich der Bedeutung der Stadt für *Louise* lässt sich festhalten: Die Stadt kann auch personifiziert auf der Bühne erscheinen und ihre Stimme erheben. Die Großstadt hatte immer schon auch eine symbolische Bedeutung. Im 19. Jahrhundert wurde den Städten menschengleich eine Physiognomie, ein Charakter, eine Biographie attestiert. In zahlreichen Texten wurde die Metropole personifiziert und als aktiv handelndes Wesen verstanden, dem der Mensch hilflos ausgeliefert ist. Louise zeichnet sich durch die musikalisch-dramaturgische Darstellung der Heterogenität der Großstadt aus und versucht im Vorspiel zum II. Akt musikalisch das Erwachen der Stadt nachzuzeichnen. Erstmals bekommt die Stadt eine Stimme verliehen und tritt als aktive Figur, die einen starken Einfluss auf die anderen Figuren ausübt, in der Handlung auf. Paris ist hier handlungsbestimmend und wirkt nicht nur in dramaturgischer und szenographischer Hinsicht als bestimmendes Element dieser Oper, sondern auch in vielfältiger Hinsicht auf die Musik, sei es durch impressionistische Préludes, den heterogenen Charakter des musikalischen Satzes oder durch die akustisch wahrnehmbare Personifizierung in den Singstimmen im Duett des III. Aktes. Die Großstadt bildet die Substanz der Handlung: Im Duett erscheint Paris als Hauptakteur, tritt sogar mit den Figuren in Dialog. Damit steigert sich die Stadt vom Schauplatz hin zum Mythos. <sup>1440</sup> Damit ist wohl kaum eine zweite Oper so prägnant von ihrem Schauplatz bestimmt. Vor allem im II. und III. Akt ist die Stadtdarstellung vorrangig: Charpentier arbeitet mit verschiedenen Motiven, von denen viele das Pariser Leben verdeutlichen sollen. Juliens Motiv ist gleichzeitig das Lockmotiv der Großstadt. Dieses Werk ist ein Beleg für die Erzählbarkeit der Stadt <sup>1441</sup> und Paris wird in *Louise* zum Paradigma der modernen Großstadt.

---

<sup>1439</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 298–299

<sup>1440</sup> Vgl. ebd., S. 299.

<sup>1441</sup> Vgl. Meyer, »Pluralisierung: Paris 1900. Ambivalenzen der Moderne«, S. 90

## *Paris aus amerikanischer Sicht*

Für Amerikaner verkörperte Paris eine spezielle Sehnsucht, die zum Ausdruck gebracht wurde in Vincente Minellis Musicalfilm *An American in Paris*. Dieser Film zeigt, was Amerikaner in Paris zu finden hofften, nämlich Lebenslust, Liebe, Romantik und große Gefühle. Paris verkörpert in diesem Film wie auch in *Casablanca* eine Idee.<sup>1442</sup> Gershwin schrieb während der Entstehung über seine Orchester-Komposition *An American in Paris*, auf der der Film basiert:

Dieses neue Stück, tatsächlich ein rhapsodisches Ballett, ist sehr frei geschrieben, es ist die modernste Musik, die ich bisher versucht habe. Der Eröffnungsteil wird sich in typisch französischem Stil entwickeln, in der Art von Debussy und den »Les Six«, obwohl alle Themen original sind. Meine Absicht ist es, die Impressionen eines amerikanischen Besuchers in Paris wiederzugeben, wie er durch die Stadt schlendert, den unterschiedlichen Geräuschen der Straßen lauscht und die französische Atmosphäre aufnimmt. Wie in meinen anderen Orchesterwerken habe ich auch hier nicht versucht, mit der Musik irgendwelche festgelegten Szenen wiederzugeben. Die Rhapsodie ist programmatisch nur in einem allgemein impressionistischen Sinne, so daß jeder Hörer seine eigenen Erfahrungen und Vorstellungen in die Musik hineindeuten kann.<sup>1443</sup>

Gershwin hatte sich 1928 in Paris aufgehalten und dort die typischen Pariser Taxihupen erworben, deren klangliche Eigenschaften ihn interessierten,<sup>1444</sup> Für die Presse charakterisierte er das Stück wie folgt, woraus die Bedeutung der Pariser Atmosphäre für ihn ersichtlich wird:

Auf einen fröhlichen Eröffnungsteil folgt ein ausladender Blues über einem streng rhythmischen Untergrund. Vielleicht ist unser amerikanischer Freund beim Besuch eines Cafés und nach einigen Drinks plötzlich vom Heimweh befallen worden. Die Harmonien hier sind eindringlicher, aber auch einfacher als zuvor. Der Blues treibt schließlich seinem Höhepunkt zu, gefolgt von einer Coda, in der der Geist der Musik zur Lebhaftigkeit und überschäumenden Fülle des Eröffnungsteils

---

<sup>1442</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 65.

<sup>1443</sup> George Gershwin, zitiert nach: Jürgen Schebera, *George Gershwin. Eine Biographie in Bildern, Texten und Dokumenten*, Leipzig 1994, S. 85.

<sup>1444</sup> Vgl. Schebera, *George Gershwin*, S. 79. Ostendorf ordnete dagegen irrtümlicherweise den Taxi-Hupen-Klang New York zu und schlussfolgerte daher, dass *An American in Paris* wenig mit Paris und vielmehr mit New York zu tun habe, vgl. Ostendorf, »Improvising New York«, S. 261.

zurückkehrt, mit seinen Impressionen von Paris. Offenbar hat der Zauber des Blues unseren heimwehkranken Amerikaner verlassen, nachdem er aus dem Café an die frische Luft getreten und nun wieder ein eifriger Beobachter des Pariser Lebens geworden ist. Am Ende vereinen sich Straßengeräusche und französische Atmosphäre zu einem triumphalen Schluß.<sup>1445</sup>

Cole Porters Musical *Fifty Million Frenchmen* spielt im Jahre 1929 in Paris und handelt von einer neureichen amerikanischen Familie auf Paris-Besuch. Deren Tochter Looloo verliebt sich in den Amerikaner Peter, der sich als Fremdenführer ausgibt. Nach *Paris* (1928) thematisiert Porter hier zum zweiten Mal seine Wahlheimat. Der Librettist Abe Burrows reiste aus diesem Grund nach Paris zu Recherchen.<sup>1446</sup> Das dramaturgische Modell besteht im Gegensatz zwischen Amerika und Paris. Für Amerikaner war Paris der Inbegriff einer freizügigen Metropole und so beinhaltet das Stück auch erotische Anzüglichkeiten. Die amerikanische Familie stürmt sofort nach der Ankunft in die Ritz Bar, die sie für den Treffpunkt der französischen Metropole hält. Diese Musical Comedy wurde von *La Vie Parisienne* inspiriert.<sup>1447</sup> Das dramaturgische Modell ist dasselbe: ein vorgeblicher Fremdenführer, der so einer Touristin nahekommen will. Peters Stadtführung (»Do You Want to See Paris?«) ist musikalisch nach den Sehenswürdigkeiten gegliedert und wird von den Touristen immer wieder durch unqualifizierte Zwischenfragen unterbrochen, womit es als Satire auf die neureichen und wenig gebildeten amerikanischen Touristen zu verstehen ist.<sup>1448</sup>

---

<sup>1445</sup> Gershwin, zitiert nach: Schebera, *George Gershwin*, S. 86.

<sup>1446</sup> Stanley Green und Kay Green, *Broadway Musicals. Show by Show*, New York <sup>6</sup>2008, S. 156.

<sup>1447</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 202.

<sup>1448</sup> Vgl. ebd., S. 201-203.

## Zusammenfassung

So vielfältig wie die Stadt, so unterschiedlich wird das Motiv »Paris« auch im Musiktheater behandelt. Was die Handlung der Paris-Opern betrifft, so werden, neben historischen Ereignissen, die mit Paris verbunden sind, vorzugsweise markante Orte und Zeichen, wie die Seine, Notre-Dame, die Markthallen oder die Bohème-Viertel Quartier Latin und Montmartre auf die Bühne gebracht und bilden charakteristische Bühnenbilder zur Evozierung von *Couleur locale*. Bestimmte Pariser Milieus wie die Bohème oder die *Demimonde* sind ebenfalls beliebt. Des Weiteren wäre das Lebensgefühl der Stadt zu nennen, das Image einer Stadt des rauschhaften Vergnügens (*La Vie parisienne*), oder das Image von der Stadt des Lichts und der Liebe (*Louise*). Bezüglich der Libretti ergeben sich vielfach genutzte Möglichkeiten, die Sprache der Stadt zu verwenden: Prägend für den Pariser Soundscape waren vor allem die *Cris*, die melodiosen Rufe der Straßenhändler, mit denen diese ihren Waren anpriesen. Diese Straßentrufe waren u. a. 1858 von Georges Kastner in einer umfassenden Untersuchung gewürdigt, in der dieser der Entwicklung der Rufe und ihren vielfältigen Ausformungen nachging. Diese charakteristischen Händlerrufe fanden auch Eingang in die Oper: Bei Offenbachs *Mesdames de la Halle* vor allem in der Eingangsszene und Gustave Charpentiers *Louise* (im II. Akt, der morgens an einer Straßenkreuzung in Montmartre spielt). Des Weiteren verwendete Charpentier in seinem Libretto zu *Louise* die für das Montmartre-Viertel charakteristische Umgangssprache sowie einen als *Argot* bezeichneten Slang der dortigen Bewohner, womit er beabsichtigte, im Libretto an den geeigneten Stellen die Sprache wiederzugeben, die täglich auf Montmartre zu hören ist. Für die Darstellung der Stadt in der Oper, insbesondere deren kompositorische Umsetzung ist der Klang der Stadt wichtig, der Versuch, den Pariser Soundscape als Möglichkeit der Operngestaltung zu nutzen.

Das prägnanteste Element der Stadtdarstellung im Musiktheater ist der Chor, mit dem Oper und Operette eindrücklich die Bevölkerungsdichte der Stadt visuell und akustisch auf die Bühne zu bringen verstehen, was in vielen der angesprochenen Werke in Großszenen umgesetzt wird.

Insbesondere die in Paris zusammenkommende Menschenmenge wird oft als leicht verführbar und unberechenbar charakterisiert, was sich vor allem aus den Erfahrungen der Französischen Revolution ergibt. Ferner besteht die Möglichkeit der Einbeziehung stadtspezifischer Geräusche, Klänge und Lieder: Das mit der Stadt am engsten verbundene Element sind die Glocken, die gerade in früherer Zeit den Klang der Stadt entscheidend prägten. In diesem Zusammenhang ist auf die immense kulturgeschichtliche Bedeutung hinzuweisen, da der Glockenklang in den Städten nicht nur religiöse Bedeutung besaß, sondern auch die Uhrzeit angab sowie als Signalgeber zur Alarmierung der Bevölkerung in Krisensituationen fungierte. Dies inspirierte auch Opernkomponisten, wie sich sehr eindrücklich belegen lässt im erwähnten im Air des Cloches in *La Esmeralda*, aber auch in *Les Huguenots*, wo der Schlag von Kirchenglocken das Signal für den Beginn des Massakers an den Hugenotten liefert. Für die Operette, vor allem bei Offenbach ist die Verwendung des Cancan, der mit seinem schnellen 2/4-Takt wie kein anderer Tanz das Pariser Lebensgefühl und die Hektik der Großstadt transportiert, zu nennen. Instrumentalstücke wie Préludes dienen dem Versuch, die städtische Atmosphäre musikalisch einzufangen, wie in *Louise* die morgendliche Stimmung in Paris durch ein Orchestervorspiel auf das folgende Bild einstimmen soll. Es gibt also vielfältige Möglichkeiten, die eine Stadt wie Paris für Handlung, Bühnenbild und Klang bietet.

## Wien

### Wien-Bilder

Wien gilt seit der Klassik in besonderem Maße als musikkaffine Stadt, mit der aufs engste Walzer und Operette verbunden sind. Wohl kaum anderswo lässt sich eine so enge Verbindung zwischen einer Stadt und musikalischen Formen und Gattungen konstatieren.

Wien entwickelte sich ab dem 14. Jahrhundert zum Wirtschafts- und Kulturzentrum. Nachdem die Stadt 1683 erfolgreich gegen die Türken verteidigt worden war, erlebte sie einen Aufschwung und zog als Residenzstadt Musiker, Literaten und Künstler an. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veränderte sich das Stadtbild erheblich durch den Bau der prunkvollen Ringstraße, die anstelle der bisherigen Befestigungsanlagen die Innenstadt umgab, und durch die Einbindung der Vorstädte.<sup>1449</sup> Die Ringstraße diente auch als Schauplatz pompöser Festumzüge, die sich an denen der Renaissance orientierten, wobei die im Stil des Historismus erbauten Gebäude entlang der Ringstraße die Kulissen abgaben,<sup>1450</sup> beispielsweise 1879 zu Hans Makarts Festzug anlässlich der Silberhochzeit des Kaiserpaars. Als Kaiserstadt und Zentrum eines Vielvölkerstaates war die Wiener Bevölkerung multiethnisch geprägt. Karl Lueger, der 1895 zum Bürgermeister gewählt worden war, versuchte, das Wien-Bild einer vorindustriellen, bürgerlichen, ständisch-familiären und christlich geprägten Stadt zu bewahren. Im Biedermeier sah er die goldene Zeit der Stadt und wollte damit eine Antwort geben auf die mit der Entwicklung zur Großstadt einhergehenden Industrialisierung und Anonymität.<sup>1451</sup>

---

<sup>1449</sup> Schriftenleitung (Theophil Antonicek) u. a., Art. Wien, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9 (1998), Sp. 2003.

<sup>1450</sup> Vgl. Hailey, Traditionen: Wien 1910. Generationsgeschichten, S. 149.

<sup>1451</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 194–195.

Eine künstlerische und geistige Blütezeit erlebte Wien um 1900, als die Stadt als Zentrum der künstlerischen und philosophischen Avantgarde fungierte.<sup>1452</sup> Wien um 1900 galt als »Labor der Moderne« und als Geburtsstätte des modernen Weltbildes (Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Egon Schiele oder Gustav Klimt, um nur einige Persönlichkeiten des Wiener Geisteslebens zu nennen).<sup>1453</sup> Wien besaß zudem das Image einer Stadt des Vergnügens, geprägt von der Musik der Familie Strauß.<sup>1454</sup> Die Images von Wien und Berlin entwickelten sich parallel und gegensätzlich: Während Berlin als moderne, von Mietskasernen und Fabriken geprägte Großstadt galt, dominierte von Wien das Bild der aristokratischen Barockstadt.<sup>1455</sup> Mit Wien wurde insbesondere die Vorstadt in Verbindung gebracht, die als paradiesischer Raum galt und aus der ein Wiener seine Identität bezog. Der Begriff Vorstadt ist dabei sowohl räumlich (außerhalb der Stadtmauer) als auch zeitlich (noch nicht städtisch geprägt) zu verstehen.<sup>1456</sup> Das Wien-Image wird in der Literatur weniger als Mythos (wie bei Paris), sondern eher »als ein Gewebe assoziativ wirksamer Stadterzählungen, Ikonen und Stereotypen« konzipiert:

Wien wird als imposante Kulisse mit großer Geschichte vorgeführt und als prächtige Inszenierung mit ausgeprägtem Hang zur nostalgischen Rückbezüglichkeit verstanden. Wien gilt als Refugium einer entspannten, genussbetonten Lebensform, es gilt als Ort der Musik und der Muse, es gilt als Ort der Diesseitigkeit wie auch der seelischen Abgründe, es gilt als Heimstätte des Walzers und des guten Essens, und es gilt als Wirkungsstätte von Sigmund Freud und als Schauplatz des »Anschlusses« von 1938 samt darauf folgender mörderischer Judenverfolgung. Wien wird so gleichermaßen als Stadt- wie auch als Seelenlandschaft präsentiert.<sup>1457</sup>

Charakteristisch ist der »Wiener Schmah«, der sich definieren lässt als »abgründige Form des Witzes, wo die Börsartigkeit durch ein ›Net bö

---

<sup>1452</sup> Vgl. Joll, *Die Großstadt*, S. 26.

<sup>1453</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 239–240.

<sup>1454</sup> Vgl. Joll, *Die Großstadt*, S. 26.

<sup>1455</sup> Vgl. Peter Sprengel u. a., *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien u.a 1998 (*Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur*, 45), S. 24–25.

<sup>1456</sup> Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 146–147.

<sup>1457</sup> Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 92.



g' meint« aufgehoben wird, deren Schärfe damit hintergründig konserviert wird.«<sup>1458</sup> Das Jahr 1918 markierte insofern einen Einschnitt in die Wiener Geschichte, als die Stadt nun keine kaiserliche Residenzstadt und damit nicht mehr den Mittelpunkt eines Vielvölkerstaates bildete. In der Zwischenkriegszeit wurde in Wiener Operette und Filmen ein Wien-Bild »der Tänzer und Geiger, der barocken Selbstdarstellung und der politikfernen, selbstgenügsamen Gemütlichkeit und Spießigkeit«<sup>1459</sup> verbreitet. Der Prater gehört mit dem Stephansdom und Schloss Schönbrunn zur »touristischen Trias«, wobei der Dom für das »sakrale«, das Schloss für das »kaiserliche« und der Prater für das »populäre« Wien stehen.<sup>1460</sup> Unter dem »Prater« wird ein ca. 600 ha großes Gebiet im II. Bezirk in einer Auenlandschaft zwischen Donau und Donaukanal verstanden. Dieses Gebiet war zuvor ein kaiserliches Jagdgebiet gewesen, bis Joseph II. es 1766 der Wiener Bevölkerung als Erholungsgebiet zugänglich machte.<sup>1461</sup> Der Prater diente als Veranstaltungsort für Feierlichkeiten, im 18. und 19. Jahrhundert wurde er an Festtagen illuminiert und es gab Feuerwerke.<sup>1462</sup> Im Prater waren alle sozialen, kulturellen und ethnischen Unterschiede aufgehoben.<sup>1463</sup> In Wien bestand seit 1892 eine Attraktion, Städte als Erlebnispark darzustellen, beispielsweise als »Alt-Wien« oder »Venedig in Wien«, die den Anfang machten. Es folgten »Die internationale Stadt« (1901), »Die Blumenstadt« (1902) und schließlich »Die elektrische Stadt« (1903). Vorbild war »Venedig in London«, das sich 1890 großer Beliebtheit in der britischen Hauptstadt erfreut hatte.<sup>1464</sup> Man kann diese Konzepte als »Theming« von Stadtlandschaften bezeichnen, die quasi einen Vorläufer von Disneyland darstellen.<sup>1465</sup> Diese Attraktionen fanden im Prater statt, der seit dem 19. Jahrhundert als Ort des Spektakels und des Volksvergnügens

---

<sup>1458</sup> Ebd., S. 119.

<sup>1459</sup> Ebd., S. 267-268.

<sup>1460</sup> Vgl. ebd., S. 226.

<sup>1461</sup> Vgl. ebd., S. 219.

<sup>1462</sup> Vgl. Girouard, *Die Stadt. Eine Kulturgeschichte*, S. 193.

<sup>1463</sup> Vgl. Klaus Müller-Richter, Phantasmagorien des Praters. Ein Versuch über urbane Raum-, Geh-, Schreib- und Sehweisen, in: *Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne*, hrsg. von Siegfried Mattl u. a., Wien 2004, S. 148.

<sup>1464</sup> Vgl. Roman Horak und Siegfried Mattl, »Musik liegt in der Luft...« Die Weltkulturhauptstadt Wien. Eine Konstruktion«, in: *Stadt – Masse – Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen*, hrsg. von Roman Horak, Wien 2001 (Kultur. Wissenschaft 2), S. 202–206.

<sup>1465</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 219.

galt.<sup>1466</sup> Besonders »Venedig in Wien« erwies sich als überaus populär und beeinflusste das Fremdbild Venedigs massiv. Realisiert wurde »Venedig in Wien« von Gabor Steiner, dessen Mitarbeiter Ignatz Schnitzer (der Librettist des *Zigeunerbarons*) und Oskar Marmorek waren. Das im Prater errichtete »Venedig in Wien« bestand aus drei Inseln (Campi genannt), verbunden durch Kanäle, für die Steiner in Venedig Gondeln erwarb. Auch die Viadukte am Praterstern wurden miteinbezogen. Die Attraktion wurde 1895 eröffnet und entwickelte sich sehr schnell zum Publikumsmagneten. Das Konzept beinhaltete Nachbauten venezianischer Palazzi und ein Panorama des Markusplatzes. In Berlin wurde das Konzept 1894 nachgeahmt, wo die Spree als Wasserstraße für die Gondeln genutzt wurde.<sup>1467</sup> Kurioserweise gehörte das heute als Wahrzeichen Wiens geltende Riesenrad ursprünglich ebenfalls zu »Venedig in Wien«.<sup>1468</sup> Kienzle hält es für wahrscheinlich, dass sich Schreker für die Bordellszene in *Der ferne Klang* an der Vergnügungsstätte »Venedig in Wien« orientierte, in der die Halb- und Unterwelt verkehrte und deren Sittenlosigkeit Karl Kraus beschrieben hatte.<sup>1469</sup> Darüber hinaus aber bildete »Venedig in Wien« eine Spielstätte für die Wiener Operette. Ettore Brandi führte dort 1896 das Ballett *Venezia* auf und im selben Jahr spielte man auch eine *Grosse Revue in 2 Abtheilungen und 10 Bildern*, worin in komprimierter Form die Erlebnisse an einem Tag im Wiener Venedig dargestellt wurden.<sup>1470</sup>

### *Alt-Wien und Wiener Gemütlichkeit*

Die Reminiszenz an das alte Wien wurde zur »verallgemeinerbaren Regressionsphantasie«, die immer dann aufkam, wenn sich die Bevölkerung durch Modernisierungsschübe oder soziale und kulturelle Krisen bedroht sah. Allerdings wurde unter »Alt-Wien« zu verschiedenen Zeiten Unterschiedliches verstanden. In der ersten Hälfte des 19.

---

<sup>1466</sup> Vgl. ebd., S. 219.

<sup>1467</sup> Vgl. Horak und Mattl, »Musik liegt in der Luft...«, S. 202–205.

<sup>1468</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 222–223.

<sup>1469</sup> Vgl. Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum*, S. 204–207.

<sup>1470</sup> Vgl. Norbert Rubey und Peter Schoenwald, *Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*, Wien 1996, S. 117.

Jahrhunderts war es die Sehnsucht nach dem verschwundenen mittelalterlichen Wien, was sich als analog in Paris finden lässt. In der zweiten Hälfte und im Fin de siècle stellte es die Sehnsucht nach dem biedermeierlichen Wien dar. »Alt-Wien« verkörperte damit »nostalgische Vorstellung eines gemütlichen Stadtlebens fernab der Moderne.«<sup>1471</sup> Die umfangreichen baulichen Veränderungen nach 1858 (darunter der Ringstraßenbau) und das enorme Anwachsen der Stadtbevölkerung bewirkten diese Sehnsucht, einhergehend mit antisemitischen und antimodernen Einstellungen.<sup>1472</sup> In den 1880ern nahm die Euphorie über die Modernisierung Wiens stetig zu. Es entwickelte sich ein ausgedehnter publizistischer Diskurs über die Abrissmaßnahmen, der alte Häuser und historische Bauensembles zum Opfer fielen. Beklagt wurden das Verschwinden von »Alt-Wien« und die Verdrängung des gewohnten Stadtbildes zugunsten einer uniformen Architektur. Mit der Beschwörung von »Alt-Wien« ging eine nostalgische Rückbesinnung auf das vormoderne Leben einher, das man nun als kommunikativer, menschlicher und gefühlsbetonter idealisierte.<sup>1473</sup> Im Jahre 1898 wurde anlässlich des 50jährigen Regierungsjubiläums von Franz Joseph I. der Erlebnispark »Venedig in Wien« um »Alt-Wien« ergänzt. Es gab nun ein Possentheater mit Hanswurstiaden und komischen Einaktern, ferner ein Sommertheater, auf dem Operetten gespielt wurden.<sup>1474</sup> In »Alt-Wien« wurde z.B. der Hohe Markt (ein Platz in Alt-Wien) nach Stichen aus dem 16. Jahrhundert originalgetreu rekonstruiert. Ein weiterer wichtiger Bestandteil bestand in den Wirtshäusern, die keine Kulissen, sondern echte Schänken waren, in denen auch traditionelle Musik gespielt wurde.<sup>1475</sup> »Alt-Wien« wurde seit dem Biedermeier als Idylle verklärt, in der Natur, Wein, gutes Essen und vor allem die Musik das Leben bestimmten. »Alt-Wien« bezog sich nur auf Vergangenheit und Gegenwart, lieferte aber keine Orientierung für die als Bedrohung angesehene Zukunft, sondern bot vielmehr eine gedankliche Flucht vor der Moderne. Die Idee von »Alt-Wien« wurde nicht so sehr über

---

<sup>1471</sup> Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 83–84; Vgl. oben Parallelen zum Mythos um das alte Paris, S. 253ff.

<sup>1472</sup> Vgl. ebd., S. 83–84. Vgl. auch Hailey, *Traditionen: Wien 1910*, S. 149.

<sup>1473</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 187–188.

<sup>1474</sup> Vgl. Rubey und Schoenwald, *Venedig in Wien*, S. 118–120; Horak und Mattl, »Musik liegt in der Luft...«, S. 205.

<sup>1475</sup> Vgl. Horak und Mattl, »Musik liegt in der Luft...«, S. 203.

literarische Texte verbreitet, sondern vor allem musikalisch, über das Heurigen- und Wienerlied, über Operettenlieder und Schlager. »Alt-Wien« war in der kollektiven Vorstellung so stark präsent, dass es realer wirkte als die wirkliche Stadt.<sup>1476</sup> Mit Wien, insbesondere mit »Alt-Wien«, wird bis heute Ruhe und Gemütlichkeit assoziiert.<sup>1477</sup> Diese Kultur der Geselligkeit manifestierte sich auch in der Heurigen- und Wirtshauskultur.<sup>1478</sup> Das Motiv der Gemütlichkeit wird in vielen Liedern und anderen Wienbeschreibungen thematisiert;<sup>1479</sup> der spezifische Wiener Ton, eine Mischung aus Gemütlichkeit und Melancholie, hatte seine Ursprünge im Biedermeier und findet sich auch in Schuberts Liedern, in Walzern von Josef Lanner, Johann Strauß Vater sowie in Stücken von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy.<sup>1480</sup>

### *Theater- und Musikstadt*

Das Theater ist für Wien nicht nur Ort der Unterhaltung, sondern steht stellvertretend für die Stadtkultur.<sup>1481</sup> In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand in Wien eine ganz eigene Unterhaltungskultur, die weder mit Offenbachs Paris noch mit den Wiener Verhältnissen des Biedermeier vergleichbar ist.<sup>1482</sup> Seit dem 18. Jahrhundert florierte das Musiktheater in Wien, das seine Einflüsse aus dem Volksschauspiel erhielt. Die Tradition des Wiener Volkstheaters ist relevant u. a. für Mozarts *Zauberflöte* und das Wiener Volksstück des 19. Jahrhunderts sowie für die Operette. Die wichtigsten Aufführungsorte für Singspiele und Zauberspiele waren die Vorstadttheater. Auch das Konzertleben war in Wien äußerst vielfältig.<sup>1483</sup> Ein reiches Kulturleben brachte »Wiener Schulen« hervor.<sup>1484</sup> Das wichtige Image Wiens als »Musikstadt« wurde

---

<sup>1476</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 126.

<sup>1477</sup> Vgl. ebd., S. 173.

<sup>1478</sup> Vgl. ebd., S. 185.

<sup>1479</sup> Vgl. ebd., S. 178.

<sup>1480</sup> Vgl. Hailey, *Traditionen: Wien 1910*, S. 150.

<sup>1481</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 108.

<sup>1482</sup> Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 4.

<sup>1483</sup> Vgl. Schriftenleitung (Theophil Antonicek) u. a., Art. Wien, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9, Sp. 2010.

<sup>1484</sup> Vgl. Henke, *Fortschritte*: Berlin 1920, S. 229.

vor allem zu Zeiten politischer Umbruchssituationen verstärkt als Identifikationsmuster verwendet und dieses Selbstbild wirkte zunehmend auch nach außen.<sup>1485</sup> Wien kultiviert dieses Image der Musikstadt auch für den Tourismus,<sup>1486</sup> ab 1900 war die Charakterisierung als »Musikstadt« in den Reiseführern »ein fest gefügtes Stereotyp«.<sup>1487</sup> Der Musikwissenschaftler Hans Graf setzte sich mit diesem Image in *Legende einer Musikstadt* auseinander, wonach Wien untrennbar mit Musik verbunden sei und als Musikhauptstadt der Welt zu gelten habe.<sup>1488</sup> Musik war das prägende Charakteristikum dieser Stadt, die Heimat zahlloser Komponisten. Die Durchdringung Wiens von Musik war einzigartig, da alle gesellschaftlichen Schichten ebenso wie die Innen- und die Vorstädte daran partizipierten. Das Besondere der Wiener Musik bestand in ihrer Internationalität, die aus der kulturellen Vielfalt des habsburgischen Vielvölkerstaates resultierte und aus der sich ein besonderer musikalischer Reichtum und ein kongeniales Miteinander der Kulturen ergaben. Die Wiener Musik profitierte von der Mischung verschiedener Kulturen enorm.<sup>1489</sup> Auch Eduard Hanslick kommt eine besondere Bedeutung für die Etablierung des Wien-Bildes als Musikstadt zu, insofern als er im Aufsatz *Die Musik in Wien* den »imperialen und grenzübergreifenden Charakter der Musikstadt Wien« zum Ausdruck gebracht hatte.<sup>1490</sup>

Das 19. Jahrhundert beeinflusste die Musik, die als Wiener Musik schlechthin verstanden wird: In Operette, Wienerlied und Wiener Walzer wurde die »volkstümlich städtische Unterhaltungsmusik auf das Niveau des Kunstwerkes« erhoben.<sup>1491</sup> Für die Wiener Mentalität spielt das Wienerlied eine wichtige Rolle, das wehmütig an die vormoderne Stadt erinnerte.<sup>1492</sup> Um 1900 galt das *Wiener Fiaakerlied* von Gustav Pick als das

---

<sup>1485</sup> Vgl. Rolf Lindner und Lutz Musner, Kulturelle Ökonomien, urbane »Geschmackslandschaften« und Metropolenkonkurrenz, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS)* 1 (2005), S. 30 f.

<sup>1486</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 137.

<sup>1487</sup> Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 146.

<sup>1488</sup> Vgl. Max Graf, *Legende einer Musikstadt*, Wien 1949.

<sup>1489</sup> Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 138–141.

<sup>1490</sup> Ebd., S. 145–146.

<sup>1491</sup> Schriftenleitung (Theophil Antonicek) u. a., Art. Wien, in: MGG<sub>2</sub>S Bd. 9, Sp. 2011–2013.

<sup>1492</sup> Text und Musik von Carl Lorenz, vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 189.

beliebteste und als inoffizielle Hymne der Stadt.<sup>1493</sup> Inhaltlich war das Fiakerlied ein Lob der guten alten Zeit, als aufgrund der modernen Verkehrsmittel die Bedeutung des Fiakers sank.<sup>1494</sup> Das Wienerlied war das wichtigste Genre in den Weinlokalen, weil es die passende Atmosphäre der Gemütlichkeit lieferte. Das Wienerlied in Dialektform ist auch ein wesentlicher Bestandteil der Wiener Operette, in der es als »musikalisches Stilmittel« sowie als »Referenz an das einheimische Zielpublikum« diente, das Bezüge auf »Alt-Wien« sehr schätzte.<sup>1495</sup> Wien wird aber nicht nur in der Operette, sondern in der gesamten Unterhaltungsmusik besungen, wo es in den Wiener- oder Heurigenliedern stets als Hauptthema fungiert.<sup>1496</sup>

In den Operetten und Wienerliedern wird vor allem die Stadt Wien thematisiert, was sich schon an Werktiteln wie *Vindobona, du herrliche Stadt*, *Frühling im Wienerwald* und *Wiener Fratz* veranschaulichen lässt. Des Weiteren sind Sehenswürdigkeiten zu sehen, wie z. B. die Donau, der Stephansturm, Schönbrunn, der Wienerwald, der Prater und die Heurigen. Die typisierten Wiener Figuren sind neben dem der Kaiser – der zwar oft erwähnt wird, aber nur selten wirklich in Erscheinung tritt – der tüchtige Wirt, der fleißige Kellner, der fesche Soldat und das süße Mädel. Charakteristisch ist auch die Thematisierung der für Wien typischen Stimmungen oder der klischeehafte Charakter der Wiener, der mit Weinseligkeit, Gemütlichkeit, Humor, Kunst des Vergessens und einer unbekümmerten Lebenseinstellung assoziiert wird. Sinnlicher, genussfreudiger Hedonismus und Lebensfreude sind häufige mit Wien in Verbindung gebrachte Motive, wie in Edmund Eyslers Operette *Die gold'ne Meisterin*. Leo Aschers Operette *Hoheit tanzt Walzer* enthält das Lied »Man preist in tausend Liedern dich, o Wien«.<sup>1497</sup> Aus diesen Operetten lassen sich Information zu Wien und seinem Image und seiner Kunst erschließen:

Zum einen war die Operette mit ihrer vielschichtigen Topographie aufs engste verknüpft mit dem Stadtkörper, war sie ein Massenmedium, über Jahrzehnte das wichtigste Element der Unterhaltungskultur und in

---

<sup>1493</sup> Vgl. Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 191.

<sup>1494</sup> Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 176–177.

<sup>1495</sup> Musner, *Der Geschmack von Wien*, S. 189–192.

<sup>1496</sup> Vgl. Trampuz und Dosch, »Ein singendes klingendes Märchen«, S. 107.

<sup>1497</sup> Vgl. ebd., S. 108-109.

zunehmendem Maß auch ein Wirtschaftsfaktor. Zum zweiten dominierte sie zwischen 1860 und 1945 in solchem Maße die musikdramatische Produktion, daß Theater- oder musikgeschichtliche Beschreibungen, die ihr Augenmerk vornehmlich auf Schnitzler und Hofmannsthal beziehungsweise auf Mahler, Strauss und Schönberg richten und die Operette unberücksichtigt lassen, sich den Realitäten der historischen Wiener Theaterszene kaum auch nur annähern. Und zum dritten wurden gerade in der Operette viele jener Klischees etabliert und weitertransportiert, die das Image von Wien bis in die Gegenwart beherrschen, ja, wurde die Operette selbst zu einem wichtigen Element der Selbst- und Fremdwahrnehmung, die Wien erfuhr und erfährt.<sup>1498</sup>

Die Wiener Operette war in erster Linie für die Wiener selbst konzipiert und nicht für auswärtige Besucher. Demzufolge findet sich in Wiener Operetten oft Dialekt oder wienerisches Idiom. Die für die Wiener Operette typische Wien-Verherrlichung sprach alle sozialen Schichten an, das Publikum der Operettenbühnen ebenso wie das der Varietés und Vorstadttheater.<sup>1499</sup> Das spezifische Erscheinungsbild des Wiener Unterhaltungstheater resultiert aus der Stadt und ihrer zentralen Bedeutung für die Monarchie. Das musikalische Unterhaltungstheater lässt sich nicht unter dem Begriff Wiener Operette subsumieren, da es sehr vielfältige Erscheinungsformen aufweist. Mehr als ein Dutzend Theater bot Unterhaltungstheater, wobei ein jedes eine andere Zielgruppe ansprach. Marion Linhardt plädiert dafür, den Begriff »Wiener Operette« für eine Form des Unterhaltungstheaters zu verwenden, das an Wien und an den Interessen der Wiener ausgerichtet war. Wiener Unterhaltungstheater (darunter die Operette) war wie das Pariser *Mélodrame* »eine Kunst, die in Massen für Massen produziert wurde«.<sup>1500</sup> Daraus resultieren einige Charakteristika des Wiener Unterhaltungstheaters, dessen Werke meist innerhalb kurzer Zeit verfasst wurden und daher viel stärker auf aktuelle Moden sowie auf politische und gesellschaftliche Ereignisse reagieren konnten. Dies führte allerdings auch zu einer relativen Kurzlebigkeit der Stücke und dem ständigen Verlangen des Publikums nach Novitäten und bewirkte, dass die Arbeit häufig aufgeteilt wurde auf meist zwei Librettisten und zusätzlich zum

---

<sup>1498</sup> Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 133.

<sup>1499</sup> Vgl. Trampuz und Dosch, »Ein singendes klingendes Märchen«, S. 110.

<sup>1500</sup> Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 1–4.

Komponisten einem für die Orchestrierung zuständigen Musiker. Der kommerzieller Erfolg eines Stückes war sehr wichtig, da es keine Subventionen für die Operettentheater gab. Man musste den Geschmack des Publikums treffen. Die enge Publikumsgeschmacksbindung ermöglicht heute einen Aufschluss über Wertvorstellungen und Anschauungen großer Bevölkerungsteile. Hervorzuheben ist außerdem, dass die Operette auch im negativen Sinn meinungsbildend wirken konnte:

Wurden zum Beispiel latent in der Bevölkerung vorhandene reaktionäre Tendenzen wie Militarismus und Antisemitismus aufgegriffen und in prononciert Weise, mit eingängiger Musik verbunden, auf der Operettenbühne wiedergegeben, so konnte dies zur endgültigen Etablierung entsprechender Sichtweisen beitragen.<sup>1501</sup>

Sowohl in den Werken Arthur Schnitzlers als auch in den Operetten wird der Gegensatz Vorstadt-Zentrum thematisiert, nicht nur anhand des städtischen Raumes, sondern auch anhand der sozialen Herkunft der Figuren. In der Vorstadt schienen die gesellschaftlichen Regeln nicht mehr zu gelten, die Operette behauptet oftmals eine Überwindbarkeit sozialer Schranken und idealisiert das einfache Leben.<sup>1502</sup> Die »Operette der Residenzstadt« zeichnete Marion Linhardt zufolge oft ein kleinbürgerliches Milieu nach,<sup>1503</sup> das stets einen ganz konkreten Bezug zu Wien hatte, zum Beispiel in der Operette *Wiener Blut* (1899) von Johann Strauß Sohn.<sup>1504</sup> Das Titellied ist ein Walzer, ferner ist die Nummer »Die Wienerstadt, sie hat ein Symbol« zu nennen. Das gesamte Libretto ist von Wiener Dialekt durchdrungen. Durch die Anspielung des Titels »Wiener Blut« auf das aristokratische »blaue Blut« wurde Wiens Exklusivität betont. Das unstillbare Verlangen, beim Walzer zu tanzen, ist der untrügliche Beleg für die Wiener Herkunft. Karl von Holteis *Die Berliner in Wien* und *Die Wiener in Berlin* (1826) handeln von der Gegenüberstellung dieser beiden Städte. Gegenstand der Handlung ist anlässlich der Hochzeit zwischen einem Wiener und einer Berlinerin die Gegenüberstellung der mentalen Gegensätze und das unterschiedliche

---

<sup>1501</sup> Ebd., S. 5-6.

<sup>1502</sup> Vgl. ebd., S. 147.

<sup>1503</sup> Vgl. ebd., S. 239.

<sup>1504</sup> Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 283.



Idiom der beiden Städte. So muss sich die Berlinerin ihrem Schwiegervater gegenüber als echte Wienerin beweisen, was ihr durch Kenntnis der Wiener Stereotype, die das Wiener Selbstbild prägen, gelingt.<sup>1505</sup> Die Operettenburleske *Vindobona, du herrliche Stadt* von Leo Ascher, Julius Brammer und Alfred Grünwald wurde 1910 im Kaisergarten uraufgeführt<sup>1506</sup> und brachte viele der Wiener Sehenswürdigkeiten auf die Bühne.<sup>1507</sup> Der I. Akt spielt »Unter'm Kahlenberg« im Hintergrund Blick auf die Stadt Wien in den 1850ern. Der II. Akt findet »Auf der Ringstraße« in der Gegenwart (1910) statt und zeigt die Ringstraße in der Nähe der Oper mit Blick auf den Stephansturm. Die Posse *Der Herr Pomeisl* mit der Musik von Max von Weinzierl nach Texten von Leopold Krenn und Carl Lindau thematisierte Leben in der Metropole in Kontrast zum Ideal der Residenzstadt.<sup>1508</sup>

Viele Operetten spielen in »Alt-Wien«, in der guten alten Zeit, nach der man sich, bedingt durch die unsichere Gegenwart, zurücksehnte. Den zahlreichen Operetten lag folgendes Prinzip zugrunde: Die Verknüpfung von Wien und seiner Geschichte mit Musik und Theater begründete sich aus der Tatsache, dass das Image der Theater- und Musikstadt einen zentralen Aspekt der Wiener Identität ausmachten.<sup>1509</sup> Als die Wiener Stadtmauer abgerissen wurde und die Ringstraße den Charakter veränderte, orientierte sich die Operette an Alt-Wien. Dort wurde ein »überschaubares und gemütliches Wien, vor der Zeit der Moderne, der Industrie und selbstverständlich der großen Zeit der Immigration« besungen.<sup>1510</sup> »Alt-Wien« wurde thematisiert auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892 im Prater, wo es eine Rekonstruktion des Hohen Marktes im Stil des späten 17. Jahrhunderts vorgeführt wurde.<sup>1511</sup> 1912 fand eine »Alt-Wien-Soiree« statt mit musikalischer Ausgestaltung von einigen Komponisten, die sich mit Wiener Sujets in ihren Operetten befasst hatte. Das Wien der

---

<sup>1505</sup> Vgl. Sprengel u. a., *Berliner und Wiener Moderne*, S. 217–218.

<sup>1506</sup> Vgl. Trampuz und Dosch, »Ein singendes klingendes Märchen«, S. 113; Rubey und Schoenwald, *Venedig in Wien*, S. 151.

<sup>1507</sup> Vgl. Trampuz und Dosch, »Ein singendes klingendes Märchen«, S. 108.

<sup>1508</sup> Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 240–256.

<sup>1509</sup> Vgl. ebd., S. 265.

<sup>1510</sup> Vgl. Trampuz und Dosch, »Ein singendes klingendes Märchen«, S. 111.

<sup>1511</sup> Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 262–263.

Biedermeierzeit wurde auch im Einakter *Herr und Frau Biedermeier* mit dem Walzerprolog »Alt-Wien« und dem Walzerlied »Wo dich der Wienerwald umrauscht« vorgeführt.<sup>1512</sup> Zum Titelthema avancierte die Sehnsucht nach der alten Stadt im Operetten-Pasticcio *Alt-Wien* von Emil Stern. Die erste Nummer beschwört die gute alte Zeit, die in Kontrast zur Moderne gesetzt wird. Nr. 4 ist ein Walzer-Ensemble, in dem der Walzer gefeiert wird, als Musik die Freude schafft und Sorgen vertreibt. Der Walzer wird als spezifisch Wienerisches gefeiert:

Nur ein Wiener / konnt's erdenken – / und so süße Weisen schenken /  
wie der Donau / leises Rauschen / G'rad' so klingt's, / lockt es und  
singt's. / Man erkennt's beim ersten Ton, / Das schrieb Vindobonas  
Sohn! / So poetisch und so zart / das ist Wiener Meister Art!<sup>1513</sup>

Auch die Wiener Gemütlichkeit wird hervorgehoben (»Die alte Gemütlichkeit – / Selige, schöne Zeit, / Weg ist sie, pfutsch und hin! / O, du mein Wien!«)<sup>1514</sup> Das Werk enthält auch noch weitere Walzer. Nr. 8 ist ein »Alt-Wienermarsch«, in dem der Dialekt als Symbol der einfachen Leute mit der französischen Sprache des Adels kontrastiert wird.<sup>1515</sup> In *Das Spitzentuch der Königin* befasste sich Strauß ebenfalls mit dem »Alt-Wien«-Topos.<sup>1516</sup> Heinrich Berthe komponierte während des Ersten Weltkrieges unter Verwendung von Kompositionen Franz Schuberts *Das Dreimädlerhaus*. Auch hier diente das alte Wien als Flucht vor den Schrecknissen des Krieges. Es evozierte eine Idylle, in der »das singende, klingende, fröhlichkeitsbringende, herzbezwingende Lied aus Wien«, wie es einer Nummer heißt, Trost verhieß.<sup>1517</sup> 1930 schuf Korngold auf der

---

<sup>1512</sup> Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*, S. 264–266.

<sup>1513</sup> Gustav Kadelburg u. a., *Alt-Wien. Operette in drei Akten. Text der Gesänge*, Wien 1912, S. 9.

<sup>1514</sup> Kadelburg u. a., *Alt-Wien. Operette in drei Akten.*, S. 11.

<sup>1515</sup> Vgl. Kadelburg u. a., *Alt-Wien. Operette in drei Akten.*, S. 18–20.

<sup>1516</sup> Vgl. Kevin Clarke, »Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen«. Korngolds Operetten (bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig* 1923 bis zur *Stummen Serenade* 1954«, in: *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposium Bern 2007*, hrsg. von Arne Stollberg, München 2008, S. 252.

<sup>1517</sup> Vgl. Trampuz und Dosch, »Ein singendes klingendes Märchen«, S. 112–113.

Grundlage des *Dreimädlerhauses* das Pasticcio *Walzer aus Wien*, das ebenfalls ein nostalgisches Alt-Wien-Bild zeichnet.<sup>1518</sup>

*Der Rosenkavalier* ist eine Schilderung der Wiener Adelsgesellschaft des 18. Jahrhunderts zu Beginn der Regierungszeit von Maria Theresia. Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal zeichnen in diesem Werk ein detailgetreues Bild von Wien um 1740. Der Rosenkavalier-Brauch ist allerdings historisch nicht nachzuweisen, sondern eine Fiktion. Der I. Akt schildert das im 18. noch verbreitete Lever. Das Wienerische artikuliert sich auch im Walzer und im Wiener Idiom, vor allem in der Figur des Barons, der im II. Akt seinen Lieblingsswalzer anstimmt und in ausgeprägten Dialekt spricht. Aus dieser Differenz zwischen seinem adligen Selbstbewusstsein und dem tölpelhaften Auftreten entsteht die Lächerlichkeit dieser Figur. Der III. Akt beleuchtet das Vorstadt-Ambiente und das Beisl (österreichisches Wirtshaus), die tonmalerisch-volkstümlich charakterisiert werden. Ein weiteres Thema dieses Werkes ist die verrinnende Zeit und die Vergänglichkeit. Damit ist ein Bezug zum Image des morbiden Wien gegeben und zur Entstehungszeit des Stückes, als Wien keine Kaiserstadt mehr war. Hofmannsthal betonte denn auch den Gegenwartsbezug des Stückes. Er wollte nicht das Rokoko wiederaufleben lassen, sondern es sei »mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart, als man ahnt.«<sup>1519</sup> Hofmannsthal weiter:

Dahinter war der geheime Wunsch, ein halb imaginäres, halb reales Ganzes entstehen zu lassen, dies Wien um 1740, eine ganze Stadt mit ihren Ständen, die sich gegeneinander abheben und miteinander mischen, mit ihrem Zeremoniell, ihrer sozialen Stufung, ihrer Sprechweise oder vielmehr ihren nach den Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes.<sup>1520</sup>

Auch die Musik verweist direkt ins 19. Jahrhundert. Strauss übernahm für den Walzer ein Thema aus dem Walzer *Dynamiden – Geheime Anziehungskräfte* von Johann Strauß. Mit der für diese Komposition

---

<sup>1518</sup> Vgl. Clarke, »Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen«. Korngolds Operetten(bearbeitungen), S. 250.

<sup>1519</sup> Hoffmannsthal, *Der Rosenkavalier*. Zum Geleit, in: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, 23, Frankfurt am Main 1986, S. 549.

<sup>1520</sup> Ebd., S. 549.

auffälligen Betonung des Walzers, der erst im 19. Jahrhundert zum Wiener Charakteristikum geworden war, ist Strauss weit vom der Handlungszeit des Stückes entfernt. Dem Komponisten wurde denn auch immer wieder vorgeworfen, dass es den Walzer im 18. Jahrhundert noch nicht gegeben hatte. Der Walzer kann als Mittel zur Schaffung von Wiener Couleur gesehen werden. Allerdings finden sich auch Anklänge an die Musik der Opera seria, etwa in der Arie des Sängers.

## Die moderne Großstadt

Das Musiktheater des 20. Jahrhunderts setzte sich umfangreich mit der modernen Großstadt auseinander. Die Großstadt ist häufig Schauplatz der Handlung, beeinflusst die Figuren und wird selbst zum Handlungsträger.<sup>1521</sup> *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) basiert auf Brechts und Weills Songspiel *Mahagonny* und schildert eine fiktive nordamerikanische Großstadt von der Gründung bis zum Verfall. Den Inhalt der Oper bracht der Komponist selbst sehr prägnant auf den Punkt:

Zwei Männer und eine Frau, auf der Flucht vor den Konstablern, bleiben in einer öden Gegend stecken. Sie beschließen, eine Stadt gründen, in der den Männern, die von der Goldküste her vorüberkommen, ihre Bedürfnisse erfüllt werden sollen. In dieser »Paradiesstadt«, die hier entsteht, führt man ein beschauliches, idyllisches Leben. Das kann aber die Männer von der Goldküste auf die Dauer nicht befriedigen. Es herrscht Unzufriedenheit. Die Preise sinken. In der Nacht des Taifuns, der gegen die Stadt heranzieht, erfindet Jim Mahoney das neue Gesetz der Stadt. Dieses Gesetz lautet: »Du darfst alles.« Der Taifun biegt ab. Man lebt weiter nach den neuen Gesetzen. Die Stadt blüht auf. Die Bedürfnisse steigen – und mit ihnen die Preise. Denn: man darf zwar alles – aber nur, wenn man es bezahlen kann. Jim Mahoney selbst wird, als ihm das Geld ausgeht, zum Tode verurteilt. Seine Hinrichtung wird

---

<sup>1521</sup> Vgl. Frahm, Raumspektren der modernen Großstadt, S. 23.

zum Anlaß einer riesigen Demonstration gegen die Teuerung, die das Ende der Stadt ankündigt. Das ist die Geschichte der Stadt Mahagonny.<sup>1522</sup>

An Weills Inhaltsangabe ist die häufige Nennung des Wortes »Stadt« bemerkenswert. Für den Komponisten schien also dieses Motiv im Vordergrund zu stehen, was nicht zuletzt durch die Titelgebung sinnfällig wird: Es geht um den »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, also nicht in erster Linie um die auch in der Oper thematisierten Beziehung zwischen Jimmy Mahoney und der Prostituierten Jenny. Der Name »Mahagonny« bezieht sich auf einen Schlager der 1920er Jahre und war von Brecht 1923 als Synonym für Spießertum sowie für Berlin verwendet worden.<sup>1523</sup> Es gibt verschiedene Theorien, woher der Name Mahagonny stammt, wahrscheinlich kannten Brecht und Weill die in den 1920ern verbreitete Aufnahme eines Liedes mit dem ironisch-spöttischen Titel *Komm nach Mahagonne*. Mahagonne steht darin als Symbol für das Entfliehen aus unbefriedigenden Verhältnissen in eine exotische, bessere Welt, die sich bei näherer Betrachtung dann allerdings als doch wenig paradiesisch entpuppt. In der Darstellung der Stadt Mahagonny finden sich Anklänge des Berlins, wie Brecht es sah, mit Parallelen zu amerikanischen Städten,<sup>1524</sup> aber auch des Berlin-Bildes von Walter Rathenau, der die Stadt als »Parvenüpolis« bezeichnet hatte.<sup>1525</sup> In diesem Werk verbinden sich somit Erfahrungen der Goldenen Zwanziger mit einem ambivalenten Traumbild von Amerika,<sup>1526</sup> wengleich Brecht und Weill Mahagonny als international gültiges Modell einer Stadt verstanden wissen.<sup>1527</sup> Weills Komposition ist inspiriert von der Unterhaltungsmusik. Der Komponist selbst nannte die Oper einen

---

<sup>1522</sup> Kurt Weill, Zur Uraufführung der *Mahagonny*-Oper, in: Leipziger Neueste Nachrichten 08.03.1930; zitiert nach: Brecht/Weill *Mahagonny*. Texte und Materialien hrsg. von Fritz Hennenberg und Jan Knopf, Frankfurt am Main 2006, S. 173.

<sup>1523</sup> Florian Vaßen und Marc Silberman, »Können uns und euch niemand helfen«. Die Mahagonnysierung der Welt, in: *«Können uns und euch und niemand helfen»*. Die Mahagonnysierung der Welt. Bertolt Brechts und Kurt Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, hrsg. von Gerd Koch, Frankfurt am Main 2006 (Wissen & Praxis, 138), S. 7–8.

<sup>1524</sup> Vgl. dazu unten, S. 309ff.

<sup>1525</sup> Vgl. Vaßen und Silberman, Die Mahagonnysierung der Welt, S. 9.

<sup>1526</sup> Vgl. Kühnel, Zum Motiv der Stadtgründung, S. 116.

<sup>1527</sup> Vgl. Vaßen und Silberman, Die Mahagonnysierung der Welt, S. 9.

»musikalischen Bilderbogen« und betonte ihren Revuecharakter. In ihrer multimedialen Anlage ist sie tatsächlich wie eine Revue geprägt von der »Verwendung außerkünstlerischer Fremdmaterialien« und der »absichtlich disharmonischen Zusammenführung der Künste«.<sup>1528</sup> Das Werk wird durchzogen von der musikalischen Phrase auf »Aber dieses ganze Mahagonny« aus der Schlussnummer,<sup>1529</sup> des Weiteren sind zahlreiche musikalische Zitate eingestreut. Durch diese Einbeziehung von Zitaten wirkt das Werk so heterogen wie die moderne Großstadt. Das Werk ist von multimedialer Anlage geprägt, allerdings sollen die verschiedenen musiktheatralen Komponenten nicht miteinander harmonieren, sondern in ihrer Verschiedenartigkeit montiert werden.

Weill betonte, mit dieser Oper ein neues Genre von überzeitlicher Geltung schaffen zu wollen, »dass die völlig veränderten Lebensumstände unserer Zeit in einer entsprechenden Form behandelt.«<sup>1530</sup> Dieses »neue Genre« sollte einen provokanten Gegenentwurf zur herkömmlichen Oper bilden, die Brecht und er gleichermaßen ablehnten. Während der Arbeit an der Oper traten aber bald Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden zutage, wie nun dieses neue Opernkonzept auszusehen habe.

Das Werk ist eine dreiaktige Oper und sie handelt, wie der Titel nahelegt, von einer Stadt. Insbesondere das Musiktheater des 20. Jahrhunderts setzte sich umfangreich mit der modernen Großstadt auseinander, darunter auch mit der Stadt Berlin, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert von einer provinziellen Residenzstadt hin zur industriell geprägten Großstadt entwickelt hatte. 1920 war die Stadt mit fast 4 Mio. Einwohnern die weltweit drittgrößte Metropole nach New York und London. Berlin wurde in jener Zeit als Metropole der Zukunft aufgefasst und als Laboratorium der Moderne wahrgenommen, als Prototyp der modernen Großstadt mit ihrer Unförmigkeit und Heterogenität. Das Berlin der »Goldenen Zwanziger« zeichnete sich durch einen enormen kulturellen Reichtum aus, hier pulsierte hier das Geistesleben ebenso wie

---

<sup>1528</sup> Möbius, *Montage und Collage*, S. 348–349.

<sup>1529</sup> Vgl. Rainer Franke, Art. Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten*, in: PiperE Bd. 6 (1997) S. 697-702.

<sup>1530</sup> Kurt Weill in einem Text von 1927 an seinen Verlag, die Universal Edition, siehe <http://www.universaledition.com/Aufstieg-Fall-der-Stadt-Mahagonny-Kurt-Weill/komponisten-und-werke/komponist/764/werk/1223>, abgerufen am 24.03.2016.

ein überaus vielfältiges Kultur- und Nachtleben. Auch Brecht und Weill hatte es nach Berlin gezogen. Beide waren aber nicht nur inspiriert von der Lebendigkeit Berlins, sondern auch von einer allgemeinen Auseinandersetzung mit dem Thema Stadt, wie sie in vielen Künsten jener Zeit zu finden ist, im zeitlichen Umfeld der Oper entstanden die Stadtbilder in Expressionismus oder Neuer Sachlichkeit, der Roman *Berlin Alexanderplatz* oder den Film *Metropolis*. Und so überrascht es wenig, dass auch Brecht und Weill das Thema Stadt interessant fanden. Brecht hatte dieses Motiv bereits in dem Drama *Im Dickicht der Städte* thematisiert. Und in Bezug auf Mahagonny schrieb er: »Ich kam zu der epochalen Entdeckung, daß eigentlich noch kein Mensch die große Stadt als Dschungel beschrieben hat. Wo sind ihre Helden, ihre Kolonisatoren, ihre Opfer? Die Feindseligkeit der großen Stadt, ihre bösertige steinerne Konsistenz, ihre babylonische Sprachverwirrung, kurz: ihre Poesie ist noch nicht geschaffen.«<sup>1531</sup>

Weill und Brecht wollten eine moderne Geschichte erzählen, keine psychologische Porträtstudie schaffen. Mahagonny ist ein Phantasieort. Die Stadt Mahagonny bildet das imaginäre dystopische Modell einer kapitalistischen Metropole. Weill charakterisierte sie als »Sodom und Gomorrha«,<sup>1532</sup> wo Zukunftsperspektiven fehlen und am Ende nur Opfer übrig bleiben.<sup>1533</sup> Mahagonny wird in der Oper als »Netzstadt« charakterisiert, die die Menschen mit dem Versprechen auf Glück, Vergnügen und Konsum anlocken und einfangen soll. Mahagonny wird nicht von Bodenschätzen ernährt, sondern von Illusionen – damit kann Mahagonny auch als Parabel auf die moderne Spaßgesellschaft gesehen werden.<sup>1534</sup> Der Begriff »Netzstadt« weckt aber auch Assoziation von Stadt als verworrenem Labyrinth, in dem keine Orientierung mehr möglich ist. Die von Marc M. Angéli vertretene Analogie von der Stadt als »rhizomorphen System« bedeutet, dass eine Stadt unkontrolliert wie ein wild wucherndes Wurzelsystem wächst. Nach diesem Verständnis ist die Stadt ein »dynamisches, hybrides Gebilde [...], dessen Strukturen auf

---

<sup>1531</sup> Bertolt Brecht, *Im Dickicht der Städte* – Erstfassungen und Materialien, hrsg. und kommentiert von Gisela Bahr, Frankfurt am Main 1968, S. 138.

<sup>1532</sup> David Farneth, *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, Berlin 2000, S. 123.

<sup>1533</sup> Vgl. Kühnel, Zum Motiv der Stadtgründung, S. 117.

<sup>1534</sup> Vgl. Vaßen und Silberman, Die Mahagonnysierung der Welt, S. 9–10.

vielschichtigen, zum Teil widersprüchlichen Ordnungsprinzipien beruhen«. <sup>1535</sup> Damit ist nicht die Kontinuität, sondern der Bruch das Hauptcharakteristikum einer als Rhizom verstandenen Stadt. Im 19. und 20. Jahrhundert hatte man die Industriestädte als lineare Netzstädte mit Zentrum, Peripherie und regionaler Eingebundenheit konzipiert. Die postindustrielle Stadt dagegen kann als ein »azentrisches, heterogenes rhizomartiges Gebilde mit unregelmäßiger Rhythmik« aufgefasst werden <sup>1536</sup> – eine rhizomartige Stadt ist damit vielschichtig, fragmentarisch und verändert sich fortwährend. <sup>1537</sup> Die Handlung der *Mahagonny*-Oper ist eigentlich statisch, chronikhaft; ihr Vorgehen vollzieht sich nur in den Schrift-Projektionen, die am Beginn der jeweiligen Szenen eingeblendet werden. Dies verweist auf die berühmte Brecht-Gardine, einem Element des Epischen Theaters und Weill sah denn auch in seiner Oper »die reinste Form des epischen Theaters« gewährleistet und betonte: »Es ist eine Folge von abgeschlossenen musikalischen Formen. Jede dieser Formen ist eine geschlossene Szene, und jede wird durch eine Überschrift in erzählender Form eingeleitet. Die Musik ist hier also nicht mehr handlungstreibendes Element, sie setzt da ein, wo Zustände erreicht sind«. <sup>1538</sup> Weills Musik ist überaus vielfältig. Unter anderen verwendet er Elemente zeitgenössischer Unterhaltungsmusik: Es finden sich Songs, Schlager-Zitate und Anklänge an Jazzmusik, Zitate aus der Operngeschichte, oder auch die vielen traditionelle Opernformen, die Weill in seiner Musik parodiert, wie etwa in der Hurrikanszene oder im Kraniche-Duett. Weill zitiert aber auch aus weiten Teilen der klassischen Musikgeschichte Anklänge an große Symphonik, ans Oratorium, an Passionsmusik im Stile Johann Sebastian Bachs oder auch die Verwendung von Fugen (zu Beginn oder beim Herannahen des Hurrikans). Gleichzeitig weisen gerade die an Unterhaltungsmusik erinnernden Abschnitte der Partitur eine hohe harmonische und satztechnische Raffinesse auf, die der Hörerwartung ständig zuwiderläuft und damit verfremdend wirkt. Auch die Orchesterbesetzung trägt der Mischung aus »ernster« und

---

<sup>1535</sup> Klein, Die Stadt als Szene. Zur Einführung, S. 20–21.

<sup>1536</sup> Ebd., S. 21.

<sup>1537</sup> Vgl. ebd., S. 27.

<sup>1538</sup> Kurt Weill: Musikalisches Theater, zitiert nach: Ausgewählte Schriften, hrsg. von David Drew, Frankfurt am Main 1975, S. 90.



»unterhaltender« Musik Rechnung: Dem mittelgroßen »klassischen« Orchesterapparat fügte Weill ungewöhnlichere Instrumente wie Saxophon, Bandoneon, Harmonium, Banjo oder Zither hinzu: An das Varieté erinnern die charakteristischen spannungssteigernden Trommelwirbel.

In Weills Partitur sind also zahlreiche musikalische Stilzitate eingestreut. Durch diese Einbeziehung von Zitaten wirkt die Musik sehr heterogen, ständig wechselt sie im Duktus. Und das ist beabsichtigt: Die verschiedenen musiktheatralen Komponenten sollen nicht miteinander harmonieren, sondern in ihrer Verschiedenartigkeit montiert werden. Die Musik erweist sich damit so heterogen wie die moderne Großstadt selbst. Außerdem sind die Zitate, wie bereits angedeutet, parodistisch zu verstehen und als satirische Brechung. Weill wollte mit seiner Musik keine sinnliche Erfahrung hervorrufen, sondern den Text deuten. Hierfür prägte er den Begriff »Gestischer Charakter der Musik«<sup>1539</sup>. Das Stück ist also musikalisch extrem vielfältig und heterogen wie eine Revue. Formen wie die Revue sind deutlich beeinflusst von der Reizüberflutung, wie sie in der Großstadt üblich ist: Eine Revue weist eine Reihung verschiedener Nummern auf, dabei basierend auf einem Rahmenthema oder Motto. Merkmale der Revue sind ein rascher Rhythmus, Überraschungsmomente, Anspielungen aufs Zeitgeschehen sowie kein engerer Zusammenhang zwischen den einzelnen Elementen – dies alles lässt sich auch über die *Mahagonny*-Oper sagen. Weill selbst betonte den Revuecharakter seiner Oper und nannte sie einen »musikalischen Bilderbogen«. Er mischte also Elemente u. a. aus Revue, Operette mit »Trümmern der vergangenen Musik«<sup>1540</sup> und zu einer Gegenwartsoper zusammen, die damals recht provokant gewirkt haben muss.

---

<sup>1539</sup> Heinrich Strobel: Gespräch mit Kurt Weill 1931, zitiert nach: Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hrsg. von Stephen Hinton u. a., Mainz 2000, S. 313.

<sup>1540</sup> Theodor W. Adorno, *Mahagonny in Berlin*, zitiert nach: Brecht, Bertolt u. a. (Hrsg.), *Mahagonny. Texte und Materialien*, Frankfurt am Main 2006, S. 364f.

## Berlin

### *Berliner Images*

Der Stadtplaner James Hobrecht war verantwortlich für die typischen Berliner Häuserblöcke mit Seitenflügeln und Hinterhäusern, wie sich im Verlauf der Industrialisierung herausbildeten. Mit der sozialen Mischung im dreigliedrigen Mietshaus wollte er die Slumbildung verhindern, was aber aufgrund massiver Spekulationen auf Grundstücke und Objekte nicht gelang.<sup>1541</sup> Innerhalb nur einer Generation entwickelte sich Berlin infolge der Industrialisierung von einer provinziellen Residenzstadt hin zur Großstadt mit einer großen Arbeiterschicht<sup>1542</sup> und schließlich zur größten Mietskasernenstadt der Welt.<sup>1543</sup> Seit der Reichsgründung 1871 beschleunigte sich dieser Prozess. Berlin war nun nicht mehr Symbol des alten Preußen, sondern Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches. Darüber hinaus entwickelte es sich zu einer modernen Stadt mit einer guten Infrastruktur,<sup>1544</sup> dank derer es zum großen Industriestandort wurde.<sup>1545</sup> Das Berlin nach 1900 besaß kein homogenes Erscheinungsbild, da die Stadt sich nicht wie andere Städte in konzentrischen Kreisen erweitert hatte.<sup>1546</sup> Scheffler zeigte in *Berlin: Ein Stadtschicksal* (1910), die Stadt als ungeordnet und hässlich,<sup>1547</sup> der es an organisch gewachsener Struktur mangelt. Berühmt ist der Schlusssatz, auf den bis heute meist das Wirken Schefflers reduziert wird: »Wie mit einem Witzwort der Selbstironie hilft

---

<sup>1541</sup> Vgl. Bartmann, Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871-1931, S. 70–71.

<sup>1542</sup> Vgl. Häußermann und Siebel, *Stadtsoziologie. Eine Einführung*, S. 12.

<sup>1543</sup> Vgl. Bartmann, Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871-1931, S. 70–71.

<sup>1544</sup> Vgl. Joll, *Die Großstadt*, S. 28.

<sup>1545</sup> Vgl. Nora Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 63.

<sup>1546</sup> Vgl. Janos Frecot, Die Schönheit der großen Stadt. Zur Physiognomie Berlins vor dem Ersten Weltkrieg, in: *Berlin – Moskau 1900-1950. [Ausstellungskatalog Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950, Martin-Gropius-Bau Berlin, März-Juli 1996]*, hrsg. von Irina Antonova und Jörn Merkert, München <sup>2</sup>1995, S. 39.

<sup>1547</sup> Charles W. Haxthausen, Eine neue Schönheit. Ernst Ludwig Kirchners Berlinbilder, in: *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, hrsg. von Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr, Frankfurt am Main 1990 (athenäum monographien Literaturwissenschaft, 101), S. 71-96.

sich dieses hart determinierte Stadtindividuum über die verborgene Tragik seines Daseins hinweg [...] über die Tragik eines Schicksals, das [...] Berlin dazu verdammt: immerfort zu werden und niemals zu sein.«<sup>1548</sup> 1920 erfolgte die Zusammenfassung der Gemeinden zu Groß-Berlin, wodurch die Stadt mit fast vier Mio. Einwohnern drittgrößte Metropole nach New York und London wurde.<sup>1549</sup>

Bis zur Reichsgründung 1871 hatte Berlin ein eher provinzielles Image. Felix Mendelssohn beispielsweise bezeichnete Berlin als »Nest« und die Berliner als »kühle, traurige, gedrückte Stockfische«.<sup>1550</sup> Die Idealisierung der alten Stadt war weniger ausgeprägt als in anderen Städten, die alten erhaltenen Elemente wurden als integraler Bestandteil der modernen Weltstadt angesehen.<sup>1551</sup> Berlin war wichtiges Zentrum der Arbeiterbewegung, außerdem war die Stadt ein Zentrum der künstlerischen Avantgarde und der Politik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hier pulsierten das Geistesleben und Nacht- und Vergnügungsleben gleichermaßen.<sup>1552</sup> Der Wandel in der Stadt wurde zum Thema in den Bildern von Albert Birkle, Ernst Ludwig Kirchner, Ludwig Meidner und George Grosz.<sup>1553</sup> Die Vermittlung des Berliner Stadt-Images war um 1900 – wie auch in Wien – ein wichtiger Bestandteil von Kunst, Literatur und Theater. Im Gegensatz zum traditionsbewussten Wien galt Berlin als moderne Großstadt.<sup>1554</sup> Die Technikbegeisterung war Ende des 19. Jahrhundert in Berlin groß,<sup>1555</sup> und Berlin vom Gründerzeit-Optimismus geprägt.<sup>1556</sup>

Im Berlin der 1920er aber herrschte große Verunsicherung. Die Stadt wurde von den einen gehasst und für den Zerfall traditioneller Werte

---

<sup>1548</sup> Karl Scheffler, *Berlin. Ein Stadtschicksal*, Berlin 1910, S. 266-267.

<sup>1549</sup> Vgl. Elke-Vera Kotowski, *Tanz auf dem Vulkan. Die Jahre der Weimarer Republik*, in: *Berlin. Geschichte einer Stadt*, hrsg. von Julius H. Schoeps, Berlin 2001, S. 120.

<sup>1550</sup> Hellmut Flashar, »Ich habe mit herzlicher Freude daran gearbeitet«: Der Weg zur *Antigone* – Mendelssohn als Theaterkomponist, in: *Süddeutsche Zeitung*, 03.02.2010, S. 13.

<sup>1551</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 185.

<sup>1552</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>1553</sup> Vgl. Sagner, »Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert«, S. 17.

<sup>1554</sup> Vgl. Sprengel u. a., *Berliner und Wiener Moderne*, S. 24–25.

<sup>1555</sup> Vgl. Jens-Uwe Völmecke, *Die Berliner Jahresrevuen 1903-1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des ersten Weltkrieges*, Köln 1997, S. 17.

<sup>1556</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 71 und S. 182.

verantwortlich gemacht, während andere sie als Laboratorium der Republik feierten.<sup>1557</sup> Das Berliner Selbstbild und Image war geprägt vom Vergleich mit amerikanischen Städten: <sup>1558</sup> Berlin suchte nach einer neuen Identität und orientierte sich an den Metropolen der USA, weil Amerika für die Moderne stand.<sup>1559</sup> Berlin wurde mehr als amerikanische denn als europäische Metropole gesehen.<sup>1560</sup> Das wichtigste Berlin-Bild im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts war die Auffassung von der »Metropole der Zukunft«, alle anderen Topoi wie »Menschenlabor«, »Stadt ohne Tradition« oder der Vergleich mit New York verweisen darauf.<sup>1561</sup> Der Amerikanismus bildete das Motto, das »in den zwanziger Jahren zur Chiffre für vorbehaltlose und bindungslose Modernität« avancierte.<sup>1562</sup> Das »berauschende Erlebnis der Metropole« war eng mit dem »Phänomen der Modernität verknüpft«.<sup>1563</sup> Berlin wurde als Ort der Moderne wahrgenommen, als Prototyp der modernen Großstadt und<sup>1564</sup> aufgrund der vielen Bau- und Abrisstätigkeiten wurde der Stadt eine „Phönixnatur“ attestiert, zugleich wurde Berlin als immer unförmiger und disparater wahrgenommen, so dass auch die große räumliche Ausdehnung die vielen Vergleiche mit amerikanischen Städten zu rechtfertigen schien.<sup>1565</sup>

Die zeitgenössische Einstellung zu Berlin erklärt sich aus dem allgemeinen Trend zur Entindividualisierung der Städte. Zu beobachten war, dass die Großstädte immer gleichförmiger wurden und dies verband sich mit der Kennzeichnung Berlins als Stadt ohne Eigenschaften oder besondere Charakteristika. Dieses Fehlen von besonderen Merkmalen erleichterte die Gleichsetzung Berlins mit der Moderne.<sup>1566</sup> Walther Rathenau konstatierte um die Jahrhundertwende in einem ironisch gemeinten

---

<sup>1557</sup> Vgl. Harald Jähner, Stadtraum – Textraum. Die Stadt als Megaphon bei Alfred Döblin, in: *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, hrsg. von Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr, Frankfurt am Main 1990 (athenäum monographien Literaturwissenschaft, 101), S. 98–99.

<sup>1558</sup> Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 87.

<sup>1559</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 183–184.

<sup>1560</sup> Vgl. ebd., S. 256.

<sup>1561</sup> Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 69.

<sup>1562</sup> Henke, *Fortschritte: Berlin 1920*, S. 248.

<sup>1563</sup> Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 60.

<sup>1564</sup> Vgl. Sprengel u. a., *Berliner und Wiener Moderne*, S. 24.

<sup>1565</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 66–68.

<sup>1566</sup> Vgl. ebd., S. 244.

Aufsatz *Die schönste Stadt der Welt*, dass Berlin als Parvenü unter den Großstädten anzusehen sei:<sup>1567</sup> »Spreeathen<sup>1568</sup> ist tot und Spreechikago [sic] wächst heran«.<sup>1569</sup> Aus dem Image der »Parvenüpolis« wurde eine »Kultur- und Stillosigkeit« abgeleitet, die die Herausbildung einer charakteristischen Berliner Identität erschwerte. Man bemängelte das Fehlen eines Berliner Bürgertums, was nach Alfred Kerrs Einschätzung auch das Aufkommen des typischen Berliner Emporkömmings begünstigt habe.<sup>1570</sup> Der empfundene Mangel an kultureller Identität wurde durch einen gehäuften Gebrauch von Superlativen in den Stadtbeschreibungen kompensiert.<sup>1571</sup> In den zwanziger Jahren verband sich »der äußere Eindruck eines übertriebenen Selbstbewusstseins der Metropole mit dem alten Ruf der Berliner als großspurige und überhebliche Großstädter«.<sup>1572</sup> Auf das spezifische »Berliner Tempo« wiesen die Berliner sehr häufig hin. Das Tempo wurde als »Rauschgift« gesehen, »mit dem sich der Großstadtbewohner betäubte und von der wahren Auseinandersetzungen mit seinem Lebensraum entflohen.«<sup>1573</sup> Die Ausprägung eines Lebensgefühls, das Hektik und Anspannung ausmachte, wirkte auch auf die Künste.<sup>1574</sup> Berlin bildete ein sehr wichtiges Thema für die expressionistischen Künstler, die Berlin als »Ausgeburt des modernen Ungeistes und der Vermassung« darstellten. Dieses Bild bis zum Kriegsausbruch 1914 resultierte aus dem unkontrollierten Stadtwachstum und führte zur Dämonisierung der Stadt. Typisch ist auch die Gleichsetzung der Stadt mit einer Prostituierten im Expressionismus: »War die Dirne einst Gleichnis für die Entfremdung des Menschen in der Stadt, so wurde nun die Stadt selbst als käufliches Wesen vorgeführt.«<sup>1575</sup>

---

<sup>1567</sup> Vgl. Lothar Müller, *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit. Das Berlin der Jahrhundertwende als Hauptstadt der »neuen Zeit«*, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni - 20. Sept., Berlin 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 79.

<sup>1568</sup> Der Begriff »Spree-Athen« wurde Anfang des 18. Jahrhunderts geprägt und bezieht sich auf Friedrich I., der in Berlin einige bedeutende kulturelle Institutionen gründete.

<sup>1569</sup> Walther Rathenau, *Die schönste Stadt der Welt*, in: *Impressionen [1902]*, Berlin, Wien 2002, S. 45.

<sup>1570</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 65–66.

<sup>1571</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>1572</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>1573</sup> Ebd., S. 82.

<sup>1574</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>1575</sup> Sagner, »Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert«, S. 19.

Obwohl in Werken des Naturalismus zwar vorwiegend Berliner Verhältnisse geschildert und Berliner Dialekt verwendet werden, ist in erster Linie die Großstadt an sich gemeint und nicht lokalspezifisch zu deuten. Die naturalistischen Schriftsteller verstanden Berlin eher grundsätzlich als »Projekt der Moderne«, was sich auch in der Dramentrilogie *Berlin. Die Wende einer Zeit in Dramen* von Arno Holz verdeutlichte.<sup>1576</sup> Das Berlin der Ersten Berliner Republik zeichnete sich durch kulturelle Vielfalt aus. Die Goldenen Zwanziger bilden in den Medien, Theater und Literatur eine Umbruchphase: Der Tonfilm entstand und das Radio entwickelte sich zum Massenmedium. Dieser Umbruch ist eng mit der Stadt verbunden, denn zu dieser Zeit werden die Großstädte zu Weltstädten: »Ihre ›Geräusche‹ sind es, die man vernimmt, ihr ›Wirbel‹ wird in Töne und Bilder gefasst.«<sup>1577</sup> Der in 1920ern verbreitete Berliner Mythos einer rastlosen Metropole wurde vor allem von der bildenden Kunst transportiert.<sup>1578</sup> Der kulturelle Reichtum erklärt sich aus den unsicheren Verhältnissen in den 1920ern und 1930ern, denn: »nirgends in Deutschland prallten die verschiedenen Parteien, Interessen und Ideen so direkt und unabgemildert aufeinander wie in Berlin. [...] Alles, was es dort an kultureller Energie und Innovationsfreude gab, ist nicht ohne die ständige Bedrohung und Verunsicherung zu erklären, die den Rahmen hierfür bildete.«<sup>1579</sup> Denn ist zu beachten, dass die Kultur der Goldenen Zwanziger von der Mehrheit abgelehnt wurde, so dass man sie nicht als Charakteristikum der ganzen Epoche ansehen kann.<sup>1580</sup>

---

<sup>1576</sup> Vgl. Sprengel u. a., *Berliner und Wiener Moderne*, S. 193.

<sup>1577</sup> Helmut Schanze, »Die Radiomusik des Lebens« Hermann Hesses *Steppenwolf* und die »Neuen Medien« der Zwanziger Jahre«, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 161-170.

<sup>1578</sup> Vgl. Bartmann, *Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871-1931*, S. 77.

<sup>1579</sup> Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 104.

<sup>1580</sup> Vgl. Joll, *Die Großstadt*, S. 38. Er verweist hierbei auf Peter Gays Veröffentlichung, *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933*, Frankfurt am Main 1989.

## *Berliner Operette*

Vor der Berliner Operette bildete die Berliner Lokalposse ein wichtiges Genre mit Stadtbezug. Die Berliner Lokalposse war ein erfolgreiches Genre, welches das kleinbürgerliche Alltagsleben thematisierte und Berliner Dialekt verwendete. Das dem Genre den Namen gebende Stück *Die Lokalposse* stammte von Karl Wilhelm Goldschmidt aus dem Jahre 1828 und enthielt auch Gesang.<sup>1581</sup> Hauptvertreter der Berliner Vormärz-Lokalposse war David Kalisch, dessen Stücke ebenfalls Gesang (Couplets) beinhalteten; thematisch setzte er sich u.a. mit der Wohnungsnot auseinander,<sup>1582</sup> sein bekanntestes Stück sollte *Berlin bei Nacht* werden. Nach dem Ersten Weltkrieg machte Berlin Wien als Operettenzentrum Konkurrenz.<sup>1583</sup> Ein exemplarisches Werk der Berliner Operette stellt Paul Linckes *Frau Luna* dar. Dialoge sowie mehrere der Liedtexte zeichnen sich durch demonstrative Verwendung von Berliner Dialekt aus. Selbst die Szenen auf dem Mond weisen Berliner Ambiente auf. Das Vorbild für diese Operette lieferte Offenbachs *Voyage dans la lune*, bei Lincke allerdings als sich selbst bestätigende »größtstädtische Omnipräsenz«<sup>1584</sup> ohne Gegenwelt. Die Gesellschaft auf dem Mond ist mit der Berliner Gesellschaft zu vergleichen. Das Werk ist stark von preußischem Kolorit geprägt, z.B. im Schutzmannmarsch (No. 8).<sup>1585</sup> Die Figur des Prinz Sternschnuppe »ist der Typ des verbummelten Berliner Bourgeois« eine Figur des Berliner Nachtlebens, die sich in vielen Operetten und Revuen dieser Zeit findet.<sup>1586</sup> Linckes bevorzugte Formen bildeten die herkömmliche Coupletform mit meist geradtaktigen Strophen und Walzerrefrains und Marschmusik,<sup>1587</sup> während der Jazz ihm fremd blieb. Die Musik scheint auf ersten Blick einfallslos; wenn man allerdings die Unterhaltungsmusik der Zeit berücksichtigt, können Linckes »stereotype

---

<sup>1581</sup> Vgl. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, S. 101.

<sup>1582</sup> Vgl. Guido Hiß, »Wenn die Jemsen springen...«. Gassenlieder im 19. Jahrhundert, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni - 20. Sept., Berlin 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 164; Völmecke, *Berliner Jahresrevuen 1903-1913*, S. 65–66.

<sup>1583</sup> Vgl. Fritz Hennenberg und Marion Linhardt, Art. Fall. Familie (Moritz, Leo, Siegfried, Richard), in: *MGG<sub>2</sub>P* Bd. 6 (2001), Sp. 685.

<sup>1584</sup> Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 145–146.

<sup>1585</sup> Vgl. ebd., S. 145 und S. 155.

<sup>1586</sup> Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 145.

<sup>1587</sup> Vgl. ebd., S. 154.

Idiome« als Wegmarke der industriellen Schlagerproduktion verstanden werden. Da mutet es kurios an, dass Lincke sich als Vorreiter im Kampf um das Urheberrecht hervortat.<sup>1588</sup> 1929 überarbeitete der Komponist *Frau Luna*. Die Neufassung enthielt Schlager aus Linckes bisherigem Schaffen und hatte nun noch stärker den Charakter einer Revue der populärsten Lincke-Schlager, zusammengehalten nur durch eine äußerst lose Operettenhandlung. »So planlos anarchisch, wie dieses Groß-Berlin gewachsen war..., so wahllos unbefangen waren Linckes Melodien über seine mehr oder minder zufällig entstandenen Bühnenwerke ausgestreut«, konstatierte Otto Schneidereit.<sup>1589</sup> Neu an der Fassung von 1929 war das Marschlied »Berliner Luft«, das Lincke aus einer gleichnamigen Ausstattungsburleske von 1904 übernommen hatte.<sup>1590</sup> Dieses Stück besaß eine »topographische Signalwirkung wie der Höllen-Cancan aus Orpheus in der Unterwelt für Paris und der Donauwalzer für Wien«<sup>1591</sup> und in *Frau Luna* bildete er nun das Finale zum I. Akt, in dem zahlreiche Berliner Originale aufmarschierten.<sup>1592</sup> Otto Schneiderat schuf 1957 eine weitere Bearbeitung von *Frau Luna*, die im Hinblick auf Berlin insofern interessant ist, als er eine Rahmenhandlung mit Szenen auf einem Alt-Berliner Platz konzipierte. Michael Klügl bemängelt an dieser Fassung, dass Alt-Berlin zu harmonisch gezeichnet werde, so dass es wie »ein Berlin aus dem Souvenirladen, voll von Leierkastenmännern und Laternenanzündern« wirke.<sup>1593</sup> Klügl führte aus, dass Lincke mit der Revue-Operette populäre Formen ins Musiktheater gebracht habe und u.a. Kurt Weill auf diese Weise beeinflussen sollte: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* orientiert sich insofern am dramaturgischen Modell der *Frau Luna*, als in beiden eine künstliche Gegenwelt geschaffen wird und gesellschaftliche Phänomene der Weimarer Republik widergespiegelt werden.<sup>1594</sup>

---

<sup>1588</sup> Vgl. ebd., S. 158.

<sup>1589</sup> Otto Schneidereit, zitiert nach: Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 160–161.

<sup>1590</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 161.

<sup>1591</sup> Maurus Pacher, »*Sehn Sie, das war Berlin.*« *Weltstadt nach Noten*, Frankfurt am Main 1987, S. 103.

<sup>1592</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 162.

<sup>1593</sup> Ebd., S. 164.

<sup>1594</sup> Vgl. Heinz Geuen, »Das hat die Welt noch nicht gesehen«: Kabarett, Operette und Revue als Embleme populärer Kultur der 20er Jahre, in: »*Es liegt in der Luft was Idiotisches...*«. *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*, hrsg. von Ludwig Richter, Baden-Baden 1995 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 15/16), S. 63.



## Die Revue

Das Genre der Revue war wie das Kabarett von der großstädtischen Reizüberflutung geprägt und auf ein daran gewöhntes Publikum ausgerichtet. Revue und Kabarett wurden wichtige Formen der großstädtischen Unterhaltung und umgekehrt war die Großstadt auch das wichtigste Thema für die beiden Genres.<sup>1595</sup> Die Revue weist zwar wie das Varieté eine Nummernreihung auf, basiert aber im Gegensatz zu diesem auf einem dramaturgischen Konzept eines Rahmenthemas oder Mottos.<sup>1596</sup> Die Revue besaß keine Handlung im üblichen Sinn. Der Stil der Tanzgruppen (Tillergirls) entsprach der Industrialisierung. Die Revue thematisierte das Gefühl der Zeit, wie man auch am Programmheft-Text des Direktors des Großen Schauspielhauses, Maximilian Sladek für die Revue *An alle...!* (1924) ablesen kann:

Der Kontakt mit der Zeit ist verloren. Um uns ist das Leben voll dramatischer Spannung und Geladenheit; aber es sind keine Dichter da, die die Dinge in ihrem eigenen Leben zum Drama zusammenzuballen vermöchten. Aus solch neuer dichterischer Schau aber könnte einzig die Neubelebung der dramatischen Kunst hervorgehen. Das Leben des Großstädters ist ein vielfältig verflochtenes der Oberfläche. Jedes Leben aber will die Kunst, in der es sich wieder erkennt. Auf diesem Wege ist das Kino Ausdruck der Zeit geworden. Was hilft es, daß man sich dagegen stemmt? »Spiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters« aber war den schauhungrigen Weltstadtmenschen von jeher die Revue, dieses bunte, flirrende, lockere, ungeheuer bewegliche, beziehungsreiche Abbild eines im Wirbel umhergetriebenen Daseins ... Heute aber beginnt die Revue auch bei uns ihren Siegeszug, und es muß umso mehr ein Siegeszug werden, als das Theater nicht im Stande ist, das aufgelockerte Leben der Gegenwart in sich zu bannen... Daß die Revue aber mit ihrem weiten Rahmen große Möglichkeiten der Entfaltung bietet und somit nicht nur geistlose Sensation zu sein braucht, werden auch ihre Gegner nicht bestreiten.<sup>1597</sup>

---

<sup>1595</sup> Vgl. Alan Lareau, Großstadträume, Großstadtreime: Die Kabarettrevuen von Friedrich Hollaender, 1926-1967, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 199–200.

<sup>1596</sup> Vgl. Geuen, »Das hat die Welt noch nicht gesehen«, S. 63–66.

<sup>1597</sup> Sladek zitiert nach Geuen, »Das hat die Welt noch nicht gesehen«, S. 63–66.

Die Themen der Revue bezogen sich auf die Modernisierung und das Stadtleben.<sup>1598</sup> Der Stadtraum als offenes System war in der dissoziativ angelegten Revue gut darstellbar.<sup>1599</sup> Die Revue spiegelte den pulsierenden Rhythmus der Großstadt wider.<sup>1600</sup> Inhaltlich setzte sich die Revue mit der veränderten Raumwahrnehmung, die im Zentrum des gesellschaftlichen Diskurses stand, auseinander. Auch dramaturgischer Wechselbezug, »weil die nonlineare Grundgestalt des seriellen Musiktheaters als optimale Ausgangsbasis erscheint, um räumliche Fragestellungen in theatralische Formen zu überführen.«<sup>1601</sup> Die Metropole prägte die Form der Revue: Die Revue zeichnet sich durch Montage- und Reihungsprinzipien aus, die „den Handlungsgang zugunsten der Überpräsentation von Stadt aufhebt.“<sup>1602</sup>

Zu den Merkmalen der Revue zählen »schneller Rhythmus, Überraschungsmomente, Anspielungen, Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Elemente untereinander«,<sup>1603</sup> womit dieses Genre offenkundig von der Großstadtswahrnehmung geprägt war. Couplets bildeten einen ihrer wichtigsten musikalischen Bestandteile: Eine Vorform bildeten Bänkellieder, die auf Märkten oder Rummelplätzen vorgetragen wurden. In Berlin des 19. Jahrhunderts waren dann zahllose Leierkastenmusiker unterwegs, die populäres Liedgut auf den Hinterhöfen verbreiteten; diese Lieder hatten aber noch keinen Refrain, der ein Couplet auszeichnet.<sup>1604</sup> Das Publikum der Revuen stammte vor allem aus dem Großbürgertum<sup>1605</sup> und zwischen Revue und Berlin bestand eine wechselseitige Beziehung, da institutionell gesehen die Revuetheater zu einem wesentlichen Bestandteil des kulturellen Lebens in der Metropole avancierten.<sup>1606</sup> Die Jahresrevuen waren stark von Berlin geprägt, die allermeisten Schauplätze und Ereignisse, die dort thematisiert wurden, sind in Berlin<sup>1607</sup> und die Berliner Jahresrevue behandelte Episoden aus dem Berliner

---

<sup>1598</sup> Vgl. Lareau, *Kabarettrevuen von Friedrich Hollaender*, S. 200.

<sup>1599</sup> Vgl. Grosch, *Lieder vom Fahrstuhl, Automobil und anderen Nicht-Orten*, S. 197.

<sup>1600</sup> Vgl. Völmecke, *Berliner Jahresrevuen 1903-1913*, S. 171–172.

<sup>1601</sup> Grosch, *Lieder vom Fahrstuhl, Automobil und anderen Nicht-Orten*, S. 190.

<sup>1602</sup> Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 172.

<sup>1603</sup> Wehinger, *Paris – Crinoline*, S. 59.

<sup>1604</sup> Vgl. Völmecke, *Berliner Jahresrevuen 1903-1913*, S. 64–65.

<sup>1605</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 169.

<sup>1606</sup> Vgl. Grosch, *Lieder vom Fahrstuhl, Automobil und anderen Nicht-Orten*, S. 190.

<sup>1607</sup> Vgl. Völmecke, *Berliner Jahresrevuen 1903-1913*, S. 20.

Leben des jeweiligen Jahres.<sup>1608</sup> Klügl machte ein fast immer wiederkehrendes Schema bei den Jahres-Revuen des Metropol-Theaters aus: Diese Werke beginnen meist im Himmel oder in der Hölle, wo eine fiktive oder göttliche Gestalt eine Reise nach Berlin beschließt. Vor diesem Hintergrund werden Bilder und Ereignisse und Personen des städtischen Lebens des vergangenen Jahres kommentierend auf die Bühne gebracht.<sup>1609</sup> Viele Revuen besaßen einen starken Berlin-Bezug, z. B. die Ausstattungssosse im Centraltheater *Berlin 1893*, die schon die Merkmale der späteren Jahresrevuen aufwies. Richard Schultz und Julius Freund produzierten in der Folgezeit Ausstattungssossen, welche die späteren Revuen prägen sollten: Sie folgen dem Stationenschema und befassen sich ausschließlich mit Berlin, denn diese Stadt »war zu groß, um im Ganzen bekannt zu sein, im Milieu vielfältig genug, um Stoff für ungewöhnliche Abenteuer abzugeben, und schnelllebig und anonym genug, um unerwartete Situationen wahrscheinlich zu machen.«<sup>1610</sup> Revuen im Metropoltheater, beispielsweise *Rund um Berlin*, bezogen sich »in ihrer formalen und inhaltlichen Ausrichtung ausschließlich auf Berlin«.<sup>1611</sup> Zu einem großen Erfolg etwa entwickelte sich Claire Waldorfs Hymne über Berlin in der Revue *Von Mund zu Mund*.<sup>1612</sup>

Mit der Verherrlichung von Alt-Berlin durch das Lied »Ich kenne ein anderes Berlin« in dem das stille verträumte Berlin besungen wurde, konnte dagegen Ralphs Benatzky beim Berliner Publikum nicht reüssieren.<sup>1613</sup>

Die Glanzrevue wird zu einem eigenständigen Musiktheater-Typus, und war stark von Berlin geprägt, wie die Produktionen von James Klein, Hermann Haller oder Erik Charell. Die Revue *Neuestes-Allerneuestes* von 1903 thematisierte Berliner Sehenswürdigkeiten und bot auch Anspielungen auf den *Roland von Berlin*, womit sowohl eine Oper von

---

<sup>1608</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 165.

<sup>1609</sup> Vgl. ebd., S. 168-169.

<sup>1610</sup> Wolfgang Jansen, *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987 (Stätten der Geschichte Berlins, 25), S. 23.

<sup>1611</sup> Vgl. Jansen, *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, S. 29; Pacher, »*Sehn Sie, das war Berlin.*« *Weltstadt nach Noten*, S. 72.

<sup>1612</sup> Vgl. Pacher, »*Sehn Sie, das war Berlin.*« *Weltstadt nach Noten*, S. 200–201.

<sup>1613</sup> Vgl. ebd., S. 221–222.

Ruggiero Leoncavallo<sup>1614</sup> als auch ein Brunnen bezeichnet wurden. Die lokalen Ereignisse des Jahres wurden abgehandelt, darunter die Staatsbesuche der Monarchen und die vielen Baustellen auf der Allee Unter den Linden. In der 12. Szene treten allegorisch die Sehenswürdigkeiten der Stadt auf, wie die »Fertige Siegesallee«, die Hochbahn oder das Kaufhaus Wertheim.<sup>1615</sup> Das Personal wird dominiert von allegorisch-städtischen Figuren (der Genius von Berlin, Roland, die Victoria der Siegessäule und weitere Berliner Sehenswürdigkeiten). Das dritte Bild »Wie Berlin Gäste empfängt ...« spielt auf dem Pariser Platz unter dem Brandenburger Tor, dessen Ausmaße die gesamte Bühne erfüllt.<sup>1616</sup> Die Thematisierung von technisierter Bewegung und Kommunikation finden sich auch in den Ausstattungsrevuen von Herman Haller der 1920er Jahre, deren dramaturgisches Konzept nur noch durch einen losen Leitgedanken zusammengehalten wurde.<sup>1617</sup> Haller betonte selbst, wie sehr seine Revuen von Berlin inspiriert waren: »Die Revue von Berlin, wurzelnd im Erleben, im Schicksal, im Humor der Weltstadt an der Spree! Und weil sie so international ist wie Berlin selbst, spiegelt sie gerade in ihrer überragenden Internationalität im doppelten Sinne die Weltstadt Berlin.«<sup>1618</sup> Gemäß der Forderung Hallers musste auch die Musik sowohl Berliner Kolorit als auch internationalen Charakter aufweisen. Fast alle Haller-Revuen wurden von Walter Kollo musikalisch gestaltet. Seine Musik zeichnete sich aus durch eine »Mischung aus Berlinertum und Amerikanismen« aus, darunter Jazz-Elementen. In den 1920ern und frühen 1930ern schuf auch Friedrich Hollaender zahlreiche Revuen, in denen er ein »Kaleidoskop der Moden, Ängste und Perversionen der zeitgenössischen Berliner« vorführte. Als Schauplätze fungieren »lauter urbane Orte der Freizeit, die verschieden soziale und kulturelle Strömungen zusammenführen und gegenüberstellen«<sup>1619</sup>, wie das Kino, das Restaurant, das Automatenbüffet oder den Zoo. Diese Revuen setzten sich aus Jazzmelodien, Kleinkunst, Improvisation,

---

<sup>1614</sup> R[uggiero] Leoncavallo, *Der Roland von Berlin. Dichtung und Musik (unter Benutzung des gleichnamigen Romans von Willib. Alexis). Deutsch von Georg Droyscher. [Libretto]*, Mailand u. a. 1904. Vgl. zu Leoncavallos *Roland von Berlin* auch oben, S. 118f.

<sup>1615</sup> Vgl. Völmecke, *Berliner Jahresrevuen 1903-1913*, S. 25–29.

<sup>1616</sup> Vgl. Klügl, *Erfolgsnummern*, S. 170–173.

<sup>1617</sup> Vgl. Grosch, *Lieder vom Fahrstuhl, Automobil und anderen Nicht-Orten*, S. 193.

<sup>1618</sup> Herrmann Haller; zitiert nach: Völmecke, *Berliner Jahresrevuen 1903-1913*, S. 172.

<sup>1619</sup> Völmecke, *Berliner Jahresrevuen 1903-1913*, S. 172.

politischen Chansons und grotesken Tänze sowie kurzen Filmen zusammen. Treffend bezeichnete Lareau Hollaenders Revuen als »Panoptikum der Großstadt-Reize«.<sup>1620</sup> Sie wirkten ebenso überwältigend auf alle Sinne wie die moderne Metropole. Ein differenzierteres Berlin-Bild der frühen 1930er vor dem Hintergrund des Aufstiegs der Nationalsozialisten wird im Musical *Cabaret* (1966) von John Kander gezeichnet. Die Vorlage zu *Cabaret* bildeten die Bücher des Engländers Christopher Isherwood über das Berlin der 1920er; insbesondere deren Verfilmung prägt bis heute die Vorstellung vom Berlin der damaligen Zeit.<sup>1621</sup>

Anhand dieser Beispiele sollte aufgezeigt werden, dass Berlin in den 1920ern zum Synonym für die moderne, temporeiche Großstadt wurde, was die Revue als Gattung umzusetzen vermochte. Berliner Idiom sowie Schlager und Gassenhauer bildeten daher wichtige Bestandteile für die Berlin-Darstellung im Musiktheater.

### **Sowjetische Großstadtplanung: Moskau**

Moskau besaß für die sowjetischen Machthaber eine prestigeträchtige Funktion und wurde von diesen Ende der 1920er zum Mythos hochstilisiert. Propagiert wurde das Bild einer machtvollen, unbesiegbaren und schönen Hauptstadt. Ein anderes Bild zeichnete das Ballett *Die vier Moskaus*. Im Jahre 1929 war die Komposition bei vier Komponisten in Auftrag gegeben worden: Leonid Polowinkin konzipierte den ersten Akt, Anatoli Alexandrow den zweiten, Dmitrij Šoštakovič den dritten und Alexander Mossolow den vierten. Dieser letzte Akt sollte in einer Zukunftsvision Moskaus 200 Jahre nach der Oktoberrevolution spielen. Bei einem Vorspiel stieß dieser Akt jedoch auf heftigste Ablehnung. Der Musik Mossolows wurde vorgeworfen, dass sie »ein

---

<sup>1620</sup> Lareau, Kabarettrevuen von Friedrich Hollaender, S. 202–203.

<sup>1621</sup> Vgl. Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 59–60.

typisch urbanistisches, das heißt brutales Bild der Stadt Moskau« gezeichnet hatte, was der Staatsdoktrin zuwiderlief.<sup>1622</sup>

Die sozialistische Stadtentwicklung war ausgerichtet am egalitären Gesellschaftsmodell; Standorte und Ressourcen wurden zugeteilt. Ein wesentliches städtebauliches Merkmal der sozialistischen Stadtentwicklung bestand in der Standardisierung des Wohnungsbaus entlang von Siedlungsachsen. Der öffentliche Raum diente stets auch einer Demonstrations-Absicht, wobei die Stadterweiterung den Vorrang vor der Stadterneuerung erhielt.<sup>1623</sup> Die sozialistische Stadtentwicklung erfolgte in strenger Planung, die weder eine Bürgerbeteiligung vorsah noch an Bedingungen des Marktes ausgerichtet war. Es gab keinen privaten Wohnungsmarkt. Die Planung erfolgte von oben nach unten und war sehr langfristig angelegt, sodass kurzfristige Korrekturen kaum möglich waren. Angestrebt wurde das Ideal der klassenlosen Gesellschaft, was sich an einheitlichen Wohnungsgrößen, Wohnungsausstattungen und Wohnumfeldern bemerkbar machte: Die Wohnungen waren stark standardisiert, da die Wohngebäude aus industriell aus vorgefertigten Bauteilen bestanden. Die sozialistische Stadtentwicklung war vor allem durch Plattenbauten<sup>1624</sup> an Stadträndern oder in Trabantenstädten gekennzeichnet. Das Straßennetz folgt einem klaren Achsenkonzept: Es gab große Magistralen, die die Richtung der städtischen Entwicklung vorgaben. Dies war einerseits bedingt durch das Repräsentationsprinzip der staatlichen Macht, aber auch der Dominanz des öffentlichen Personennahverkehrs geschuldet. Das ganze Konzept führt zur Vernachlässigung des Stadtzentrums.<sup>1625</sup>

Mit dem sozialistischen Wohnungsbau setzte sich Šhoštakovič in der Operette *Moskva, Čerěmuški* (1959) auseinander. Wie die Titelgebung schon zu erkennen gibt, spielt der Ort der Handlung eine gewichtige Rolle. Hintergrund der Handlung ist das Architekturprogramm des sowjetischen Regierungschefs Nikita Sergejewitsch Chruschtschow, der mit der

---

<sup>1622</sup> Vgl. Barsowa, *Russische Avantgardemusik in den zwanziger Jahren*, S. 171.

<sup>1623</sup> Vgl. Fassmann, *Stadtgeographie I: Allgemeine Stadtgeographie*, S. 96.

<sup>1624</sup> Vgl. zum Plattenbau auch: Christine Hannemann, *Die Platte. Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR*, Braunschweig u. a. 1996.

<sup>1625</sup> Vgl. Fassmann, *Stadtgeographie I: Allgemeine Stadtgeographie*, S. 97.

stalinistischen Architektur gebrochen hatte. Der von Stalin vorgegebene Architekturstil war von Monumentalismus und Dekorativismus («Zuckerbäckerstil») geprägt gewesen. Nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die ersten 50er waren repräsentative Magistralen und Plätze angelegt worden, bevor 1954 durch Chruschtschow eine Wende eingeleitet wurde und die Industrialisierung des Bauwesens vorangetrieben wurde.<sup>1626</sup>

Das Werk beginnt im Moskauer Museum für Stadtgeschichte. Der Museumsführer Sasha verdeutlicht anhand zweier Stadtmodelle (eines aus der Vorzeit, eines aus der Zukunft), wie sich das Stadtbild langfristig verändert. Dies spricht unmittelbar die Erfahrungen des Publikums an, denn das Moskauer Stadtbild war in den 1950ern gravierenden Veränderungen unterworfen. Außerdem nimmt das Werk Bezug auf das von Chruschtschow initiierte Wohnungsbauverfahren. Sasha und seine Frau Masha können nicht zusammenleben, weil es keine ausreichend großen Wohnungen gibt. Sie lebt im Wohnheim, er in einer sog. Kommunalwohnung, die er sich mit anderen Bewohnern teilen muss. Auch dies nimmt Bezug auf die Lebenswirklichkeit und wird vielen im Publikum aus eigener Erfahrung vertraut gewesen sein. Viele Moskauer träumten davon, dieser Situation zu entfliehen. Chruschtschow hatte Verbesserungen angekündigt und initiierte in den 1950ern ein großes Wohnungsbauprogramm, dessen architektonische Gestaltung sich in der reinen Funktionalität radikal von der stalinistischen Prunk-Architektur unterschied. Dass Stalins Architekturprojekte nicht mehr en vogue waren, zeigt sich auch daran, dass in der Autofahrt durch die Stadt (I. Akt) zwar zahlreiche Straßenzüge und Orte der Stadt namentlich genannt werden, aber keines der von Stalin in Auftrag gegebenen Bauwerke. Die Autofahrt führt nach Čerěmuški, einer von Chruschtschow konzipierten Großsiedlung am Stadtrand. Sasha und Masha haben dort die ersehnte gemeinsame Wohnung zugeteilt bekommen. Allerdings bestand in Moskau wie auch in anderen Städten eine Sehnsucht nach der alten

---

<sup>1626</sup> Vgl. Selim Chan-Magomedow, Moskauer Architektur von der Avantgarde bis zum stalinistischen Empire, in: *Berlin – Moskau 1900-1950. [Ausstellungskatalog Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950, Martin-Gropius-Bau Berlin, März-Juli 1996]*, hrsg. von Irina Antonova und Jörn Merkert, München <sup>2</sup>1995, S. 209; Stefan Weiss, Die Großstadt im Musiktheater Dmitri Schostakowitschs: Zwei Studien, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 174.

Stadt. In der Operette von Šhoštakovič manifestiert sich dies in der Figur von Sashas Nachbarn Baburow, der dem alten vorrevolutionären Moskau nachtrauert und weder mit den Plattenbauten in den Schlafstädten fern vom Stadtzentrum noch mit der stalinistischen Pracht einverstanden ist. Die Sehnsucht nach dem alten Moskau wird ausführlich thematisiert in zwei Nummern sowie auch in zwei Ensembles. So besingt Baburow in einer Romanze seine alte heimelige Straße. Chruschtschows Programm war nicht unumstritten: Einerseits versprach es, die immense Wohnungsnot zu lindern, andererseits waren die Plattenbauten umstritten, weil sie das vertraute Stadtbild zerstörten. Čerěmuški war insofern am meisten beachtet, als hier mit dem Wohnquartal No. 9 das Modellprojekt für den neuen sowjetischen Wohnungsbau angesiedelt war, das auch von den Teilnehmern des 5. Internationalen Architektenkongresses 1958 besichtigt wurde. Fast zeitgleich mit dieser Mustersiedlung No. 9 entstand Šhoštakovičs Operette. Das Wohnquartal hatte Modellcharakter und sollte zum Symbol des neuen Wohnens in der Sowjetunion, denn hier war erstmals der Wohnraum dem Bedarf einzelner Familien angepasst. Der Grundriss machte es unmöglich, die neuen Wohneinheiten als Kommunalwohnungen zu nutzen. Der in Čerěmuški verwirklichte Wohnungsbau war stark industrialisiert, insofern, als er sich durch die Prinzipien Rationalisierung, Normierung und Typisierung auszeichnete.

Bei der Betrachtung der Operette vor diesem Hintergrund wird Weiss zufolge ersichtlich, dass mittels *Moskva, Čerěmuški* die Akzeptanz von Plattenbauten gefördert werden sollte. Die Operette ist geprägt von den im Kommunismus propagierten Werten, wie Gleichheit, Ideal der sozialistischen Kleinfamilie sowie der Glaube an Technik und Fortschritt.<sup>1627</sup> Die Wohnungen in Čerěmuški waren auf die Kleinfamilie ausgerichtet und die meisten Figuren der Operette wohnen maximal zu zweit und wollen auf keinen Fall Zuzug von Verwandten aus der Provinz.<sup>1628</sup> Šhoštakovič zeigte sich am Stoff aufgrund dessen Aktualität interessiert. Neueren Erkenntnissen zufolge war dies aber nur die offizielle Begründung; so soll Šhoštakovič wenig ambitioniert beim Komponieren gewesen sein und er soll einem Vertrauten gesagt haben, dass er vor Scham über das Werk vergehe. Dieses Urteil teilte auch die

---

<sup>1627</sup> Vgl. Weiss, Großstadt im Musiktheater Dmitri Schostakowitschs, S. 174–179.

<sup>1628</sup> Vgl. ebd., S. 180-181.



Forschung für lange Zeit nicht nur aus ideologischen Gründen, sondern auch aus musikalischen. Bemängelt wurden die zahlreichen Reprisen im Werk, »als ob Schostakowitsch sich beim Komponieren dieser Musik jenes Prinzip der industriellen Fertigung genormter Teile zu eigen gemacht habe, auf das das Textbuch anspielt.«<sup>1629</sup> Die Partitur besteht aus 40 Nummern, wovon 22 Reprisen sind. Im letzten Akt findet sich sogar kein einziges neues Musikstück. Das Titellied »Čerěmuški« erklingt ganze sieben Mal, »es hämmert sich ein wie das immer gleiche Äußere eines industriell gefertigten und zahlreiche Male wiederholten Plattenbaus.«<sup>1630</sup> Die Melodiebildung ist stereotyp, eine einzige Melodie bildet die Basis von ca. einem Drittel der Operette. Dies hatte auch enorme Auswirkungen auf die Aufführungsgeschichte. Viele Aufführungen waren davon gekennzeichnet, dass die Bestandteile der Komposition nach Belieben neu zusammenmontiert wurden, z.B. in der DDR-Fassung *Alle helfen Lidotschka*. Und in der Fassung, die 1960 in Rostock unter dem Titel *Meine junge alte Stadt* aufgeführt wurde, spielte die äquivalente Rostocker Plattenbausiedlung Lütten-Klein nur eine marginale Rolle und die Handlung wies kaum noch Ähnlichkeiten mit Šhoštakovičs Werk auf.<sup>1631</sup> Die seit einiger Zeit zu beobachtende Beliebtheit dieses Stückes hängt u. a. wohl auch mit einer »Ostalgie« zusammen, »die im Westen eine ironisch gebrochenen Faszination am Erscheinungsbild östlicher Wohnsiedlungen in Großblockbauweise einschließt.«<sup>1632</sup> Und so hält Stefan Weiss es auch für möglich, dass, wenn eines Tages die Chruschtschowschen Plattenbauten endgültig abgerissen sind, die Siedlung Tschersjomuschki selbst zum »Gegenstand nostalgischer Sehnsucht avancieren« könne.<sup>1633</sup>

---

<sup>1629</sup> Ebd., S. 181-182.

<sup>1630</sup> Weiss, Großstadt im Musiktheater Dmitri Schostakowitschs, S. 183.

<sup>1631</sup> Vgl. ebd., S. 183-184.

<sup>1632</sup> Ebd., S. 187-188.

<sup>1633</sup> Weiss, Großstadt im Musiktheater Dmitri Schostakowitschs, S. 188.

## New York

### *Stadtgeschichte und Stadtbild*

New York wurde 1624 von niederländischen Kaufleuten gegründet.<sup>1634</sup> Die schachbrettartige Anlage war charakteristisch für die Kolonisierung Nordamerikas im 17. und 18. Jahrhundert<sup>1635</sup> und ermöglichte eine stetige Stadterweiterung. Motor der Stadtentwicklung war die Wirtschaft.<sup>1636</sup> Während europäische Metropolen wie Paris als historisch gewachsene Großstädte gesehen wurden, die immer schon als Zentrum, Hauptstadt und Residenz fungiert hatten, sah man die Bedeutung von New York nur in Handel und Industrie liegen.<sup>1637</sup> Da New York nicht als Hauptstadt gedacht war, wurden keine repräsentativen Bauten geplant.<sup>1638</sup> New York wird oft bezeichnet als die Stadt, die niemals schläft, und gilt als Paradigma, wenn es um die »Illustration von Dynamik, Innovationen und Schnelligkeit« geht: »Die nächtliche Skyline von Manhattan ist zur Ikone der Modernität geworden.«<sup>1639</sup> Außerdem gilt New York als Stadt, in der alles möglich ist.<sup>1640</sup> Ein wesentliches New-York-Charakteristikum ist die von Wolkenkratzern und Hochhäusern dominierte Skyline. Das Hochhaus galt als »Symbol des großstädtischen, urbanen Lebens der Weltstadt an sich.«<sup>1641</sup> Schon immer war der Turm ein Symbol der Macht, nun wird er zum Symbol der Macht des Geldes.<sup>1642</sup> Das Hochhaus liefert als »vertikale Raumverdichtung [...] ein wichtiges Mittel zur Citybildung«<sup>1643</sup> und trägt zur Funktionstrennung in der Stadt bei: Die Innenstädte werden zum Dienstleistungsstandort, die Bewohner ziehen an den Stadtrand. Die Wolkenkratzer fungieren in der

---

<sup>1634</sup> Vgl. Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 430.

<sup>1635</sup> Vgl. Löw u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, S. 20–21.

<sup>1636</sup> Vgl. Ostendorf, »Improvising New York«, S. 251–252.

<sup>1637</sup> Vgl. Kiecol, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen*, S. 60.

<sup>1638</sup> Ostendorf, »Improvising New York«, S. 251–252.

<sup>1639</sup> Kiecol, *Schmelztiegel und Höllenkessel*, S. 57–58.

<sup>1640</sup> Vgl. etwa den Titelsong für den Film *New York, New York* (1977).

<sup>1641</sup> Heigl, *Geschichte der Stadt*, S. 497.

<sup>1642</sup> Vgl. ebd., S. 497.

<sup>1643</sup> Jörn Weinhold, Das Hochhaus, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 181.

Stadtlandschaft als Orientierungsmarken. Die Hochhäuser erregten auch in Europa Faszination, vor allem Künstler gestalteten etwa für Filme (*Metropolis*, *Modern Times*) Wolkenkratzerkulissen, auch in Bühnenbildern findet man sie. Man war auch deswegen fasziniert, weil sie den alten Traum wahr machten, sich vom Erdboden zu erheben und einen Überblick über die Welt zu bekommen.<sup>1644</sup> Ab Ende des 19. Jahrhunderts wuchs der Bedarf an Büroräumen; da der Platz New Yorks aus topographischen Gründen begrenzt war, wurde in die Höhe gebaut. Als in den 1880ern eine neue Form der Stahlkonstruktion entwickelt wurde, konnten die Gebäude immer höher gebaut werden.<sup>1645</sup> Das Büro »ist heute das globale Symbol für die moderne Stadt, wie der Dom und der Palast für die barocke Stadt«. <sup>1646</sup> Der Woolworth Tower wurde 1913 fertiggestellt und war bis 1930 mit 240 m das höchste Gebäude der Welt. Dieser Wolkenkratzer wurde bald zum Wahrzeichen der Stadt und ein beliebtes Touristenziel.<sup>1647</sup> Das Rockefeller Center entstand während der 1930er, es bestand aus 14 Gebäuden, darunter dem RCA Building, einem 70stöckigen Wolkenkratzer, in dem sich das Sendezentrum von NBC befand und der als »Radio City« bezeichnet wurde. Im Rockefeller Center wurden zahlreiche Unterhaltungen geboten, wie die Schlittschuhbahn, Restaurants, vor allem aber die Radio City Music Hall, die als größtes Kino der Welt galt. Auf dem Dach des RCA Building befand sich der elegante Nachtclub »Rainbow Room«. Nach der Fertigstellung 1939 war es auch New Yorks größter Bürokomplex und galt als Zentrum und Attraktion der Metropole.<sup>1648</sup>

New York ist und war für viele Künstler der Lebensmittelpunkt.<sup>1649</sup> Die amerikanische Ostküstenmetropole war der Ausgangspunkt der

---

<sup>1644</sup> Vgl. ebd., S. 181.

<sup>1645</sup> Vgl. Ric Burns und James Sanders, Die Macht und das Volk, 1898-1919, in: *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, hrsg. von Ric Burns u. a., München 2002, S. 231–238.

<sup>1646</sup> Whitfield, *Städte der Welt. In historischen Karten*, S. 26.

<sup>1647</sup> Vgl. Burns und Sanders, Die Macht und das Volk, 1898-1919, S. 293.

<sup>1648</sup> Vgl. Ric Burns u. a., Die Stadt von Morgen, 1931-1939, in: *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, hrsg. von Ric Burns u. a., München 2002, S. 452–453.

<sup>1649</sup> Vgl. Andreas Jaensch, *On the Town* und *Wonderful Town: New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 91.

Entstehung der Avantgarde mit den Richtungen Abstract Expressionism, Action Painting, Fluxus, Happening und Pop Art.<sup>1650</sup> Zwischen 1940 und 1960 war New York der »urbane Verstärker aller möglichen (und globalen) Sehnsüchte«, die Stadt schuf »immer neue Freiräume zwischen Markt und Avantgarde«.<sup>1651</sup> Greenwich Village wandelte sich vom stillen Viertel zum Anziehungspunkt für Künstler und Intellektuelle und betonte seit den 1920ern seinen freigeistigen Charakter. Dadurch wurde es auch zunehmend für Touristen interessant. Reiseführer bezeichneten es in Anlehnung an das Pariser Künstlerviertel als »Latin Quarter« oder feierten es als »Greenwich Thrillage«.<sup>1652</sup> Dieses lebendige Viertel portraitierte Leonard Bernstein in *Wonderful Town*.<sup>1653</sup>

Als Vaudeville wird eine Form des New Yorker Unterhaltungstheaters im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts bezeichnet.<sup>1654</sup> In vielen dieser Stücke fungierte New York als Handlungsschauplatz.<sup>1655</sup> Das Vaudeville spiegelte die kulturelle Vielfalt New Yorks wider;<sup>1656</sup> nirgendwo war die Kultur um die Jahrhundertwende vielstimmiger, komplexer und widersprüchlicher und erhob sich so eindrücklich die Stimme der Stadt.<sup>1657</sup> Mit der »starken Überzeichnung landestypischer Eigenarten« boten die Vaudevilles »ein ebenso schrilles wie drastisches Spiegelbild der bunt gemischten New Yorker Bevölkerung«.<sup>1658</sup> Die Vaudevilles waren inspiriert von den Kulturen der Immigranten und beinhalteten häufig die gängigen Klischees. Das Vaudeville trug in New York aber auch zur Integration bei, da es mit dem Fremden und Unbekanntem vertraut machte und somit kulturellen Austausch ermöglichte.<sup>1659</sup> Das Vaudeville sprach die multikulturelle Bevölkerung New Yorks an.<sup>1660</sup> Die Zuschauer fühlten sich während der Aufführung eines Vaudevilles nicht nur als

---

<sup>1650</sup> Vgl. Ostendorf, »Improvising New York«, S. 262.

<sup>1651</sup> Ostendorf, »Improvising New York«, S. 270.

<sup>1652</sup> Burns u. a., *Kosmopolis, 1919-1931*, S. 335–337.

<sup>1653</sup> Vgl. dazu unten, S. 336ff.

<sup>1654</sup> Vgl. hierzu ausführlich Robert W. Snyder, *The Voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*, New York 1989.

<sup>1655</sup> Vgl. Burns und Sanders, *Die Macht und das Volk, 1898-1919*, S. 296–297.

<sup>1656</sup> Vgl. Snyder, *The Voice of the City*, S. xiii–xiv.

<sup>1657</sup> Snyder, *The Voice of the City*, S. xvi.

<sup>1658</sup> Burns und Sanders, *Die Macht und das Volk, 1898-1919*, S. 296–297.

<sup>1659</sup> Vgl. Snyder, *The Voice of the City*, S. xv–xvi.

<sup>1660</sup> Vgl. Snyder, *The Voice of the City*, S. xv.

Amerikaner, sondern vornehmlich als New Yorker Bürger. Dagegen wurde die afroamerikanische Bevölkerung in diesen Werken verspottet und ausgegrenzt.<sup>1661</sup>

### *New York im Musiktheater*

#### Die 1920er-1930er Jahre

Die 1930 uraufgeführte Oper *Transatlantik* war von George Antheil zunächst unter dem Titel *Glare* geplant. Hinsichtlich der Stadt ist die erste Szene des III. Aktes besonders relevant: Hector ist verzweifelt und will sich aus dem Fenster seines Appartements stürzen, aber der Anblick New Yorks hält ihn davon ab und er ruft aus: »The electric signs, the lights, the truly magnificent city! New York – is here! [...] heartless city of steel – I was too weak to conquer you – only hearts of steel can do that, while my heart was made of flesh only! False Glare! Glare! Heartless Glare! Ah! let me only have the truth of night, everlasting night!«<sup>1662</sup> Da die Universal-Edition das Libretto bemängelte, sah Antheil sich zu gravierenden Überarbeitungen des Werkes gezwungen. War das Stück zunächst ein ernstgemeintes romantisches Melodram gewesen, machte Antheil daraus nun eine Satire über die amerikanische Präsidentschaftswahl und thematisierte das amerikanische Lebensgefühl in den 1920ern.<sup>1663</sup> Antheils *Transatlantik* karikiert im Vordergrund eine amerikanische Präsidentschaftswahl. Zudem ist das Werk von Film und Revue beeinflusst und den Erneuerungsbestrebungen der 1920er. Wie auch in Kreneks *Jonny spielt auf* erhält der Jazz einen herausragenden Stellenwert. Die Musik zeichnet sich durch jazzartige Rhythmen und Melodien aus. Ferner parodiert Antheil bekannte amerikanische Melodien, die er mit dissonanten und deklamatorisch geprägten Rezitativen kontrastierte.<sup>1664</sup>

---

<sup>1661</sup> Vgl. Burns und Sanders, *Die Macht und das Volk, 1898-1919*, S. 296–297.

<sup>1662</sup> George, Antheil, *Transatlantik*. Textbuch, Wien u. a. 1930.

<sup>1663</sup> Vgl. Linda Whitesitt, *The life and music of George Antheil 1900-1959*, Ann Arbor/Mich. 1983, S. 119–122.

<sup>1664</sup> Vgl. Linda Whitesitt, Art. George Antheil, in: MGG<sub>2</sub>P Bd. 1 (1999), Sp. 771–772.

Vom Jazz inspiriert sind u. a. III, 1 («Jazz, das ist Amerika») zum Ausdruck. Darüber hinaus werden rhythmische Strukturen und Eigenarten der Jazz-Musik übernommen. Die Musik ist geprägt vom New Yorker Sound der 1920er. Zur üblichen Orchesterbesetzung fügte Antheil Banjo, zwei mit Zeitungspapier gestopfte Klaviere und zwei Saxophone hinzu, um den Sound New Yorks der 1920er einzufangen. Dazu kommen Schlagwerk und die Geräusche von Telefonen, Telegrafen und Schreibmaschinen, um den Wahlszenen Realismus zu verleihen. Ferner betreibt Antheil damit eine Glorifizierung der Maschinenästhetik. Die Oper verherrlicht den Jazz, der als Synonym für Amerika verstanden wird.<sup>1665</sup> Außerdem finden sich Zitate populärer und volkstümlicher Lieder (beispielsweise »The Erie Canal«).<sup>1666</sup> Auch hinsichtlich der Dramaturgie gibt es Anklänge an *Jonny spielt auf*, da auch in *Transatlantic* moderne Kommunikationstechniken wie Zeitungen, Telefone und Schreibmaschinen auf der Bühne zu sehen sind. Antheil forderte zudem eine moderne Lichtregie, die Spotlights einsetzt. Der letzte Akt spielt auf vier Bühnen simultan, eine Leinwand ermöglicht rasche Schnitte zwischen den Szenen. Das Werk war von filmischen Techniken inspiriert und versammelte schnelle Action, Simultaneität und avancierte Bühnentechnik.<sup>1667</sup> Der Schluss der *Glare*-Fassung hat im Gegensatz zu *Transatlantic* nichts mehr mit New York zu tun: *Transatlantic* endet mit einem Happy End vor New Yorker Kulisse: Hector und Helena erklären sich ihre Liebe auf der Brooklyn Bridge, während der Morgen über der Skyline von New York anbricht.<sup>1668</sup> Der III. Akt zeichnet sich durch simultane Anlage der Szenen aus. Die vier simultanen Schauplätze kommen jeweils spotlichtartig in den Vordergrund, der Ablauf steigert sich bis zum rasenden Tempo. Dabei überlagern sich eine Rückblende im Zeitlupentempo (III., 3) und eine Vorausblende (III., 27) mit Telefonläuten und Leinwandprojektionen von Zeitungsschlagzeilen. Somit zeigt sich das Ganze von der Reizüberflutung der Stadt beeinflusst. Allerdings gibt es in der Musik keine der visuellen Simultaneität entsprechende Polyphonie. Die Musik ist stattdessen von

---

<sup>1665</sup> Vgl. Hanns-Werner Heister, Versachlichung und »Zeitoper«, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 14), S. 224.

<sup>1666</sup> Whitesitt, *The life and music of George Antheil 1900-1959*, S. 124–125.

<sup>1667</sup> Vgl. ebd., S. 122.

<sup>1668</sup> Vgl. Monika Schwarz, Art. Antheil: *Transatlantic*. Oper in drei Akten, in: PiperE Bd. 1 (1986), S. 52–53.

einer »stark akzentuierten Motorik« geprägt, die oftmals sich am Jazz orientiert.<sup>1669</sup>

*Die schwarze Orchidee* (1926) von Eugen d'Albert trägt den Beinamen »Opera grottesca«. Die Handlung spielt im zeitgenössischen New York; hervorzuheben ist im II. Akt die »Mount-Everest-Bar«, die sich auf dem Dach eines Wolkenkratzers befindet und einen überwältigenden Ausblick auf die Stadt bietet, wie das Libretto betonte:

Alles muß auf die prachtvolle Aussicht eingestellt sein, die man von hier über New York hat: Man erblickt im wenig helleren Nachtlcht das ganze großartige Panorama der Stadt bis weit auf das Meer. Verschiedenfarbige, wohlabgetönte, doch nie grelle Lichteffekte. Rötlicher und orangegelber Schein auf verschiedenen Dachterrassen; grünliche Punktreihen der fernen Straßenbeleuchtung... Vernebelnde Hafenlichter mit Schiffsilhouetten..., das weiße Licht der Freiheits-Statue, die sich groß vom Nachthimmel abhebt; endlich, blaugrün verdämmernd, das Meer, mit dem sternbesäten Himmel darüber.“ Percy zeigt sich überwältigt davon: Ah, das! Schau, Bessie, schau! New York! Der Hafen! Der Leuchtturm! Das Meer!!<sup>1670</sup>

Der überwältigende Ausblick wird auch musikalisch in einem Zwischenspiel verdeutlicht, das sich über ein crescendo in eine Fanfare aus Fortissimo-Akkorden mündet.<sup>1671</sup> Später erklingt ein Foxtrott. Die Gäste der Bar jubeln: »Tanzlektion! Wir kommen schon! Saxophon, holder Ton; Wahrzeichen der Moderne, Saxophon, holder Ton! Wie hört man dich so gerne! ›Schrillalla! schrullalla! Schrallullullillah!‹ Alles Gute kommt aus Amerika!«<sup>1672</sup> Eine Jazz-Kapelle erscheint auf der Bühne<sup>1673</sup> und die Mount-Everest-Bar wird von den Gästen als »Jazz-Paradies« gefeiert.<sup>1674</sup>

Es gibt einige Werke, die sich mit der schweren Wirtschaftskrise der 1930er (»Great Depression«) befassen, neben *Annie* sind die Musicals

---

<sup>1669</sup> Vgl. ebd., S. 53-54.

<sup>1670</sup> Eugen D'Albert, *Die schwarze Orchidee. Opera grottesca in drei Akten [Libretto]*, Wien u. a. 1928, S. 37.

<sup>1671</sup> Eugen D'Albert, *Die schwarze Orchidee. Opera grottesca in drei Akten. Klavierauszug mit Text*, Wien u. a. 1928, S. 102.

<sup>1672</sup> D'Albert, *Die schwarze Orchidee. [Libretto]*, S. 52.

<sup>1673</sup> Ebd., S. 38–39.

<sup>1674</sup> D'Albert, *Die schwarze Orchidee. Klavierauszug*, S. 143.

*Flora, the red Menace, Strike Up the Band* and *Of Thee I Sing* oder *Face the Music* zu nennen. Die Wirtschaftsmetropole New York wurde von der Krise besonders hart getroffen und infolgedessen wurden Anfang der 1930er über 100.000 New Yorker obdachlos. Viele von ihnen lebten fortan auf der Straße, in Parks oder in Elendsvierteln, die sich rasant ausbreiteten und bisweilen in sarkastischer Anspielung auf den Präsidenten »Hooverilles« genannt wurden,<sup>1675</sup> und auch im Musical *Annie* thematisiert werden. Dort richten die verarmten Bewohner eines solchen Ortes ein ironisches Dankeslied an Präsident Hoover, in dem sie bilanzieren, dass sie nichts mehr besitzen, seit sie auf seine falschen Versprechungen hereingefallen sind. Andererseits gibt es in *Annie* auch eine getanzte Hommage an die Stadt mit dem Titel »N.Y.C.«<sup>1676</sup> Darin geht es um die Frage, warum die Stadt eine solche Faszination ausübt und beantwortet dies mit der Einzigartigkeit New Yorks, mit der sich keine Stadt messen könne. Die Zwischenspiele evozieren ein bruitistisch anmutendes Durcheinander, wobei sich die Instrumentation am Big-Band-Klang orientiert.

## Broadway und Musical

Das Musical spielt in der Großstadt und die Musical-Zentren liegen in der Großstadt: Als typisch für das Musical wurden immer wieder das urbane Leben, die Figuren der Großstadt und deren Sprache, Lebens- und Erfahrungswelten angesehen.<sup>1677</sup> Mehr als in anderen Gattungen des Musiktheaters fungieren urbane Räume als Rahmen für die Handlung.<sup>1678</sup> Somit ist das »kommerzielle Musical eine Großstadtkultur und gehört nur in die wirklich großen, möglichst kosmopoliten und auch anderweitig interessanten Städte«,<sup>1679</sup> und die größte Gruppe der Broadway-

---

<sup>1675</sup> Burns u. a., *Die Stadt von Morgen, 1931-1939*, S. 414–415.

<sup>1676</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 43.

<sup>1677</sup> Vgl. Elmar Juchem, *Städtische Räume im Musical: Zwei Darstellungsmuster am Beispiel von Company (1970) und Linie 1 (1986)*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 237.

<sup>1678</sup> Vgl. Rösing, *Soundscape – Urbanität und Musik*, S. 30.

<sup>1679</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 9.



Zuschauer bilden (amerikanische) Touristen.<sup>1680</sup> Das Musiktheater setzte sich auch intensiv mit der Stadt New York auseinander, reihenweise huldigten insbesondere Musicals dem Big Apple.<sup>1681</sup> Bei der Betrachtung der Beziehung von Stadt und Handlung im amerikanischen Musiktheater fallen zwei Handlungsmuster auf: Entweder kommt ein Außenseiter in die Stadt, so dass zwei Welten aufeinanderprallen (z. B. *One Touch of Venus*, *Wonderful Town*, *Cabaret*). Das Muster des Stadt-Land-Gegensatzes ist nicht neu, sondern kommt auch in Literatur und Film vor, wenngleich es im Musical wegen der oben erwähnten Publikumsstruktur eine neue Facette hinzugewinnt, da sich die Mehrheit der Zuschauer so mit einem Teil der Handelnden identifizieren kann. Das zweite Handlungsschema behandelt das Miteinander der Stadtbewohner ohne den Blick von außen (z. B. *Street Scene*, *Rent*, *West Side Story*).<sup>1682</sup> Die Entstehungsgeschichte der Gattung Musical hängt wie auch die der Operette mit der Ökonomie zusammen, da sich beide aus dem bürgerlichen Theater, das vom Wunsch nach Unterhaltung geprägt war, entwickelten. Auf Unterhaltung des Publikums zielte auch George M. Cohan ab, der um 1900 an den Broadway kam. Die von ihm produzierten Stücke zeichnen sich dadurch aus, dass sie aktuelle Themen aufgriffen und wahrhaftige Figuren aus dem alltäglichen Leben zeigten, mit denen sich die Zuschauer identifizieren konnten.<sup>1683</sup> Siegmund Rombergs »Politoperette« *Up in Central Park* (1948) vermengt historische Fakten mit Fiktion und handelt von der Entstehung des berühmten New Yorker Parks. Das Bühnenbild, die Kostüme und Tänze waren inspiriert von den stimmungsvollen New-York-Lithographien von Currier und Ives, die im 19. Jahrhundert sehr erfolgreich gewesen waren.<sup>1684</sup> Das biographische Musical *Fiorello* über den New Yorker Bürgermeister La Guardia (Musik von Jerry Bock, Uraufführung 1959) spielt in New York, vor allem in Greenwich Village in der Zeit von 1915 bis 1945. Die Handlung beginnt kurz vor dem Kriegseintritt der USA in den Ersten Weltkrieg: Fiorello führt Wahlkampf für den Kongress, wobei er mehrere in New York geläufige Sprachen spricht, wie englisch, italienisch und jiddisch. Er stammt aus einer

---

<sup>1680</sup> Vgl. Juchem, *Städtische Räume im Musical*, S. 237.

<sup>1681</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 16–17.

<sup>1682</sup> Vgl. Juchem, *Städtische Räume im Musical*, S. 238.

<sup>1683</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 11–12.

<sup>1684</sup> Vgl. Green und Green, *Broadway Musicals*, S. 126.

Einwandererfamilie und hat italienisch-jüdische Wurzeln. Das Stück »No: The name's La Guardia« integriert italienische Sprache und jiddischen Gesang. Zehn Jahre später kandidiert Fiorello als Bürgermeister, verliert aber gegen die Demokraten, auf deren Wahlparty eine Broadway-Truppe auftritt. Zur Zeit der Depression lässt sich Fiorello zu einer erneuten Kandidatur bewegen. Da dieses biographische Stück großen Bezug auf lokale Einzelheiten und die Kenntnis der politischen Hintergründe voraussetzte, konnte es sich in anderen Ländern kaum durchsetzen.<sup>1685</sup>

Irving Berlins Musical *Miss Liberty* (1949) spielt in New York und Paris im Jahre 1885 und handelt u. a. von der Suche nach einem Model für die Freiheitsstatue. Nach einigen Verwirrungen endet das Stück mit der Einweihung dieses Wahrzeichens.<sup>1686</sup> *How to succeed in business without really trying* (Musik und Texte von Frank Loesser) zeigt den Aufstieg vom Fensterputzer zum Firmenchef. Das Stück greift Aspekte des Big Business wie Vetternwirtschaft oder den hektischen Büroalltag auf.<sup>1687</sup> Im Vordergrund handelt Stephen Sondheims Musical *Company* (1970) von Freundschaften und Beziehungen zwischen New Yorkern.<sup>1688</sup> *Company* reflektiert, wie das Leben in der Großstadt verschiedene Paare beeinflusst.<sup>1689</sup> Sondheim bezog sich in den Texten auf sein New Yorker Umfeld. Die »urbane« Partitur Sondheims mit ihren abrupten Tempowechseln ahmt einerseits vordergründig das Stop and Go des Verkehrs nach, andererseits spiegelt sie auch die gehetzte Artikulation großstädtischer Nervosität« wider.<sup>1690</sup> In *Company* erfolgt eine vielschichtige Darstellung der Großstadt: Das Ende der Eingangsszene verlangt eine Montage von Stadtklängen. Weitere Aspekte sind das »großstadttypische Aneinander-vorbei-Reden« sowie das »lonely crowd syndrome«, also das Gefühl der Einsamkeit inmitten einer belebten Umgebung, oder die mangelnde Privatsphäre in zu kleinen und hellhörigen Appartements.<sup>1691</sup> *Company* ist von der Stadt in allen Elementen durchdrungen: Die Handlung ist in der Stadt angesiedelt, die

---

<sup>1685</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 205–208.

<sup>1686</sup> Vgl. Green und Green, *Broadway Musicals*, S. 144.

<sup>1687</sup> Vgl. Green und Green, *Broadway Musicals*, S. 196.

<sup>1688</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 157.

<sup>1689</sup> Vgl. Green und Green, *Broadway Musicals*, S. 229.

<sup>1690</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 157.

<sup>1691</sup> Juchem, *Städtische Räume im Musical*, S. 241–242.

Sprache ist von der Stadt ebenso wie die Musik geprägt und auch das Bühnenbild orientierte sich an städtischer Architektur: »Fragmentierung, Fluktuation, Tempo und Dichte, das Überangebot an Reizen und die Reduktion der Privatsphäre erscheinen als Herausforderungen, denen die Charaktere unterschiedlich gewachsen sind.«<sup>1692</sup> Die Handlung ist nicht linear, sondern schildert simultane, kaleidoskopartige Vorgänge mit einer filmähnlichen Blendetechnik.<sup>1693</sup> Der fragmentarische Charakter des Stückes erhielt in der Uraufführung mit dem abstrakten, vom russischen Konstruktivismus inspirierten Bühnenbild, einem Gerüst aus Stahl und Plexiglas von Boris Aronson, eine Entsprechung und verdeutlichte damit den Verlust der Privatsphäre in der Stadt.<sup>1694</sup> Die Musik in *Company* zeigt sich vom Rockidiom beeinflusst, das hier als Chiffre für Urbanität steht.<sup>1695</sup> Die Nummer »Another hundred people« artikuliert »motorisch-hastige, dennoch melancholische Gedanken über die große Stadt New York und zum besonderen Charme der 14. Straße.«<sup>1696</sup> Es beschreibt die Masse der Stadt, die von Anonymität und die Fremdheit geprägt ist: »It's a City of Strangers, some come to work, some to play – A city of strangers ...«. Die Musik dieser Nummer zeichnet sich aus durch skandierenden Charakter, deklamatorischen Duktus; sie ist wenig melodisch und die Singstimme weist einen geringen Ambitus auf. Martha versteht sich als typische New Yorkerin: »The pulse of this city, kiddo, is me. This city is for the me's of the world. People that want to be right in the heard of it. I am the soul of New York.«<sup>1697</sup>

Auch der Broadway und das Musical selbst wurden zum Theater, so in *Funny Girl* (1964) von Jule Styne, in Sondheims *Follies* (1971), in Marvin Hamlischs *A Chorus Line* (1975) oder in Harry Warrens *42<sup>nd</sup> Street* (1980).<sup>1698</sup> New York und der Broadway spielt auch in den Werken von Frank Loesser eine wichtige Rolle, darunter in *Guys and Dolls* (1950), dessen Opening verschiedene Charaktere versammelt, die den Broadway

---

<sup>1692</sup> Ebd., S. 246-247.

<sup>1693</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 156–157.

<sup>1694</sup> Juchem, *Städtische Räume im Musical*, S. 241–245.

<sup>1695</sup> Vgl. ebd., S. 246.

<sup>1696</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 156.

<sup>1697</sup> Stephen Sondheim, *Company. A Musical Comedy [Libretto]*, New York 1970.

<sup>1698</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 16–17.

bevölkern.<sup>1699</sup> Die Musik besteht aus anspruchsvollen Big-Band-Sätzen. Die Nummer »My Time of Day« ist eine Hommage an das nächtliche New York. Doch auch ein vermeintlich so eng mit New York verbundenes Sujet konnte in einen anderen Schauplatz transferiert werden: Unter dem Titel *Strizzis und Mizzis* und mit reichlich Wiener Couleur angereichert, wurde Loessers Musical 1997 in der österreichischen Hauptstadt aufgeführt.<sup>1700</sup> *A Chorus Line* handelt vom Bühnenalltag eines Broadwaytheaters. Anlässlich eines Castings erzählen einige Tänzer von sich und ihrem Leben. Der Beruf des Musicaltänzers wird als harte Arbeit gezeigt, bei der die Künstler unter hohem Konkurrenzdruck stehen.<sup>1701</sup> Damit bildet das Stück unter den selbstreferenziellen Stücken einen Sonderfall, weil es nicht um die Stars geht, sondern um die namenlosen Tänzer im Hintergrund. Michael Bennett (Konzept und Choreographie) hatte selbst als Gruppentänzer seine Karriere begonnen und intendierte mit *A Chorus Line* die Gruppentänzer aus der Anonymität zu holen und deren Leben in New York darzustellen und damit aufzuwerten.<sup>1702</sup> Da das Stück stark auf New Yorker Verhältnisse zugeschnitten ist, scheint es kaum verwunderlich, dass Aufführungen an anderen Orten nicht sonderlich erfolgreich verliefen.<sup>1703</sup> *42<sup>nd</sup> Street* rekuriert auf die Steptanzchoreographien der Jahresrevuen, die unter dem Titel *Ziegfield Follies* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Broadway aufgeführt wurden. Das Stück ist eine Hommage an die Welt des Broadwaytheaters, aber auch die Stadt New York, die für das Mädchen aus der Provinz als Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten erscheint. Andererseits machte die Stadt und insbesondere die *42<sup>nd</sup> Street* mit ihren zahlreichen Theatergebäuden zur Zeit der Uraufführung 1980 eine schwere Krise durch.<sup>1704</sup> Das Musical *Applause* handelt vom Broadway und beginnt mit der Tony-Verleihung, der wichtigsten Auszeichnung im Musicalbusiness.<sup>1705</sup> *Funny Girl* schildert die Geschichte der Schauspielerin Fanny Brice, die 12 Jahre lang der Star bei den Ziegfield

---

<sup>1699</sup> Vgl. Charles B. Axton und Otto Zehnder, *Reclams Musicalführer*, Stuttgart <sup>10</sup>2009, S. 132–137.

<sup>1700</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 248–249.

<sup>1701</sup> Vgl. Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*, S. 438–442.

<sup>1702</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 148.

<sup>1703</sup> Vgl. ebd., S. 147–149.

<sup>1704</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 32.

<sup>1705</sup> Vgl. Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*, S. 379–384.

Follies war. Ihr Markenzeichen waren das Singen in jiddischem oder New Yorker Dialekt.<sup>1706</sup>

### Die Stadt, die niemals schläft: *On the Town* und *Wonderful Town*

New York nimmt in Leonard Bernsteins Schaffen einen wichtigen Platz ein.<sup>1707</sup> Er thematisierte sowohl in *On the Town* (1944) als auch in *Wonderful Town* (1953) das große Imaginationspotential New Yorks. Die Metropole erscheint hier als Verheißung und so schildern beide Werke die Stadt aus der Sicht von Außenstehenden, die voller Erwartungen an New York sind. *On the Town* und *Wonderful Town* weisen mit dem dramaturgischen Modell »Fremde kommen in eine ihnen unbekannte Stadt« die gleiche Thematik auf, allerdings:

Beide Werke sind geprägt durch die Faszination für die Metropole New York auf der einen Seite und die kritische Wahrnehmung der Großstadt, wie sie im späteren Raumdiskurs vor allem bei Marc Augé und Michel Foucault aufgegriffen wird, auf der anderen.[...] Für die Darstellung der Metropole New York in Bernsteins Musical Comedies *On the Town* und *Wonderful Town* grundlegend ist jedoch die Gleichzeitigkeit von Kritik und Faszination der Großstadt als Heterotopie und Transitraum.<sup>1708</sup>

*On the Town* war Bernsteins erstes Musical, die Texte stammen von Betty Comden und Adolph Green, die auch als Darsteller mitwirkten; während die Choreographie von Jerome Robbins entwickelt wurde. Das Stück basiert auf der Handlungsidee des 1944 uraufgeführten Balletts *Fancy Free* von Robbins, für das Bernstein ebenfalls die Musik geliefert hatte. Die Uraufführung fand am 28. Dezember 1944 in New York statt. Das Buch von Comden und Green und bietet wie *On the Town* eine Tour durch New York, das hier nur positiv geschildert wird.<sup>1709</sup> Ein ähnliches Handlungsschema wie *Fifty Million Frenchmen* bot Cole Porters Musical *The New Yorkers* (1934) mit einer musikalischen Tour durch Manhattan.<sup>1710</sup> Derselben Konzeption folgte das Stück *Bells Are Ringing*

---

<sup>1706</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 218–219.

<sup>1707</sup> Vgl. Jaensch, New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies, S. 91.

<sup>1708</sup> Jaensch, New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies, S. 99.

<sup>1709</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 78–79.

<sup>1710</sup> Vgl. Green und Green, *Broadway Musicals*, S. 74.

(1956) von Styne, dessen Texte ebenfalls von Comden und Green stammten.

Die Matrosen Gabey, Chip und Ozzie beginnen ihren 24stündigen Landurlaub in New York mit dem Vorsatz, sich zu amüsieren. In der U-Bahn ist Gabey fasziniert vom einem Plakat, auf dem Miss-U-Bahn abgebildet ist: Die Gesang und Malerei studierende Ivy Smith. Gabey ist entschlossen, Ivy zu finden. Die drei Freunde trennen sich am Times Square, um das Mädchen zu suchen. Chip wird von der Taxifahrerin Hilde in deren Wohnung abgeschleppt. Ozzie trifft im Naturkundemuseum auf die unterkühlte Anthropologiestudentin Claire, die von ihrem distinguierten Verlobten gelangweilt ist. Gabey trifft Ivy in der Carnegie Hall beim Gesangsunterricht. Sie ist sofort von ihm eingenommen, da sie ihm aber nicht gestehen will, dass sie ihr Geld als Bauchtänzerin verdient, lässt sie ihn abblitzen. Die drei Matrosen kommen wieder auf dem Times Square zusammen. Chip und Ozzie haben ihre Bekanntschaften Hilde und Claire mitgebracht. Alle ziehen zusammen durch die Nachtclubs und landen im Morgengrauen auf Coney Island, wo Gabey erneut auf Ivy trifft. So sind kurz alle vereint, schon bald aber müssen die Matrosen am Pier Abschied von den Mädchen nehmen. Als sie an Bord gehen, brechen gerade drei andere Matrosen voller Erwartung zum Landgang nach New York auf.

Die Handlung konzentriert sich, abgesehen von Anfang und Schluss, auf Manhattan. Die Menschen werden von Traumbildern und Wunschvorstellungen nach New York gelockt »und damit in die Heterotopie von Bild und Realität der Stadt«. <sup>1711</sup> Die Einleitungsnummer von *On the Town* (»New York, New York«) erweist sich als eine Hommage an die Stadt. Die musikalische Darstellung dieses Songs thematisiert die urbane Hektik, die hier allerdings ausdrücklich positiv konnotiert ist. Die aufgeregte Erwartung auf die Stadt, die niemals schläft, bildet den Grundgedanken dieses Songs, der von Soldaten in freudiger Erwartung ihres Landurlaubs gesungen wird und die darin ihre Erwartungen an die Metropole formulieren. <sup>1712</sup> Das Opening »New York, New York« wird kontrastiert mit dem Stück »Lonely Town«, in dem dessen Motive dort verzögert erscheinen. <sup>1713</sup> Thematisiert wird auch der Wohnraummangel in der Metropole: Hildy teilt sich mit Lucy ein Apartment, das sie

---

<sup>1711</sup> Jaensch, *New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies*, S. 95.

<sup>1712</sup> Vgl. Jaensch, *New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies*, S. 91.

<sup>1713</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 429.

abwechselnd halbtags bewohnen.<sup>1714</sup> Andreas Jaensch untersuchte *On the Town* unter dem Aspekt von Augés konstatierten »Nicht-Orten« der urbanen Umgebung und der Auffassung von der Stadt als »Transitraum«. Da die Soldaten nur auf der Durchreise sind, ist die Stadt für sie ein »Nicht-Ort«, ein »Transitraum« im Sinne Augés. Allerdings sind in Bernsteins Musical die »Nicht-Orte« im Gegensatz zu denjenigen Augés positiv konnotiert. In der Szene mit der Taxifahrerin Hilde stellt sich heraus, dass die Stadt geschichtslos ist, es gibt keine historischen Orte. Eine Folge davon ist Einsamkeit des Individuums (»Lonely Town«), wie auch Augé die Einsamkeit in der Stadt thematisiert.<sup>1715</sup> Auch in den Ballettsequenzen befindet man sich in den von Foucault als »anderen Räume« bezeichneten Orten, da die Handlung hier stets irrealer Züge aufweist. Jaensch bilanzierte, dass Bernstein in *On the Town* »die dominierenden Raumtheorien des soziologisch-anthropologischen Diskurses von der Großstadt als Heterotopie und Transitraum [...] zum eigentlichen Gegenstand der Handlung“ gemacht werden.«<sup>1716</sup> Dennoch bleibt trotz der Problematik „die Faszination der Großstadt“ letztlich bestehen.<sup>1717</sup> In keinem anderen Stück (auch *Wonderful Town* nicht) »wird so vielen Schauplätzen und Charakteristika des Big Apple gehuldigt. Bernstein [...] schrieb für sehr unterschiedliche Tänze große sinfonische Sequenzen, deren kantige Profile, schrille Klänge und rhythmische Motorik«, die »nicht nur wie ein Plan der Stadt die Couleur locale der Schauplätze bestimmen.«<sup>1718</sup>

Von *Wonderful Town* existierten vor dem Musical schon ein Schauspiel, sowie ein Film und ein Hörspiel.<sup>1719</sup>

I. Akt: Ein Stadtführer begrüßt eine Gruppe Touristen zur einer »Christopher Street Tour« im vielfältigen Greenwich Village. Die Schwestern Ruth und Eileen kommen aus dem verträumten Columbia, Ohio nach New York, Ruth will dort als Redakteurin arbeiten, Eileen als Schauspielerin. Sie landen im Künstlerviertel Greenwich Village und finden Unterkunft in einem Kellerappartement. Dieses Appartement wird immer wieder erschüttert von Explosionen beim nahen U-Bahn

---

<sup>1714</sup> Vgl. Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*, S. 92–97.

<sup>1715</sup> Vgl. Jaensch, New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies, S. 92–93.

<sup>1716</sup> Ebd., S. 94–95.

<sup>1717</sup> Vgl. Jaensch, New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies, S. 95.

<sup>1718</sup> Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 428–429.

<sup>1719</sup> Vgl. Jaensch, New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies, S. 99.

Bau. Beide Schwestern werden von Heimweh nach Ohio geplagt. Am nächsten Morgen wollen die Schwestern die Stadt erobern, scheitern aber zunächst kläglich. Der Redakteur Bob mag Ruth, meint aber, dass sie in New York keinen Erfolg haben wird, weil in dieser Stadt so viele ihr Glück versuchen wollen. Er beauftragt Ruth, für einen Artikel am Brooklyn Navy Yard brasilianische Kadetten zu interviewen. Diese sind aber nur daran interessiert, den Conga-Tanz zu lernen und verfolgen Ruth bis nach Greenwich Village, wo der Akt damit endet, dass die gesamte Straße Conga tanzt. Nach einigen weiteren Schwierigkeiten endet das Stück im Happy End: Eileen wird vom »Vortex«-Nachtklub engagiert und Ruth kommt mit Bob zusammen und erhält eine Stelle. New York entpuppt sich somit als »Wonderful Town«.

*Wonderful Town* thematisiert vor allem den Stadtteil Greenwich Village, der als lebendig und turbulent charakterisiert wird. Seine werden als Menschen geschildert, die zusammenhalten, aber auch sich und ihre Umwelt nicht allzu ernst nehmen. Das Werk besteht aus 14 Songs, die durch Zwischenspiele in die Handlung integriert sind. Erstmals verwendet Bernstein hier einzelne Motive mehrfach, um dem Stück einen einheitlichen Charakter zu verleihen. Musikalische Charakteristika des Werks sind die eingängige Melodien und die verwendeten Jazzrhythmen. Die Musik ist inspiriert von Musik der 1930er. Der Song »Ohio« ist eine Persiflage auf sentimentale Heimatelogen, wurde aber oft nicht als Ironie verstanden.<sup>1720</sup> Die Musik charakterisiert Ohio als verschlafen, und für Bernstein stellt sich die ländliche Idylle als genauso widersprüchlich wie die Großstadt dar. Der erste Abschnitt zeichnet sich durch einen sentimental-kitschigen Tonfall aus. Im Mittelteil wird die Phrase skelettiert und durch ein Staccato förmlich zerhackt. Ruth und Eileen zählen die negativen Aspekte des Landlebens auf: Rigide Erziehung und Moral sind der Preis für die ländliche Geborgenheit. Dies steht »im Gegensatz zur Freiheit des Transitraums, der mit Einsamkeit erkaufte wird«.<sup>1721</sup> Im Zentrum steht das »Conservation Piece«, das eine Mischung aus gesprochenem Dialog, Gesang und Inzidenzmusik darstellt und die Einsamkeit in der Großstadt thematisiert, wobei die Koloraturen dem Ausdruck von Verzweiflung und Verwirrung dienen.<sup>1722</sup> Die Nummer

---

<sup>1720</sup> Vgl. Martina Krawulsky, Art. Bernstein: *Wonderful Town. Musical Comedy*, in: PiperE Bd. 1 (1986), S. 320.

<sup>1721</sup> Jaensch, New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies, S. 97–98.

<sup>1722</sup> Vgl. Jaensch, New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies, S. 98.



»Swing« versammelt populäre Swings aus den 1930ern. Der »Wrong Note Rag« ist ebenfalls vom Jazz geprägt, und beinhaltet Conga- und Bop-Rhythmen,<sup>1723</sup> die in ihrer Spritzigkeit für das lebhaftes New York stehen. Innovativ gestaltet Bernstein den Schluss, der ein gesungenes Chaos verschiedener Stimmen im fortissimo bildet.<sup>1724</sup> Es findet sich auch ein irisches Volkslied, womit auf New York als Einwandererstadt Bezug genommen wird. Eine wichtige Bedeutung kommt dem Tanz zu, da praktisch das ganze Stück hindurch getanzt wird, in verschiedenen Stilen (Jitterbug, Swing, Conga) und an allen möglichen urbanen Orten (U-Bahn, Straßen, Klubs). Die Tänze dienen der Verbindung der Szenen; sie schaffen aber auch eine bestimmte Atmosphäre, die dann durch die Sprache aufgenommen wird.<sup>1725</sup>

### Melting pot New York

Ein häufig verwendetes New York-Bild ist das des »melting pot«, also der Stadt, in der viele Einwanderer aus unterschiedlichen Ländern und Kulturkreisen leben. Seit den 1880ern stieg die Zahl der Immigranten nach New York sprunghaft an, sodass 1892 das Durchgangslager auf Ellis Island errichtet wurde.<sup>1726</sup> Die Immigranten kamen aus allen möglichen Nationen;<sup>1727</sup> es gab und gibt Stadtteile, in denen die einzelnen Ethnien mehr oder weniger in sich geschlossen leben, wie z. B. die Ghettoisierung in Chinatown und Little Italy belegt. Somit stellt New York als Ganzes eine Heterotopie dar.<sup>1728</sup> Eine große Gruppe stellen jüdische Bürger dar und jiddischsprachige Theater erfreuten sich bei den jüdischen Einwanderern großer Beliebtheit, unterstützten aber auch die Integration:

Wie die italienischen Feiertagsprozessionen [die in Little Italy sehr zahlreich stattfanden, Anm. d. Verf.] erfüllten auch die jiddischen Theater die Aufgabe, den Übergang zwischen der Vergangenheit in Europa und dem neuen amerikanischen Lebensalltag zu erleichtern. Auf

---

<sup>1723</sup> Vgl. Krawulsky, Art. Bernstein: *Wonderful Town*, in: PiperE Bd. 1, S. 320.

<sup>1724</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 648.

<sup>1725</sup> Vgl. Krawulsky, Art. Bernstein: *Wonderful Town*, in: PiperE Bd. 1, S. 320.

<sup>1726</sup> Vgl. Burns und Sanders, *Die Macht und das Volk, 1898-1919*, S. 220.

<sup>1727</sup> Vgl. ebd., S. 243-245.

<sup>1728</sup> Vgl. Jaensch, *New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies*, S. 97.

der Bühne sahen die New Yorker Juden ihre gesammelten Erfahrungen ins Bild gesetzt: die Entwurzelung, die Ankunft in einem fremden Umfeld und schließlich die Eingewöhnung in ein neues Leben.<sup>1729</sup>

Ein erstes Stück, das sich dezidiert mit New York als Einwanderermetropole befasste, war *The Melting pot* (1908) von Israel Zangwill, mit dem dieser Begriff bekannt wurde. Das Stück handelt von einem russisch-jüdischen Musiker, der in einer Symphonie die Verschmelzung verschiedener Kulturen in New York zum Klingen bringt und damit eine amerikanische Kultur schafft.<sup>1730</sup>

### *Street Scene*

*Street Scene* kann als Hommage an das zeitgenössische New York gewertet werden,<sup>1731</sup> wo Weill eine neue Heimat gefunden hatte. Als ab den 1990ern auch in Deutschland Einwanderung intensiver diskutiert wurde, führte dies zu mehreren Produktionen auch hierzulande. Auch ähneln sich in dieser Hinsicht deutsche Städte und New York mehr als zur Entstehungszeit des Stückes.<sup>1732</sup> Im Mittelpunkt von Weills *Street Scene* steht die Familie Maurant, die in einer ärmlichen Straße New Yorks lebt: Anna, die die Hoffnung auf ein besseres Leben noch nicht aufgegeben hat, beginnt ein Verhältnis mit dem Milchmann und wird von ihrem jähzornigen Ehemann Frank erschossen. Ihre Tochter, die in den Studenten Sam verliebt ist, befürchtet jedoch, seiner Karriere zu schaden, und verlässt mit ihrem Bruder die Straße, um ein neues Leben zu beginnen. Umrahmt wird dies von den Schicksalen anderer Hausbewohner, wie die von Zwangsäumung bedrohte Familie Hildebrand oder der Hausmeister Henry Davis. Die Figuren sind

---

<sup>1729</sup> Burns und Sanders, *Die Macht und das Volk, 1898-1919*, S. 248.

<sup>1730</sup> Vgl. Ric Burns u. a. (Hrsg.), *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, München 2002.

<sup>1731</sup> Vgl. Andreas Hauff, Orientierungsversuche in der Großstadt: Verweise und Bekenntnisse in Kurt Weills *Street Scene*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 45.

<sup>1732</sup> Vgl. ebd., S. 36.

Einwanderer, was durch verschiedene Dialekte und Akzente verdeutlicht wird, die allerdings auch die sozialen Unterschiede hinsichtlich der Unterschiede in Religion, Alter und Berufen verdeutlichen.<sup>1733</sup> Das Sujet ist im Alltagsleben angesiedelt und zeichnet sich durch detaillierte Beschreibungen aus, die nichts beschönigen.<sup>1734</sup> New York fungiert in *Street Scene* als Paradigma der Großstadt. Die Oper schildert das Geschehen eines Tages in einer Straße, die von Angehörigen der New Yorker Mittelschicht bewohnt wird. Es gibt also die Einhaltung der klassischen aristotelischen Drei Einheiten. Die Figuren haben unterschiedlichste kulturelle und ethnische Herkunft. *Street Scene* interpretiert die Großstadt »als ein undefinierbares und ungreifbares Phänomen [...], an das es immer nur eine Annäherung geben kann«.<sup>1735</sup> Es wird keine Kritik an der Großstadt geäußert, sondern ein facettenreiches Bild derselben gezeichnet. Aufgezeigt werden Chancen und Nachteile des »melting pot«, der als Symbol für die neu entstehende multikulturelle Gesellschaft und damit auch der modernen Großstadt erscheint. *Street Scene* verdeutlicht zwar durch den tragischen Ausgang auch die möglichen negativen Folgen großstädtischer Verdichtung), aber ist auch keine reine Anti-Utopie der Großstadt. Die Besonderheit liegt Laura Frahm zufolge gerade darin, »nicht allein einen Aspekt der Großstadt herauszugreifen und zu überzeichnen, sondern vielmehr die Großstadt in ihrem Spannungsverhältnis und Facettenreichtum zu inszenieren«.<sup>1736</sup> New York ist Inbegriff, aber auch Sonderfall einer amerikanischen Großstadt; die Metropole gilt in *Street Scene* durch ihren multikulturellen Charakter als Symbol für den amerikanischen Traum, der auch die Figuren stets beschäftigt. Dennoch wird auch immer wieder darauf verwiesen, wie weit Mythos und Realität auseinanderliegen können. Auch die Großstadtdarstellung folgt diesem Prinzip der einfachen

---

<sup>1733</sup> Vgl. Tatjana Böhme-Mehner, Realismus als Zeitproblem. Eine amerikanische Parallele, dargestellt an Kurt Weills *Street Scene*, in: *Socialist Realism and Musik*, hrsg. von Mikuláš Bek u. a., Praha 2004 (Colloquia on the History and Theory of Music at the International Music Festival in Brno [Musikwissenschaftliche Kolloquien des Internationalen Musikfestivals in Brno], 36), S. 84.

<sup>1734</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 580.

<sup>1735</sup> Frahm, Raumspektren der modernen Großstadt, S. 29.

<sup>1736</sup> Ebd., S. 30.

Form bei komplexem Inhalt, so dass diese Gegensätze eine Spannung erzeugen, aus der sich die Ästhetik von *Street Scene* speist.<sup>1737</sup>

Weill orientierte sich bei der Komposition an amerikanischer Musik. Wie die Handlung thematisiert auch die Musik die Anpassung an eine andere Kultur und einen anderen Raum: Für Weill schien die Aneignung einer fremden Kultur notwendig, weil erst auf dieser Basis die künstlerische Weiterentwicklung und »die Herausbildung einer genuin amerikanischen Oper als Synthese aus Metropolitan Opera und Musical Comedy erfolgen können«.<sup>1738</sup> Die Großstadt passt hier sehr gut als Thema, weil ständig Assimilation und Aneignung eines weitgehend fremden Raumes erfolgen, aus der eine »Veränderung der Situation von innen heraus« erfolgen soll. Weill wollte damit eine genuin amerikanische Oper schaffen, in der Musik und Text sehr eng verbunden sind und sich ergänzen. Die Ausgestaltung von Text und Musik beruht auf einer »Ästhetik der Differenz«, die sich erst konstituiert über »die Differenzen von Realem und Imaginärem des Raums, von Utopie und Dystopie der Großstadt, von zentripetaler und zentrifugaler Ausrichtung der Kompositionsweise«.<sup>1739</sup> Weill transformierte die räumlichen Strukturen der Großstadt in musikalische Strukturen und die Großstadt Wahrnehmung in ein »Spannungsverhältnis von Text und Musik«.<sup>1740</sup> *Street Scene* zeichnet sich durch die Integration vielfältiger musikalischer Idiome aus. Durch die Vielzahl der musikalischen Formen vom American Popular Song bis hin zur klassischen Opernarie wird »eine Form der Öffentlichkeit erzeugt, die ihre visuelle Entsprechung in einem Raum findet, der ebenso durch eine Art Mosaikstruktur unterschiedlichster Individuen charakterisiert wird.«<sup>1741</sup> Die Einfachheit der einzelnen Formen kontrastiert mit einer komplexen Gesamtstruktur: »Der zentrifugalen Kraft der Vielzahl von musikalischen Idiomen wirkt permanent die zentripetale Kraft von Weills symphonischer Kompositionstechnik entgegen. Der collagenartigen Oberfläche steht eine dicht verwobene Tiefenstruktur entgegen, wodurch ein Spannungsverhältnis entsteht.«<sup>1742</sup> Opernhaf sind die melodramatischen

---

<sup>1737</sup> Vgl. ebd., S. 30-32.

<sup>1738</sup> Ebd., S. 32-33.

<sup>1739</sup> Ebd., S. 33.

<sup>1740</sup> Frahm, Raumspektren der modernen Großstadt, S. 33.

<sup>1741</sup> Ebd., S. 31.

<sup>1742</sup> Ebd., S. 32.

Passagen, rezitativische Abschnitte und als Ausdruck höchster Emotionalität enthält das Werk auch ariose Gesangspartien. (Szene und Arie, Cavatina, Arietta, Arioso), die auch in Melodik und Harmonik in der Tradition der Oper stehen. Der Beginn des II. Aktes etwa beschreibt die Morgenstimmung im Haus durch ein instrumentales Vorspiel. Daneben gibt es aber auch Elemente aus Musical und Jazz wie Ballad, Swing und Jitterbug, z. B. der Blues des afroamerikanischen Hausmeisters. »Popular Songs« werden in mehrfacher Funktion eingesetzt: Sie dienen der Milieuschilderung, der Satire oder der Verdeutlichung von Utopie.<sup>1743</sup> Die opernhafte Elemente sind in der privaten Tragödie um die Murrants zu finden, während das soziale Umfeld (Nachbarn und Bekannte) durch Musical- und Jazznummern charakterisiert wird.<sup>1744</sup>

### *West Side Story*

Auch *West Side Story* (1957) befasst sich mit der Einwandererthematik. Ende des 19. Jahrhunderts hatte Spanien Puerto Rico an die USA abgetreten. Seit Ende der 1940er zogen Hunderttausende von Puertoricanern nach New York, insbesondere als in den 1930ern im Zuge der Weltwirtschaftskrise die Zuckerrohrpreise einbrachen und damit den Hauptwirtschaftszweig ruinierten. Schließlich lebten über 800.000 Puertoricaner in New York, von denen sich die meisten in East Harlem niederließen, wo das Leben vor allem auf der Straße stattfand.<sup>1745</sup>

Zunächst verfolgte der Choreograph Jerry Robbins 1949 die Idee, die Romeo-und-Julia-Geschichte in den zeitgenössischen Slums in der Lower East Side anzusiedeln<sup>1746</sup> als Religionskonflikt zwischen Katholiken und

---

<sup>1743</sup> Vgl. Jaensch, New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies, S. 98.

<sup>1744</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 580–581.

<sup>1745</sup> Vgl. Ric Burns u. a., Die Stadt und der Erdkreis, 1939-1969, in: *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, hrsg. von Ric Burns u. a., München 2002, S. 490.

<sup>1746</sup> Vgl. Mel Gussow, *West Side Story: The Beginnings of Something Great*. Leonard Bernstein, interviewed by Mel Gussow, in: *Readings on West Side story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001, S. 38; Mary E. Williams, *West Side Story and Its Creators*, in: *Readings on West Side story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001, S. 15–16.

Juden.<sup>1747</sup> Das Projekt wurde aber zwischenzeitlich nicht weiter verfolgt, bis Bernstein und Arthur Laurents in einer Zeitung aus Los Angeles einen Bericht über Straßenkämpfe zwischen mexikanischen Einwanderern und Amerikanern lasen. Daraufhin beschlossen sie, den Schauplatz von der ursprünglich geplanten East Side auf die West Side zu legen<sup>1748</sup> und die Geschichte innerhalb zweier Jugendgangs (Puertoricaner vs. Amerikaner) anzusiedeln<sup>1749</sup> und damit den Konflikt nicht mehr als religiösen, sondern als ethnischen zu etablieren.<sup>1750</sup> Das Stück war damit sehr aktuell, denn in den 1950ern »hatten Rassenhaß und jugendliche Kriminalität gegenüber den ursprünglich als Konfliktstoff geplanten religiösen Problemen an Aktualität gewonnen; vor allem hatte das Vordringen puertoricanischer Einwanderer in die westlichen Wohnviertel New Yorks zu schweren rassistischen und sozialen Problemen geführt.«<sup>1751</sup> Der Erfolg von *West Side Story* war insofern überraschend, als der tragische Stoff für ein Musical sehr ungewöhnlich und das ganze Werk von der Kritik an sozialen Zuständen durchzogen war.<sup>1752</sup> Das Werk ist eine Romeo-und-Julia-Geschichte im New York der 1950er, deren Hintergrund der Kampf zwischen zwei Jugendbanden, den in den USA geborenen »Jets« und den puertorikanischen Einwanderern, den »Sharks« lieferte, die um die Vorherrschaft in einem Stadtviertel auf der West Side von New York rivalisierten. Der zu den Jets gehörende Tony verliebt sich in Maria, die Schwester des Sharks-Anführers Bernado. Im Verlauf des Stückes eskaliert der Konflikt zwischen den Gangs. Schließlich wird Tony erschossen, was beide Gangs zur Besinnung bringt. Für Laurents schien zwar die Verwendung von Slang und Umgangssprache unabdingbar, allerdings wollte er nicht zu viele zeitgenössische Wörter verwenden, damit der Text nicht zu schnell veraltet wirkte. Daher erfand er Wörter und Phrasen, so wie »daddy-o« für die Jets and »kiddando« für die Sharks. Auch die Bedeutung des Wortes »cool« als »ruhig, unbeirrbar« wurde in *West Side*

---

<sup>1747</sup> Vgl. Leonard Bernstein, Excerpts from a West Side Story Log, in: *Readings on West Side story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001, S. 43; Gussow, *West Side Story: The Beginnings of Something Great*. Leonard Bernstein, interviewed by Mel Gussow, S. 39.

<sup>1748</sup> Vgl. Mel Gussow, *West Side Story. The Beginnings of Something Great*, S. 39.

<sup>1749</sup> Vgl. Bernstein, Excerpts from a West Side Story Log, S. 44.

<sup>1750</sup> Vgl. Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*, S. 229–233.

<sup>1751</sup> Peter Gradenwitz, *Leonard Bernstein 1918 - 1990. Unendliche Vielfalt eines Musikers*, Zürich <sup>4</sup>1995, S. 226.

<sup>1752</sup> Vgl. ebd., S. 229-230.

*Story* etabliert.<sup>1753</sup> Im getanzten Prolog des I. Aktes wird die Spannung zwischen zwei Straßenbanden gezeigt – die Jets betrachten sich als Amerikaner, weil sie schon in den Staaten geboren wurden, die Sharks sind eine Gruppe eingewanderter Puertoricaner. Es geht um die Vorherrschaft in den Straßen, also öffentlichen urbanen Räumen. Riff, der Anführer der Jets, schwört, dass er die Sharks aus »ihren« Straßen vertreiben werde. Die Straße als Handlungsraum spielt in den meisten Szenen eine Rolle, so zieht Tony durch die Straßen auf der Suche nach Marias Wohnung und der Kampf der Jugendlichen schließlich findet auf einem Platz unter dem Highway statt. Nach der Tötung Bernados kommt Tony zu Maria und sie beschließen, wegzugehen und die Gewalt hinter sich zu lassen, was durch eine Traumszene verdeutlicht wird. Die Szene verwandelt sich in eine alptraumhafte Stadtlandschaft, erfüllt von Gewalt. Tony und Maria laufen und versuchen die Stadtmauern zu durchbrechen und den Gangs und der Gewalt zu entfliehen. Als sie es schließlich schaffen, wechselt die Musik in eine Überleitung, in der das »Somewhere«-Motiv ertönt. Die Stadtlandschaft erscheint wieder, als Riff und Bernado auftreten. Der Kampf wird von Musik, die auf dem Prolog basiert, begleitet. Der Alptraum wird immer schrecklicher, bis die Liebenden plötzlich wieder in der Realität sind und die Musik wieder zum »Somewhere«-Motiv zurückkehrt, als wollten die beiden damit ihren Traum am Leben halten. Die Szene endet mit derselben Musik, die auch die Balkon-Szene beendet hatte.<sup>1754</sup> Der Tanz spielt in *West Side Story* eine wichtige Rolle, alle Tanzsequenzen sind dramaturgisch begründet.<sup>1755</sup> Andreas Eichhorn unterscheidet die Tänze in zwei Gruppen: zum einen gibt es Tänze mit Inzidenzcharakter: z. B. in der Gym, sie zeigen Modetänze der Zeit. Des Weiteren finden sich frei gestalteten Ausdruckstanz, z. B. in der Straßenszene am Beginn des Stückes.<sup>1756</sup> Es gibt zudem lateinamerikanisches Kolorit durch Mambo und Cha-Cha-

---

<sup>1753</sup> Vgl. Williams, »West Side Story and Its Creators«, S. 20.

<sup>1754</sup> Vgl. Scott Miller, An Examination of West Side Story's Plot and Musical Motifs, in: *Readings on West Side story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001, S. 88–89.

<sup>1755</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 630.

<sup>1756</sup> Vgl. Andreas Eichhorn, Die Konstitution von Räumen durch Bewegung in Leonard Bernsteins *West Side Story*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006. (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 124–125.

Cha.<sup>1757</sup> In den Tanz-Sequenzen entladen sich die feindlichen Spannungen, und so lieferte der Kampf um die Kontrolle der Manhattaner West Side dem Tanz eine Motivation. Die latein-amerikanischen Rhythmen ermöglichten Bernstein die Entwicklung einer ansteckenden musikalischen Basis – die ganze Partitur ist durchdrungen von einem jazzigen Manhattan-Idiom, das er von Gershwin sowie von Aaron Copland übernahm.<sup>1758</sup>

In *West Side Story* wechseln sich Außen- und Innenorte ab. Einer der Außenorte ist die Straße, die hier ausschließlich von Jugendlichen bevölkert wird. Erwachsene treten dort nur als Ordnungsmacht auf, für sie ist die Straße negativ konnotiert, während sie für die Jugendlichen ein Lebensraum ist. Nach Eichhorn ist daher die Straße in *West Side Story* im Sinne Foucaults als »Krisenheterotopie« aufzufassen, als ein Ort von Individuen, die sich in einer Krise im Verhältnis zur Gesellschaft befinden. Die für die moderne Großstadt typische Einnahme öffentlicher Plätze durch Jugendliche wird somit in *West Side Story* erstmals im Musiktheater thematisiert. Öffentliche Orte ermöglichen den Jugendlichen Räume der Kommunikation, vor allem aber auch der Repräsentation.<sup>1759</sup> *West Side Story* sei daher als Studie zu Raumbildung und Raumkomposition zu verstehen. Ausgehend von der Annahme, dass Handlungen und Bewegungen Räume erzeugen, erschließt sich auch die raumkonstituierende Funktion des Tanzes in *West Side Story*. Denn in der Bewegung des Tanzes vollziehen sich die Prozesse der Raumanneignung.<sup>1760</sup> Musikalisch zeigt sich in *West Side Story* eine Stilmischung aus Broadway-Musical und klassischer europäischer Musik. Zudem war Bernstein vom New York City Jazz fasziniert.<sup>1761</sup> Bei der Orchestrierung setzte Bernstein auf die Mitarbeit von Jazzmusikern. Die Orchestration trägt somit zum Lokalkolorit bei.<sup>1762</sup> Das Ziel von Bernstein und seinen Mitarbeitern war »eine nahtlos ineinander übergreifende Integration von brutaler Realität und poetischer Lyrik, von Straßenjargon – in Text und Musik – und gefühlvoller Erotik, von Dramatik in gesungener

---

<sup>1757</sup> Vgl. Siedhoff, *Handbuch des Musicals*, S. 631.

<sup>1758</sup> Vgl. Denny M. Flinn, The Significance of Dance and Song in *West Side Story*, in: *Readings on West Side Story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001, S. 59–60.

<sup>1759</sup> Vgl. Eichhorn, Konstitution von Räumen durch Bewegung, S. 126–127.

<sup>1760</sup> Vgl. ebd., S. 131.

<sup>1761</sup> Vgl. Charles Hamm, Art. Bernstein, in: MGG<sub>2</sub>P Bd. 2 (1999), Sp. 1420–1421.

<sup>1762</sup> Vgl. Gradenwitz, *Leonard Bernstein*, S. 247–248.



Musik und explosivem, die Handlung vorwärts treibendem Ballett«. <sup>1763</sup> Die Musik integriert Elemente aus Jazz und klassischer Symphonie und orientiert sich stilistisch an der italienischen Oper ebenso wie der Broadway Show und an lateinamerikanischer Musik. Trotz dieses Stilpluralismus erreicht die Komposition die Stringenz eines fast vollkommen durchkomponierten Stücks. <sup>1764</sup> Ein Charakteristikum der Musik ist auch der Tritonus, der u. a. die Nummern »Something's Coming« und »Dance at the Gym« bestimmt. <sup>1765</sup> Das Hauptmotiv von »Cool« ist eine zwölftönige Jazzfuge, basierend auf dem Tritonus. <sup>1766</sup> Die Musik des »Dance in the Gym« ist chromatisch, jazzig und artikuliert in ihrer Lautstärke den Zorn und die Unruhe der Jugendlichen. Sie enthält außerdem Anleihen beim Rock 'n Roll und Blues-Elemente. Durch all dies wirkt der Tanz sehr amerikanisch. Allerdings ist auch ein (lateinamerikanischer) Mambo zu finden. <sup>1767</sup> Aus dem Kontrast zwischen nord- und lateinamerikanischen Tanzrhythmen wird die unterschiedliche Herkunft der Jugendlichen unterstrichen. <sup>1768</sup> Somit verdeutlicht sich in der stilistischen Vielfalt der Musik der multiethnische Charakter der Stadt.

New York etablierte sich ab dem 20. Jahrhundert als eine der am häufigsten im Musiktheater aufgegriffenen Städte. Vor allem das Musical als wichtigste amerikanische Musiktheatergattung hatte in New York nicht nur institutionell betrachtet den wichtigsten Schauplatz, sondern auch als Thema für eine Vielzahl von Werken. Dabei ist festzuhalten, dass vorwiegend die Faszination der Metropole im Vordergrund steht.

---

<sup>1763</sup> Ebd., S. 226.

<sup>1764</sup> Vgl. Axton und Zehnder, *Reclams Musicalführer*, S. 229–233.

<sup>1765</sup> Vgl. Williams, *West Side Story and Its Creators*, S. 21–22.

<sup>1766</sup> Vgl. Miller, *An Examination of West Side Story's Plot and Musical Motifs*, S. 87.

<sup>1767</sup> Vgl. ebd., S. 85.

<sup>1768</sup> Vgl. Gradenwitz, *Leonard Bernstein*, S. 229–230.

## Resümee

Anhand der vorgestellten Werke wird deutlich, dass nicht nur eine institutionell bedingte Verbindung zwischen Stadt und Musiktheater bestand, sondern Städte vielfältige Motive für das Musiktheater boten, wobei durchaus insofern ein Zusammenhang besteht, als die meisten Werke von Städten handeln, die auch als Kulturmetropolen Strahlkraft besitzen. Parallel zum fortwährenden Städtewachstum wurde die Stadt für Librettisten und Komponisten zunehmend als Handlungsschauplatz, ja sogar als Handlungsträger interessant. Insbesondere seit der Industrialisierung und zunehmenden Verstädterung liefert die Stadt vielfältige thematische Möglichkeiten und reizvolle Fragestellungen. Es lässt sich feststellen, dass die für das Thema zentralen Städte diejenigen sind, mit denen sich besonders eindrückliche und vielfältige Mythen, Geschichten, Bilder und Klänge assoziieren lassen, sodass es wenig verwundert, Venedig, Paris und New York als die Städte vorzufinden, die am häufigsten als Schauplatz und Sujet im Musiktheater fungieren. Das Bild der Stadt ist ein ambivalentes: Es gibt viele Werke, in denen die Stadt gefeiert wird. Bei der Kontrastierung von Stadt und Land allerdings dominiert das Muster, dass die Stadt negativ gezeichnet wird und das Landleben idealisiert wird.

Einige Erkenntnisse der literaturtopographischen Forschung können sich auf die Topographie des Musiktheaters übertragen werden: Auch auf der Karte des Musiktheaters lassen sich einige Ballungszentren ausmachen, also Städte, die sehr häufig auf die Bühne gebracht werden. Mit einigen Städten sind zudem bestimmte Gattungen verknüpft, wie die Wiener Operette oder das Broadway-Musical. Schließlich gibt es aber auch weiße Flecken auf der Landkarte, vgl. etwa London. Des Weiteren ist eine Präferenz einzelner Epochen für bestimmte Schauplätze zu beobachten, so ist Venedig vor allem im 19. Jahrhundert bevorzugtes Motiv. Einige Städte werden nur in begrenzten Zeiträumen thematisiert. Im Fin de

Siècle sind »tote Städte« wie Venedig und Brügge en vogue, die nur mehr von ihrer Vergangenheit zu zehren scheinen. Nach dem Ersten Weltkrieg wird Venedig dann seltener thematisiert, während Metropolen wie Berlin und New York ab den 1920ern für zahlreiche Werke den Schauplatz abgeben. Es gibt Entwicklungslinien unter den Städten, d.h. nicht alle Städte entwickeln sich im 19. Jahrhundert gleichzeitig zu Metropolen. Viele Metropolen haben gewisse Blütezeiten, in denen sie verstärktes Interesse erfahren, das dann aber wieder erlischt und die Stadt an Bedeutung verliert. Dabei kann der Name der Stadt ewig mit dieser Zeitspanne assoziiert werden (z. B. Brügge im Mittelalter, Venedig in der Frühen Neuzeit). Es existieren aber auch Metropolen, die sich beständig erneuern und denen es dadurch gelang, ihre Identität nicht auf eine einzige Epoche zu reduzieren, wie zum Beispiel Paris, das immer wieder neue Images von sich kreiert. Die Beliebtheit einzelner Städte als Handlungsraum ist in der Musiktheatergeschichte also nicht gleichbleibend. Dies kann daran liegen, dass nichts Neues mehr kommt, was das bestehende Bild zu ergänzen oder infrage zu stellen vermag. Eine Musealisierung der Stadt kann aber auch, wie im Falle Venedigs oder Brügges, geradezu neuen Werken inspirieren. Im Gegensatz zur Literatur kann man allerdings im Musiktheater schwerlich ein Werk ausmachen, dessen Stadtbild die weitere Motivgeschichte dominiert.

Ein wichtiges Mittel zur Stadtcharakterisierung ist die Verwendung von bestimmten mit einer Stadt verbundenen Bildern wie charakteristische Bauwerke, Ereignisse oder Mythen, was der Evozierung von *Couleur locale* dient. Stereotype werden oft verwendet, weil sie allseits bekannt sind und überall verstanden werden, was die Rezeption eines Werkes erleichtert. Oft wird auf das Lebensgefühl der Stadt oder auf charakteristische Milieus eingegangen. Der Handlungsort war allerdings oftmals nicht mit der Handlung verknüpft. Es gibt viele Werke, in deren Aufführungsgeschichte der Schauplatz beliebig verändert wurde. Meist wurde der Ort der Handlung dann dem Aufführungsort angepasst, um dem Publikum Identifikationsmöglichkeit anzubieten oder den Zugang zu einem Stoff zu erleichtern. Häufig beschränkt sich auch die Kolorierung auf Verwendung von allseits bekannten Topoi und Stereotypen, wie die vielfache Verwendung der Gondel als venezianisches Attribut belegt.

Das Bild einer Stadt kann von Einheimischen und Fremden unterschiedlich wahrgenommen werden, und ist ein häufig angewandtes dramaturgisches Mittel, um diese verschiedenen Bilder einander gegenüberzustellen. Eine andere Form der Kontrastdramaturgie vollzieht sich anhand der Gegenüberstellung zweier Städte (Babylon und Jerusalem) oder Stadt und Land.

Wie in anderen Künsten zwingt die Komplexität der Großstadt in der Regel im Musiktheater zur Beschränkung auf einzelne Aspekte. Stadt in ihrer Gesamtheit findet allerdings im Szenentypus »Stadt in der Aufsicht«, wenn die Stadt von erhöhtem Standpunkt aus betrachtet wird.

Auffällig ist allerdings die vielfache Thematisierung und bisweilen ausnehmende Verklärung der Vergangenheit von Städten. Meist wird die Erwartungshaltung des Publikums bedient, was die Stadtvorstellung angeht. Dies zeigt sich in Werken von Alt-Paris und Alt-Wien und resultiert aus den massiven städtebaulichen Veränderungen, die beide Städte im 19. Jahrhundert erfuhren.

Gerade im Zusammenwirken der verschiedenen Künste des Musiktheaters bieten sich vielfältige Möglichkeiten, städtisches Leben und Wahrnehmung der Stadt auf die Bühne zu bringen. So vielfältig also, wie die Stadt ist, so unterschiedlich wird das Motiv auch im Musiktheater behandelt. Die vielen Werke belegen den Reiz, den die Stadt auf Komponisten, Librettisten, Texter und Choreographen ausübte. Sowohl die Stadt als auch das Musiktheater bilden dreidimensionale Räume – das Musiktheater kann quasi in konzentrierter und multimedialer Form auf sinnliche Art die Stadt erfahrbar machen. Stadt kann sich in allen Elementen des Musiktheaters artikulieren, im Bühnenbild, in der Sprache, in der Handlung und in der musikalischen Komposition. Gerade im Zusammenwirken der verschiedenen Künste des Musiktheaters bieten sich vielfältige Möglichkeiten städtisches Leben und Wahrnehmung der Stadt auf die Bühne zu bringen. Insbesondere durch die Verwendung stadtspezifischer Geräusche, Klänge und die Integration der für einzelne Städte signifikanten Lieder und Tänze in die Komposition eröffnen sich reizvolle Perspektiven. Zur atmosphärischen Stadtschilderung wurden bisweilen instrumentale Vor- oder Zwischenspiele eingesetzt, wie z.B. bei der Darstellung der morgendlichen Pariser Atmosphäre (*Louise*) oder der

Seine (*Il tabarro*). Die Hinwendung zur alten Stadt ermöglichte pittoreske Szenen. Die aufgeführten Werkbeispiele vermitteln einen Eindruck, welche Möglichkeiten sich dem Musiktheater bei der Bearbeitung urbaner Aspekte bieten und sie belegen die Signifikanz dieses Motivs für das Musiktheater, der sich hoffentlich viele weitere Untersuchungen anschließen werden. Diese komplexe Kunstform verfügt über diverse Möglichkeiten der Stadtdarstellung und scheint durch die Integration verschiedener Künste einem so vielschichtigen Gebilde wie der Stadt durchaus gerecht zu werden.

## Anhang

### Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

#### *LdK*

Olbrich, Harald (Hrsg.), Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, 7 Bde., Leipzig <sup>2</sup>2004.

#### *MGG*

Blume, Friedrich (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 17 Bde., Kassel 1949-1986.

#### *MGG<sub>2</sub>P*

Finscher, Ludwig (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil, 12 Bde., Kassel u. a. <sup>2</sup>1999-2007.

#### *MGG<sub>2</sub>S*

Finscher, Ludwig (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil, 9 Bde., Kassel u. a. <sup>2</sup>1994-1999.

#### *PiperE*

Dahlhaus, Carl und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, München 7 Bde., München 1986-1997.

## Quellenverzeichnis

- D'Albert, Eugen, *Die schwarze Orchidee. Opera grottesca in drei Akten* [Libretto], Wien u. a. 1928.
- D'Albert, Eugen, *Die schwarze Orchidee. Opera grottesca in drei Akten*. Klavierauszug mit Text, Wien u. a. 1928.
- Antheil, George, *Enfant terrible der Musik*, Berlin u. a. 1960.
- Antheil, George, *Transatlantic. Textbuch*, Wien u. a. 1930.
- Antheil, George, *Transatlantic (The people's choice). Oper in drei Akten*. Klavierauszug mit Text, Wien 1929.
- Baudelaire, Charles, *Der Maler des modernen Lebens. Essays, »Salons«, intime Tagebücher*, in: *Der Künstler und das moderne Leben*, hrsg. von Henry Schumann, Leipzig 1990.
- Baußnern, Waldemar von, *Dürer in Venedig. Oper in drei Akten*. Klavierauszug mit Text, Leipzig 1898.
- Berlioz, Hector, *La Esmeralda*, opéra en quatre actes; paroles de M. Victor Hugo, musique de mademoiselle Louise Bertin, décors de MM. Philastre et Cambon, in: *Revue et gazette musicale de Paris*, 1836, S. 409–411.
- Berlioz, Hector, *Correspondance générale*, Paris 1975.
- Bernstein, Leonard, Excerpts from a *West Side Story* Log, in: *Readings on West Side story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego, 2001, S. 43–45.
- Bernstein, Leonard, *On the Town. A Musical Comedy in two Acts*. [Klavierauszug], [New York] 1997.
- Bernstein, Leonard u. a., *West Side Story. A Musical*. [Textbuch], New York 1958.
- Bernstein, Leonard, *West Side Story*. [Partitur], [New York] 1994.
- Bernstein, Leonard, *Wonderful Town*. Piano Reduction by Charlie Harmon, [Klavierauszug], Milwaukee u. a. 2004.
- Bertin, Louise-Angélique, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes*. Paroles de Victor Hugo [Klavierauszug], Weinsberg 2009 (Opéras français du XIXe siècle - reprints -, B/XXIII).
- Brandt, Max, *Maschinist Hopkins. Oper in einem Vorspiel und drei Akten (12 Bildern)*, Wien u. a. 1928.
- Brecht, Bertolt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Frankfurt am Main 1987.
- Brecht, Bertolt, *Im Dickicht der Städte*. Erstfassung und Materialien, Frankfurt am Main 1968 (Edition Suhrkamp / Edition Suhrkamp, 246).
- Britten, Benjamin, *Death in Venice. An opera in two acts, Op. 88. Libretto by Myfanwy Piper based on the short story by Thomas Mann. German translation by Claus Henneberg and Hans Keller. Piano reduction by Collin Matthews*, [Klavierauszug], London u. a. 1975.

- Britten, Benjamin, *Der Tod in Venedig. Oper in zwei Akten*. [Partitur], London 1979.
- Bruneau, Alfred, Opéra-Comique: *Louise, roman musical en quatre actes et cinq tableaux*, de M. Gustave Charpentier, in: *Le Figaro*, 03.02.1900.
- Cambert, Robert, *Pomone. Pastorale mise en musique. Les Peintres et les plaisirs de l'amour. Pastorale*, Réimpression des éditions de Paris, Ballard, 1672. [Libretto und Partitur], Genève 1980.
- Campra, André, *Les Festes vénitiennes [Les Fêtes vénitiennes]. Opéra-ballet (1710). Livret d'Antoine Danchet. Edition par Max Lütolf*. [Partitur], Paris 1972 (Le Pupitre. Collection de musique ancienne, 19).
- Campra, André, *Le Carnaval de Venise. Comédie lyrique. Introduction by James R. Anthony. With a section on stage designs and costumes by Jérôme de La Gorce*, [Partitur], Stuyvesant, NY 1991 (French opera in the seventeenth and eighteenth centuries, 17).
- Casanova, Giacomo Girolamo, *Geschichte meines Lebens*, 12 Bde., München 1984-1989.
- Charpentier, Gustave, *Louise. Roman musical en quatre actes et cinq tableaux. Partition piano et chant*, Paris 1900.
- Charpentier, Gustave, *Louise. Musik-Roman in vier Akten und fünf Bildern. Dichtung und Musik von Gustave Charpentier. Ins Deutsche übertragen von Otto Neitzel*. [Klavierauszug], Paris 1900.
- Dumas, Alexandre u. a. (Hrsg.), *Paris et les Parisiens aux XIVE siècle. Mœurs, arts et monuments*, Paris 1856.
- Endell, August, *Vom Sehen. Texte 1896-1925 über Architektur, Formkunst und »Die Schönheit der großen Stadt«*, Basel u. a. 1995.
- Fall, Leo u. a., *Die Straßensängerin. Operette in drei Akten*. [Klavierauszug], Berlin u. a. 1921.
- Fall, Leo und Léon, Viktor, *Die Studentengräfin oder Die stille Stadt. Ein Singspiel aus der guten alten Zeit (nach Ideen von Georg Fuchs)*. [Klavierauszug], München 1913.
- Falla, Manuel de, *Atlàntida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema die Jacinto Verdaguer adattato da Manuel de Falla. Opera postuma completata da Ernesto Halffter*. Riduzione per canto e pianoforte di Ernesto Halffter, [Klavierauszug], Mailand 1962.
- Falla, Manuel de, *Atlantida (Atlantis). Szenische Kantate in einem Prolog und 3 Teilen nach der Dichtung von Jacinto Verdaguer eingerichtet von Manuel de Falla. Nachgelassenes Werk, ergänzt von Ernesto Halffter*, [Libretto], Frankfurt am Main 1962 (Ricordi Textbücher).
- Gautier, Théophile, Introduction, in: *Paris et les Parisiens aux XIVE siècle. Mœurs, arts et monuments*, hrsg. von Alexandre Dumas u. a., Paris 1856, S. I–IV.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Poetische Werke* Bd. 1 [Berliner Ausgabe hrsg. von Siegfried Seidel, Berlin 1960], S. 223.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Italienische Reise*, in: *Hamburger Werkausgabe* Bd. 11, hrsg. von Erich Trunz, Hamburg 1967, S. 84-85.



- Harsdörffer, Philipp, *Vom Theatrum oder Schauplatz. Ein Frauenzimmer-Gesprechspiel / so bei ehr- und tugendliebenden Gesellschaften auszuüben*, Berlin 1914.
- Hellpach, Willy, *Nervosität und Kultur*, Berlin 1902.
- Hemjooltmanns, Dirk (Hrsg.), *Rodenbach: Brügge tote Stadt*, Bremen 2003.
- Héroid, Ferdinand, *Der Zweikampf. Klavierauszug mit Text und vollständigem Dialog*, Wien u. a. 1930.
- Hindemith, Paul, *Cardillac. Oper in drei Akten (vier Bildern). [Klavierauszug]*, Mainz u. a. 1926.
- Hindemith, Paul, *Mathis der Maler. Oper in sieben Bildern, [Libretto]*, Mainz 1935.
- Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, hrsg. von Hans Otto Burger u. a.*, Frankfurt am Main 1986.
- Hugo, Victor, *La Esmeralda. Opéra en quatre actes. [Libretto]*, Paris 1836.
- Hugo, Victor, *Notre-Dame in Paris. Übersetzt von Friedrich Bremer, 2 Bde.*, Leipzig 1895.
- Hugo, Victor, Préface de *Cromwell*, in: *Théâtre complet I*, hrsg. von Klaus Hübner, Paris 1963, S. 409–454.
- Hugo, Victor, *Der Glöckner von Notre-Dame*, Frankfurt am Main u. a. 1996 (Insel taschenbuch, 1781).
- Kadelburg, Gustav u. a., *Alt-Wien. Operette in drei Akten. Text der Gesänge*, Wien 1912.
- Kastner, Georges, *Les Voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la capitale depuis le moyen âge jusqu'à nos jours; précédé de considérations sur l'origine et le caractère du cri en général; et suivi de Les cris de Paris. Grande symphonie humoristique vocale et instrumentale*, Paris u. a. 1857.
- Korngold, Erich W., *Die tote Stadt*. Anlässlich der bevorstehenden Erstaufführungen, in: *Blätter des Operntheaters* 1/9 (1919), S. 3–6.
- Korngold, Erich W., *Die tote Stadt. Oper in 3 Bildern. frei nach G. Rodenbachs Roman Bruges la morte von Paul Schott*, Klavierauszug von Ferdinand Rebay, Mainz 2002.
- Korngold, Erich W., *Violanta. Oper in einem Akt. Text von Hans Müller. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Ferd. Rebay*, Mainz u. a. 1916.
- Korngold, Luzzi, *Erich Wolfgang Korngold*, Wien 1967 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, 10).
- Krenek, Ernst, *Jonny spielt auf. Oper in 2 Teilen*. Klavierauszug mit Text vom Komponisten, Wien 1954.
- Leoncavallo, R[uggiero], *Der Roland von Berlin. Dichtung und Musik (unter Benutzung des gleichnamigen Romans von Willib. Alexis). Deutsch von Georg Droscher. [Libretto]*, Mailand u. a. 1904.
- Mann, Thomas, *Der Tod in Venedig*, in: *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main 2005, S. 436-515.
- Meidner, Ludwig, Anleitung zum Malen von Großstadtbildern, in: *Kunst und Künstler* 12 (1914), S. 312.

- Mercier, Louis-Sébastien, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'Art Dramatique*, Hildesheim 1973.
- Mercier, Louis-Sébastien und Tschöke, Wolfgang, *Pariser Nahaufnahmen*, Frankfurt am Main 2000 (Die andere Bibliothek, 182).
- Meyerbeer, Giacomo, *Les Huguenots*. Libretto by Eugène Scribe and Émile Deschamps. A facsimile edition of the printed orchestral score, with an introduction by Charles Rosen, 2 Bde., New York u. a. 1980.
- Müller, Hans, *Violanta. Oper in einem Akt. Musik von Erich Wolfgang Korngold. [Libretto]*, Mainz u. a. 1916.
- Murger, Henry, Bohème. Szenen aus dem Pariser Künstlerleben, Übersetzung und Nachwort von Ernst Sander, Stuttgart 1967.
- Offenbach, Jacques, *Die Seufzerbrücke (Le Pont des Soupirs). Komische Oper in zwei Akten (vier Bildern) von Hector Crémieux und Ludovic Halévy. Deutsche Übersetzung von Otto Maag. Musikalische Einrichtung von Konrad Roetscher. Klavierauszug*, Berlin u. a. 1862.
- Offenbach, Jacques, *Le Pont des Soupirs. Opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux*. Livret de Crémieux et Halévy, Offenbach Edition Keck, <http://www.boosey.com/downloads/Pontdessoupirs.pdf>, abgerufen am 24.03.2016.
- Offenbach, Jacques, *Mesdames de la Halle – Die Damen auf dem Markt. Opéra bouffe en un acte – Buffo-Operette in einem Akt*, Klavierauszug mit deutschem und französischem Text, Berlin u. a. 1975.
- Offenbach, Jacques, *Les Contes d'Hoffmann – Hoffmanns Erzählungen. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch französisch/deutsch. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Übersetzt und herausgegeben von Josef Heinzemann*, Stuttgart 2005.
- Ossiétzky, Carl von, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Werner Boldt, Reinbek bei Hamburg 1994.
- Pepusch, Johann C. und Gay, John, *The Beggar's Opera*. Klavierauszug, Mainz 1928.
- Piper, John, Designing for Britten, in: *The operas of Benjamin Britten. The complete librettos illustrated with designs of the first productions*, hrsg. von David Herbert, London 1989, S. 5–7.
- Planard, E[ugène] de, *Le Pré-aux-Clercs. Opéra-Comique en trois actes*. Musique de Hérold, [Libretto], Paris 1933.
- Ponchielli, Amilcare, *La Gioconda. Drame in quattro atti. Opera completa per canto e pianoforte*, Mailand 1945.
- Puccini, Giacomo, *Il tabarro*. Klavierauszug, Milano 1998.
- [Regnard], *Le Carnaval de Venise. Ballet représenté par l'Académie Royale de Musique. abgedruckt in der Partitur Campra Le Carnaval de Venise, S. xlvi-ixi*, [Libretto], Paris 1699.
- Riehl, W[ilhelm] H., *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. Land und Leute*, Stuttgart u. a. 1855.
- Rodenbach, Georges, *Brügge Tote Stadt*. Aus dem Französischen von Dirk Hemjooltmanns. Nachwort von Rainer Moritz, Bremen 2003.

- Sainte-Beuve, Charles-Augustin, Paris, in: *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, hrsg. von Theater Dortmund, Dortmund 2001, S. 34.
- Schall, Georg, *Grosstadt-Benehmen*, Wien 1913.
- Schiller, Friedrich, Dramatische Fragmente, in: *Sämtliche Werke* Bd. 3, hrsg. von Gerhard Fricke, München 1975.
- Shostakovich, Dmitri, *Alle helfen Lidotschka (Moskau Tscherjomuschki). Musikalische Komödie in sieben Bildern*. Klavierauszug mit Text, Deutsche Bühnenfassung von Erhard Fischer und Wilfried Serauky, Berlin 1963.
- Shostakovich, Dmitri, *Cheryomushki, Moscow. Musical Comedy in Three Acts, Five Scenes*. Libretto by V. Mass and M. Chervinsky. Score. [Moskau, Tscherjomuschki; Partitur], Moskau 1986 (D. Shostakovitch. Collected Works, 24).
- Schreker, Franz, *Der ferne Klang. Oper in drei Aufzügen. Klavierauszug mit Text von Alban Berg*, Wien u. a. 1911.
- Sondheim, Stephen, *Company. A Musical Comedy [Libretto]*, New York 1970.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1969.
- Strauß, Johann, Sohn, *Eine Nacht in Venedig. [Partitur]*, Wien 1970 (Johann Strauß (Sohn) Gesamtausgabe. Serie II: Bühnen- und Vokalwerke, 9).
- Strauß, Johann, Sohn, *Wiener Blut. Operette in drei Akten* von Victor Léon und Leo Stein. [Klavierauszug], Leipzig 1905.
- Styne, Julie und Merrill, Bob, *Funny Girl. Vocal Score*, New York 1964.
- Tillard, Françoise, Louise Bertin: *La Esmeralda* (1836), in: Hugo à l'opéra, hrsg. von Arnaud Laster, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 208), S. 20–25.
- Wagner, Richard, *Mein Leben. Herausgegeben von Martin Gregor-Dellin*, München 1963.
- Wagner, Richard, *Sämtliche Briefe. Herausgegeben von der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Editionsleitung Werner Breig, Band 10: 17. August 1858 bis 31. März 1859, hg. von Andreas Mielke, redaktionelle Mitarbeit Isabel Kraft*, Wiesbaden 2000.
- Weill, Kurt, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten*. Klavierauszug, Wien 1995.
- Weill, Kurt u. a. (Hrsg.), *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1975 (Suhrkamp-Taschenbuch, 285).
- Weill, Kurt, *Street Scene. An American Opera* (based on Elmer Rice's play), New York 1948.
- Wolf-Ferrari, Ermanno, Carlo Goldoni: *Der Campiello. Musikalisches Lustspiel aus dem alt-venezianischen Straßenleben*. Bearbeitung in drei Akten von Mario Ghisalberti. Deutsche Übertragung vom Komponisten und Fr. X. Friedl. [Libretto auf Deutsch], Lörrach 1936.
- Wolf-Ferrari, Ermanno, *Il campiello. Commedia lirica in tre atti* di Mario Ghisalberti (da Carlo Goldoni). Riduzione dell'autore per canto e pianoforte. [Klavierauszug], Milano 1944.

Wolf-Ferrari, Ermanno, *Il campiello. Commedia in cinque atti*. [Libretto], Milano 1976.  
Zola, Emile, *Le Naturalisme au Théâtre*, Paris 1928.

## Literaturverzeichnis

- Ackermann, Max, *Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion. Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts*, Haßfurt u. a. 2003.
- Ackermann, Peter u. a. (Hrsg.), *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855*, Fernwald 2006 (Jacques-Offenbach-Studien, 1).
- Akbar, Omar und Neumüllers, Marie, Die Stadt als kompositorische Differenz, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 11–21.
- Allegri, Luigi und Moindrot, Isabelle (Hrsg.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Epoque*, Paris 2006.
- Allevy, Marie-Antoinette, *La mise en scène en France. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Edition critique d'une mise en scène romantique*, Genf 1976.
- Allrogen, Gerhard und Altenburg, Detlef (Hrsg.), *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, Kassel 1986.
- Altenburg, Detlef, Art. Programmusik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1821–1844.
- Alter, Peter (Hrsg.), *Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren*, Göttingen 1993 (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, 29).
- Amiard-Chevrel, Claudine, Aux sources d'une typologie. Représentations de Paris du romantisme au naturalisme, in: *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, hrsg. von Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel, Paris 1991, S. 13–60.
- Andraschke, Peter, *The Beggar's Opera*. Ausblicke in die Moderne, in: *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001-2004*, hrsg. von

- Siegfried Schmalzriedt, Laaber 2006 (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 8), S. 167–182.
- Antonova, Irina und Merkert, Jörn (Hrsg.), *Berlin – Moskau 1900-1950. [Ausstellungskatalog Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950, Martin-Gropius-Bau Berlin, März-Juli 1996]*, München <sup>2</sup>1995.
- App, Corine (Hrsg.), *Paris. Sous le ciel de la peinture*, Paris 2000.
- Armbruster-Rinderknecht, Susanne, *Die Entwicklung der neuzeitlichen Theaterdekorationen in Frankreich bis zum Klassizismus. Ein Beitrag zur Geschichte der szenischen Kunst im Zeitalter des Barock* [Diss. masch.] München 1954.
- Auberle, Anette und Wermke, Matthias, *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim <sup>3</sup>2001.
- Aufenanger, Stephan, *Die Oper während der Französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper*, Tutzing 2005 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 31).
- Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main 1994.
- Axton, Charles B. und Zehnder, Otto, *Reclams Musicalsührer*, Stuttgart <sup>10</sup>2009.
- Bablet, Denis, La ville expressioniste, in: *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, hrsg. von Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel, Paris 1991 (Spectacles, histoire, société), S. 87–126.
- Bachelard, Gaston, *Poetik des Raumes*, Frankfurt am Main u. a. 1975 (Ullstein-Buch, 3136).
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Bachmann-Medick, Doris, Art. Spatial turn, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart u. a. <sup>4</sup>2008, S. 664 f.
- Badenhausen, Rolf und Zielske, Harald (Hrsg.), *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitstreitern*, Berlin 1974.
- Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991.
- Barsowa, Inna, Verdrängte Moderne. Russische Avantgardemusik in den zwanziger Jahren, in: *Berlin – Moskau 1900-1950. [Ausstellungskatalog Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950, Martin-Gropius-Bau Berlin, März-Juli 1996]*, hrsg. von Irina Antonova und Jörn Merkert, München <sup>2</sup>1995, S. 167–171.
- Barthélemy, Maurice, *André Campra (1660-1744). Étude biographique et musicologique*, Arles 1995.
- Barthelmes, Barbara, Raum, Ort, geliebter Raum. Raumkonzepte in der Musik, in: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 2003 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe »Symposien zu Wien Modern«, 3), S. 247–254.

- Bartmann, Dominik, Urbane Entwicklung und Großstadtmalerei in Berlin 1871-1931, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, hrsg. von Karin Sagner u. a., München 2006, S. 70–81.
- Bauer, Matthias (Hrsg.), *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*, Tübingen 2007.
- Bauer, Matthias, Vorspann: Zwischen Montage und Demontage. Die Medien- und Kulturgeschichte Berlins im 20. Jahrhundert, in: *Berlin. Medien- und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Bauer, Tübingen 2007, S. 7–11.
- Baurmann, Gisela und Weckwerth, Georg, Klang und Baukunst, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von »sonambiente – festival für hören und sehen«. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 226–232.
- Bayle, Laurent (Hrsg.), *Musique, villes et voyages*, Paris 2006.
- Beck, Thomas, *Bedingungen librettistischen Schreibens* 1997.
- Becker, Annette und Jung, Karen (Hrsg.), *New Urbanity. Die europäische Stadt im 21. Jahrhundert*, Salzburg 2008.
- Becker, Heinz, Die »Couleur locale« als Stilcategory der Oper, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), S. 23–45.
- Becker, Heinz (Hrsg.), *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42).
- Becker, Heinz, »Tout être a le droit d'être libre« - Zu Charpentiers Roman musical *Louise*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Gerhard Allrogen und Detlef Altenburg, Kassel 1986, S. 271–281.
- Becker, Sabina, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1930-1930*, St. Ingbert 1993 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 39).
- Behringer, Wolfgang und Roeck, Bernd (Hrsg.), *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, München 1999.
- Bek, Mikuláš u. a. (Hrsg.), *Socialist Realism and Musik*, Praha 2004 (Colloquia on the History and Theory of Music at the International Music Festival in Brno – Musikwissenschaftliche Kolloquien des Internationalen Musikfestivals in Brno, 36).
- Benevolo, Leonardo, *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1984.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1983.
- Benjamin, Walter, Paris, die Stadt im Spiegel, in: *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, hrsg. von Theater Dortmund, Dortmund 2001, S. 35 f.
- Benjamin, Walter, *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main 2002.
- Benoit, Marcelle (Hrsg.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, [Paris] 1992.

- Benoit, Marcelle, Art. Paris, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, hrsg. von Marcelle Benoit, [Paris] 1992, S. 527–530.
- Berking, Helmuth und Löw, Martina (Hrsg.), *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*, Frankfurt am Main 2008 (Interdisziplinäre Stadtforschung, 1).
- Besing, Thomas, Produktion und Publikum – Aspekte der Herstellung, Verbreitung und Rezeption frühneuzeitlicher Stadtdarstellungen, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hrsg. von Wolfgang Behringer und Bernd Roeck, München 1999, S. 94–100.
- Betzwieser, Thomas, Zu einer Theorie des Vaudevilles in der Opéra-comique, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994*, hrsg. von Herbert Schneider und Nicole Wild, Hildesheim 1997 (Musikwissenschaftliche Publikationen. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, 3), S. 135–152.
- Beudert, Peter, Stage Painters at the Paris Opéra in the Nineteenth Century, in: *Music in Art* 31/1-2 (2006), S. 63–72.
- Bianconi, Lorenzo und Pestelli, Giorgio (Hrsg.), *Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche*, Laaber 1990 (Geschichte der italienischen Oper, 4).
- Bianconi, Lorenzo und Pestelli, Giorgio (Hrsg.), *Die Oper auf der Bühne*, Laaber 1991 (Geschichte der italienischen Oper, 5).
- Billiet, Frédéric, Pouvoir et culture sonore dans le rues d'Amiens aux XVIe siècle, in: *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 25–43.
- Bittner, Regina (Hrsg.), *Die Stadt als Event. Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume*, Frankfurt am Main 2002 (Edition Bauhaus, 10).
- Bjurström, Per, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961 (Nationalmusei Skriftserie, 7).
- Blanc, Thomas Le und Twrsnick, Bettina (Hrsg.), *Die phantastische Stadt. [Tagungsband Interdisziplinäres wissenschaftliches Symposium der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 2002]*, Wetzlar 2005 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Weimar, 76).
- Boberg, Jochen u. a. (Hrsg.), *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, München 1986.
- Böhme-Mehner, Tatjana, Realismus als Zeitproblem. Eine amerikanische Parallele, dargestellt an Kurt Weills *Street Scene*, in: *Socialist Realism and Musik*, hrsg. von Mikuláš Bek u. a., Praha 2004 (Colloquia on the History and Theory of Music at the International Music Festival in Brno – Musikwissenschaftliche Kolloquien des Internationalen Musikfestivals in Brno 36), S. 83–88.
- Bollerey, Franziska, *Mythos Metropolis. Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler und Regisseure*, Berlin 2006.
- Bon, Gustave Le, *Psychologie der Massen*, Stuttgart<sup>91</sup>1973 (Kröners Taschenausgabe, 99).
- Boneau, Denise L., *Louise Bertin and Opera in Paris in the 1820s and 1830s*, Dissertation University of Chicago, 1989.

- Botstein, Leon und Albrecht-Weinberger, Karl (Hrsg.), *Quasi una fantasia. Juden und die Musikstadt Wien. [zur Ausstellung Quasi una Fantasia – Juden und die Musikstadt Wien, Jüdisches Museum Wien, 14. Mai - 21. September 2003]*, Hofheim 2003.
- Bottà, Giacomo, Urban Creativity and Popular music in Europe since the 1970s: Representation, Materiality, and Branding, in: *Creative urban milieus. Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City*, hrsg. von Martina Heßler und Clemens Zimmermann, Frankfurt am Main 2008, S. 286–308.
- Brandenburg, Daniel, Die komische italienische Oper, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 12), S. 97–146.
- Brauneck, Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Stuttgart 1993.
- Breitsameter, Sabine, Klang(in der)Landschaft – Soundscape to open space, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von »sonambiente – festival für hören und sehen«. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 213–215.
- Brèque, Jean-Michel, »En quête de griserie«, in: *Offenbach: La Vie parisienne*, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 206), S. 84–87.
- Brittnacher, Hans R., Von Gondeln, Tod und Maskenspiel. Venedig als Schauplatz phantastischer Literatur, in: *Die phantastische Stadt. [Tagungsband Interdisziplinäres wissenschaftliches Symposium der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 2002]*, hrsg. von Thomas Le Blanc und Bettina Twrsnick, Wetzlar 2005 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Weimar, 76), S. 139–156.
- Brüggemann, Heinz, »Aber schickt keinen Poeten nach London!« *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 1985.
- Brunn, Gerhard, Stadtumbau im 19. Jahrhundert. Zwei Modelle: London und Paris, in: *Die Stadt als Moloch? Die Stadt als Kraftquell? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900*, hrsg. von Clemens Zimmermann und Jürgen Reulecke, Basel 1999 (Stadtforschung aktuell, 76), S. 95–115.
- Brzoska, Matthias, Franz Schreker: *Der ferne Klang. Oper in drei Aufzügen* (1911), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1994 (5), S. 631–635.
- Brzoska, Matthias, Vertontes Licht. Die Gasbeleuchtung auf der Bühne des Musiktheaters, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste. [Festschrift Elmar Budde]*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber 2<sup>1998</sup>, S. 323–336.
- Bücher, Karl (Hrsg.), *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Dresden 1903 (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, 9).
- Burckhardt, Martin, *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1997.



- Burns, Ric u. a., Die Stadt und der Erdkreis, 1939-1969, in: *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, hrsg. von Ric Burns u. a., München 2002, S. 467–535.
- Burns, Ric u. a., Die Stadt von Morgen, 1931-1939, in: *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, hrsg. von Ric Burns u. a., München 2002, S. 395–457.
- Burns, Ric u. a., Kosmopolis, 1919-1931, in: *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, hrsg. von Ric Burns u. a., München 2002, S. 309–387.
- Burns, Ric u. a. (Hrsg.), *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, München 2002.
- Burns, Ric und Sanders, James, Die Macht und das Volk, 1898-1919, in: *New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute*, hrsg. von Ric Burns u. a., München 2002, S. 217–299.
- Busch, Werner, Händel und der Wandel der Konversation, in: *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001-2004*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Laaber 2006 (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 8), S. 139–165.
- Buschmann, Albrecht und Ingenschay, Dieter (Hrsg.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, Würzburg 2000.
- Busse, Bodo, Gustave Charpentier – Porträt eines Komponisten, in: *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, hrsg. von Theater Dortmund, Dortmund 2001, S. 7.
- Buthmann, Sigrid, *Das Theater von Louis Sébastien Mercier*, Bonn 1992 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 57).
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*, München 1994.
- Canova-Green, Marie-Claude, La Cour des Miracles dans le ballet de cour: du motif pittoresque à la leçon morale, in: *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, hrsg. von Jan Clarke u. a., Oxford u. a. 2011 (Medieval and Early Modern French Studies, 8), S. 109–119.
- Cardamone, Donna C., Art. Villanella – Villotta, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 1518–1530.
- Chan-Magomedow, Selim, Moskauer Architektur von der Avantgarde bis zum stalinistischen Empire, in: *Berlin – Moskau 1900-1950. [Ausstellungskatalog Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950, Martin-Gropius-Bau Berlin, März-Juli 1996]*, hrsg. von Irina Antonova und Jörn Merkert, München<sup>2</sup>1995, S. 205–209.
- Christen, Norbert, Art. Giacomo Puccini: *Il trittico*. (1918) – I. *Il tabarro* – II. *Suor Angelica* – III. *Gianni Schichi*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1994 (5), S. 126–132.
- Christoforidis, Michael, Art. Falla y Matheu, Manuel de, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet*

- von Friedrich Blume. *Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 6., Kassel u. a. 2001, Sp. 687–703.
- Clarke, Jan u. a. (Hrsg.), *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, Oxford u. a. 2011 (Medieval and Early Modern French Studies, 8).
- Clarke, Kevin, »Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen«. Korngolds Operetten(bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig* 1923 bis zur *Stummen Serenade* 1954, in: *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposium Bern 2007*, hrsg. von Arne Stollberg, München 2008, S. 235–260.
- Cloot, Julia, Perspektiven der Großstadt – *Surrogate Cities* von Heiner Goebbels, in: *Chronik der Musik im 20. Jahrhundert. Mit Anhang: Gesamtregister*, hrsg. von Frieder Reininghaus, Laaber 2007 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 13), S. 205.
- Cofini, Marcello, Art. Furlana, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 964–973.
- Condé, Gérard, *Les Troyens*, in: *L'avant-scène* 81 (1985).
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Einführung in die Komparatistik*, Berlin 2000.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.
- Corfield, Penelope J., Song, Satire and City Life. Pro-urban Popular Traditions in Eighteenth-century Britain, in: *Städtische Volkskultur im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Ruth-Elisabeth Mohrmann, Köln 2001 (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster. Reihe A: Darstellungen, 51), S. 143–156.
- Corswarem, Émile und Delfosse, Annick, Les ruptures du quotidien sonore: une stratégie de pouvoir ? L'exemple liégeois dans la première moitié du XVIIIe siècle, in: *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 45–65.
- Crabtree, Susan und Beudert, Peter, *Scenic Art for the Theatre. History, Tools, and Techniques*, Boston 2005.
- Csobádi, Peter u. a. (Hrsg.), *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, Anif/Salzburg 1992 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 15).
- Csobádi, Peter u. a. (Hrsg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44).
- Daemmrich, Horst S. und Daemmrich, Ingrid G., *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen u. a. 1995.
- Dahlhaus, Carl, Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), S. 9–21.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6).

- Dahlhaus, Carl, Französische Musik und Musik in Paris, in: *Lendemains* 31-32 (1983), S. 5–10.
- Dahlhaus, Carl, Musikalischer Realismus, in: *19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2002 (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, 4), S. 127–234.
- Dahlhaus, Carl und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, 6 Bde, Laaber 1986-1997.
- Dahlhaus, Carl u. a. (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, 5 Bde., Mainz <sup>2</sup>1995.
- Danuser, Hermann (Hrsg.), *19. Jahrhundert I. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*, Laaber 2002 (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, 4).
- Deutsches Institut für Urbanistik (Hrsg.), *Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«*, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3).
- Dieterle, Bernard, *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, Frankfurt am Main 1995 (Artefakt. Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik, 5).
- Dieterle, Bernard, *Die Großstadt in der europäischen Literatur*, Hagen 2001.
- Döhring, Sieghart und Henze-Döhring, Sabine, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13).
- Dörge, Hans, *Musik in Venedig. Ein moderner Stadtführer zu den Zeugen der Musik und Bildenden Kunst*, Wilhelmshaven 1991.
- Döring, Jörg und Thielemann, Tristan (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008.
- Downs, Roger und Stea, David, *Maps in minds. Reflections on cognitive mapping*, New York 1977.
- Drewnowska, Ewa, »Das sind Klischees einfach, was ich hier erzähle«. Zur Funktion von Stereotypen in biographischen Interviews, in: *Bilder vom Eigenen und Fremden. Biographische Interviews zu deutschen Identitäten*, hrsg. von Irene Götz und Alexandra Claus, Münster 2001, S. 117–122.
- Dünne, Jörg, Forschungsüberblick Raumtheorie (<http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>), letzte Änderung am 12.11.2004, abgerufen am 07.03.2016.
- Dünne, Jörg u. a. (Hrsg.), *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg 2009.
- Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006.
- Dyserinck, Hugo und Syndram, Karl U. (Hrsg.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn 1988.
- Eckert, Nora, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- Eichhorn, Andreas, Die Konstitution von Räumen durch Bewegung in Leonard Bernsteins *West Side Story*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen

- Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 123–131.
- Eickhoff, Ekkehard, *Venedig. Spätes Feuerwerk. Glanz und Untergang der Republik. 1700 - 1797*, Stuttgart <sup>2</sup>2007.
- Ellis, David, *New-York-City-Handbuch*, Bremen 1998.
- Engelhardt, Thomas (Hrsg.), *Die Erfindung der Stadt. Von Babylon zur Global City. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Erlangen*, Nürnberg 2002 (Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen, 54).
- Engelhardt, Thomas, Vorwort, in: *Die Erfindung der Stadt. Von Babylon zur Global City. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Erlangen*, hrsg. von Thomas Engelhardt, Nürnberg 2002 (Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen 54), S. 9–12.
- Engeli, Christian, Die Großstadt um 1900. Wahrnehmungen und Wirkungen in Literatur, Kunst, Wissenschaft und Politik, in: *Die Stadt als Moloch? Die Stadt als Kraftquell? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900*, hrsg. von Clemens Zimmermann und Jürgen Reulecke, Basel 1999 (Stadtforschung aktuell, 76), S. 21–51.
- Erbslöh, Gisela, Ein Kommentar zu Velimir Chlebnikovs und Aleksej Kručenyčs *Sieg über die Sonne*, in: *El Lissitzky. Sieg über die Sonne* 2006, S. 45–58.
- Evans, Peter, *The Music of Benjamin Britten*, Oxford 1996.
- Farneth, David, *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*, Berlin 2000.
- Fassmann, Heinz, *Stadtgeographie I: Allgemeine Stadtgeographie*, Braunschweig 2004.
- Fauser, Peter, Art. Gassenhauer, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 3., Kassel u. a. 1995, Sp. 1030–1042.
- Fierro, Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris 1996 (Bouquins).
- Fikentscher, Rüdiger (Hrsg.), *Fest- und Feiertagskulturen in Europa*, Halle (Saale) 2007.
- Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, 9 Bde., Kassel u. a. <sup>2</sup>1994-1999.
- Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, 12 Bde., Kassel u. a. 1999-2007.
- Fischer, Christiane, *I due Foscari*, in: *Verdi-Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Kassel u. a. 2001, S. 328–334.
- Fischer-Lichte, Erika, Inszenierung und Theatralität, in: *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, hrsg. von Herbert Willems und Martina Jurga, Opladen u. a. 1998, S. 81–90.
- Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart u. a. 2005.
- Flashar, Hellmut, »Ich habe mit herzlicher Freude daran gearbeitet«: Der Weg zur *Antigone* – Mendelssohn als Theaterkomponist, in: *Süddeutsche Zeitung*, 03.02.2010, S. 13.

- Flüedner, Hans-Jürgen C., *Euphonia, die musikalische Stadt. Skizzen Bilder und Pläne zu einem utopischen Architekturprojekt*, Coburg 1998.
- Flinn, Denny M., The Significance of Dance and Song in *West Side Story*, in: *Readings on West Side story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001, S. 58–65.
- Föllmer, Golo, Klangorganisation im öffentlichen Raum, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 12).
- Fontaine, Gérard, *Le décor d'opéra. Un rêve éveillé*, Paris 1996.
- Fontana, Bill, Berlin Sound Portrait, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni-20. Sept. 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 312.
- Foucault, Michel, Andere Räume, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Leipzig 1991, S. 34–46.
- Frahm, Laura, Raumspektren der modernen Großstadt in Kurt Weills amerikanischer Oper *Street Scene*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 23–33.
- Frecot, Janos, Die Schönheit der großen Stadt. Zur Physiognomie Berlins vor dem Ersten Weltkrieg, in: *Berlin – Moskau 1900-1950. [Ausstellungskatalog Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950, Martin-Gropius-Bau Berlin, März-Juli 1996]*, hrsg. von Irina Antonova und Jörn Merkert, München 1995, S. 37–41.
- Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1999.
- Freud, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig 1921.
- Fricke, Stephan, Art. Collage, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 937–944.
- Gerhard Fricke (Hrsg.), Friedrich Schiller. *Sämtliche Werke*, München 1975.
- Friedrich, Malte, Lärm, Montage und Rhythmus. Urbane Prinzipien populärer Musik, in: *Sound and the city. Populäre Musik im urbanen Kontext*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2007 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 35), S. 31–44.
- Fröhlich, Hellmut, *Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*, Stuttgart 2007 (Erdkundliches Wissen, 142).
- Fuchs, Gotthard u. a. (Hrsg.), *Mythos Metropole*, Frankfurt am Main 1995.
- Fuchs, Gotthard und Moltmann, Bernhard, Mythen der Stadt, in: *Mythos Metropole*, hrsg. von Gotthard Fuchs u. a., Frankfurt am Main 1995, S. 9–19.
- Fulda, Daniel, »Bretter, die die Welt bedeuten«. Bespielter und gespielter Raum, dessen Verhältnis zur sozialen Um-Welt sowie Geltungsräume des populären Theaters im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, hrsg. von Jörg Dünne u. a., Würzburg 2009, S. 71–86.

- Funken, Christiane und Löw, Martina, Einleitung, in: *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, hrsg. von Christiane Funken und Martina Löw, Opladen 2003, S. 7–20.
- Funken, Christiane und Löw, Martina (Hrsg.), *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, Opladen 2003.
- Gaehtgens, Barbara (Hrsg.), *Genremalerei*, [Darmstadt] 2003 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4).
- Galle, Roland und Klingen-Protti, Johannes (Hrsg.), *Städte der Literatur*, Heidelberg 2005.
- Gauthier, Laure und Traversier, Mélanie, Introduction, in: *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIIe-XIXe siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 11–21.
- Gauthier, Laure und Traversier, Mélanie (Hrsg.), *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIIe-XIXe siècles)*, Paris 2008.
- Gay, Peter, *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933*, Frankfurt am Main 1989.
- Gebhardt, Eike, Die Stadt als moralische Anstalt. Zum Mythos der kranken Stadt, in: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 279–303.
- Gebhardt, Winfried u. a. (Hrsg.), *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen 2000 (Erlebniswelten, 2).
- Geck, Martin, Art. Realismus, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 91–99.
- Geck, Martin, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848 bis 1871*, Stuttgart 2001.
- Geisthövel, Alexa und Knoch, Habbo (Hrsg.), *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2005.
- Gerhard, Anselm, Une véritable révolution opérée à l'Opéra français, in: *L'avant-scène* 81 (1985), S. 19–23.
- Gerhard, Anselm, Die französische »Grand Opéra« in der Forschung seit 1945, in: *Acta Musicologica* 59 (1987), S. 220–270.
- Gerhard, Anselm, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u. a. 1992.
- Gerhard, Anselm und Schweikert, Uwe (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Kassel u. a. 2001.
- Gerndt, Helge, Großstadtvolkskunde – Möglichkeiten und Probleme, in: *Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung*, hrsg. von Theodor Kohlmann und Hermann Bausinger, Berlin 1985 (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, 13), S. 11–19.
- Geuen, Heinz, »Das hat die Welt noch nicht gesehen«: Kabarett, Operette und Revue als Embleme populärer Kultur der 20er Jahre«, in: *»Es liegt in der Luft was Idiotisches ...«*. Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik, hrsg. von

- Ludwig Richter, Baden-Baden 1995 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 15/16), S. 52–68.
- Geuen, Heinz, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*, Schliengen 1997.
- Giedion, Sigfried, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt am Main 1982 (Europäische Bibliothek, 8).
- Gier, Albert, »Die beste Oper der Welt«. *Musiktheater in Paris zwischen äußeren Zwängen und unbegrenzten Möglichkeiten*, S. 23–39.
- Gier, Albert, Art. Victor-Marie Hugo, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 9, Kassel u. a. 2003, Sp. 478–481.
- Giron-Panel, Caroline, »La musica ha la sua propria sede in questa città«: Histoire urbaine et espaces musicaux à Venise, 1600-1797, in: *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 67–80.
- Girouard, Mark, *Die Stadt. Menschen, Häuser, Plätze. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main 1987.
- Glaser, Herrmann, *Die Kultur der Wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche*, Frankfurt am Main 1984.
- Glimme, Martina und Scheele, Friedrich, »Slaept niet die daer waeckt«. *Von Nachtwächtern und Türmern in Emden und anderswo. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung im Ostfriesischen Landesmuseum, Emders Rüstkammer*, Oldenburg 2001 (Veröffentlichungen des Ostfriesischen Landesmuseums und Emders Rüstkammer, 11).
- Göbel, Christine, »Großstadtmelodien« – Beobachtungen zur Funktion des Schlagers in Berlin-Romanen der Weimarer Republik«, in: *ASPM – Beiträge zur Populärmusikforschung* 25/26, S. 169–182.
- Godeau, Jérôme, Tableaux parisiens, in: *Paris. Sous le ciel de la peinture*, hrsg. von Corine App, Paris 2000, S. 18–47.
- Gommel, Caroline, *Prosa wird Musik. Von Hoffmanns »Fräulein von Scuderi« zu Hindemiths »Cardillac«*, Freiburg im Breisgau 2002 (Rombach-Wissenschaften, 24).
- Göschel, Albrecht, Der Forschungsverbund »Stadt 2030«: Planung der Zukunft – Zukunft der Planung, in: *Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«*, hrsg. von Deutsches Institut für Urbanistik, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3), S. 7–22.
- Göschel, Albrecht, Lokale und regionale Identitätspolitik, in: *Die europäische Stadt*, hrsg. von Walter Siebel, Frankfurt am Main 2006, S. 158–168.
- Göschel, Albrecht, »Stadt 2030«: Das Themenfeld »Identität«, in: *Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«*, hrsg. von Deutsches Institut für Urbanistik, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3), S. 265–302.
- Gottdiener, Mark und Lagopoulos, Alexandros P. (Hrsg.), *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, New York 1986.

- Gottwaldt, Alfred, Der Bahnhof, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 17–26.
- Götz, Irene und Claus, Alexandra (Hrsg.), *Bilder vom Eigenen und Fremden. Biographische Interviews zu deutschen Identitäten*, Münster 2001.
- Grabovski, Ernst, *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*, Wien u. a. 2011.
- Graczyk, Annette (Hrsg.), *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, Berlin 1996.
- Graczyk, Annette, Die Masse als elementare Naturgewalt. Literarische Texte 1830-1920, in: *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, hrsg. von Annette Graczyk, Berlin 1996, S. 19–30.
- Gradenwitz, Peter, *Leonard Bernstein 1918-1990. Unendliche Vielfalt eines Musikers*, Zürich <sup>4</sup>1995.
- Green, Stanley und Green, Kay, *Broadway Musicals. Show by Show*, New York <sup>6</sup>2008.
- Greisenegger-Georgila, Vana, Aspekte der Bühnendekoration im 17. Jahrhundert, in: *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, hrsg. von Ulf Küster, München u. a. 2003, S. 25–29.
- Griffiths, Paul, Art. Benjamin Britten: *Death in Venice. Opera in Two Acts* (1973), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Laaber 1986 (1), S. 452–454.
- Gronemeyer, Andrea, *Theater*, Köln 2000.
- Grönke, Katja, Art. Ermanno Wolf-Ferrari: *Il campiello. Commedia lirica in tre atti* (1936)«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1997 (6), S. 763–765.
- Grosch, Niels, Lieder vom Fahrstuhl, Automobil und anderen Nicht-Orten: Zur Konstruktion des urbanen Raums in Berliner Revueschlagern der 1920er Jahre, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 189–197.
- Guckes, Jochen, Stadtbilder und Stadtrepräsentationen im 20. Jahrhundert, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS) 1* (2005), S. 75–86.
- Günther, Hubertus, Futuristisches Welttheater. Die Erstaufführung der futuristischen Oper *Sieg über die Sonne* (St. Petersburg 1913), in: *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 1992 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 15), S. 381–393.
- Günther, Ursula u. a., Art. Chanson, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 2, Kassel u. 1995, Sp. 559–622.



- Gussow, Mel, *West Side Story: The Beginnings of Something Great*. Leonard Bernstein, interviewed by Mel Gussow, in: *Readings on West Side story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001 (The Greenhaven Press Literary Companion to American literature), S. 38–42.
- Hahn, Hans H., Einführung. Zum 80. Geburtstag des Begriffs »Stereotyp«, in: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*, hrsg. von Hans H. Hahn, Frankfurt am Main 2002, S. 9–13.
- Hahn, Hans H. (Hrsg.), *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*, Frankfurt am Main 2002.
- Hahn, Hans H. und Hahn, Eva, Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung, in: *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*, hrsg. von Hans H. Hahn, Frankfurt am Main 2002, S. 17–56.
- Hailey, Christopher, Traditionen: Wien 1910. Generationsgeschichten, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 145–170.
- Hamm, Charles, Art. Leonard Bernstein, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, 12 Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 1417–1422.
- Hannemann, Christine, *Die Platte. Industrialisierter Wohnungsbau in der DDR*, Braunschweig u. a. 1996.
- Hartung, Klaus (Hrsg.), *Boulevards. Die Bühnen der Welt*, Berlin 1997.
- Hartung, Klaus, Die Utopie des Boulevards, in: *Boulevards. Die Bühnen der Welt*, hrsg. von Klaus Hartung, Berlin 1997, S. 14–55.
- Haslmayr, Harald, »...es träumt sich zurück...« Die tote Stadt im Licht der österreichischen Nachkriegskrisen, in: *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposium Bern 2007*, hrsg. von Arne Stollberg, München 2008, S. 173–186.
- Hauff, Andreas, Orientierungsversuche in der Großstadt: Verweise und Bekenntnisse in Kurt Weills *Street Scene*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 6), S. 35–55.
- Hauser, Susanne, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*, Berlin 1990 (Historische Anthropologie, 12).
- Hauser, Susanne und Kamleithner, Christa, *Ästhetik der Agglomeration*, Wuppertal 2006 (Zwischenstadt, 8).
- Häußermann, Hartmut (Hrsg.), *Großstadt. Soziologische Stichworte*, Opladen 2000.
- Häußermann, Hartmut und Siebel, Walter, *Stadtsoziologie. Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2004.

- Hawig, Peter, *Was ist eine »Offenbachiade«? – Aufgezeigt an dem Einakter Bata-clan*, Bad Ems 1997 (Bad Emser Hefte, 161).
- Haxthausen, Charles W., Eine neue Schönheit. Ernst Ludwig Kirchners Berlinbilder, in: *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, hrsg. von Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr, Frankfurt am Main 1990 (athenäum monographien Literaturwissenschaft, 101), S. 71–96.
- Heidenreich, Elisabeth, Urbane Kultur. Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Stadt, in: *Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur*, hrsg. von Volker Kirchberg und Albrecht Göschel, Opladen 1998, S. 215–227.
- Heigl, Franz, *Geschichte der Stadt. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Graz 2007.
- Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.), *Urban futures 2050. Szenarien und Lösungen für das Jahrhundert der Städte*, Berlin 2011.
- Heister, Hanns-Werner, Versachlichung und »Zeitoper«, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 14), S. 215–246.
- Helms, Dietrich und Phleps, Thomas, Editorial, in: *Sound and the city. Populäre Musik im urbanen Kontext*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2007 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 35), S. 7–10.
- Helms, Dietrich und Phleps, Thomas (Hrsg.), *Sound and the city. Populäre Musik im urbanen Kontext*, Bielefeld 2007 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 35).
- Henke, Matthias, »Fortschritte«: Berlin 1920. Bewegtheit und Bewegung, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 227–253.
- Hennenberg, Fritz und Linhardt, Marion, Art. Fall. Familie (Moritz, Leo, Siegfried, Richard), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 680–687.
- Henze-Döhring, Sabine, Art. Adolphe Benoît Blaise: *Annette et Lubin. Comédie en un acte*. (1762)«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Laaber 1986 (1), S. 366 f.
- Herbert, David (Hrsg.), *The operas of Benjamin Britten. The complete librettos illustrated with designs of the first productions*, London 1989.
- Herbert-Muthesius, Angelika, *Bühne und bildende Kunst im Futurismus. Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914-1929)*, 1985.
- Herlyn, Ulfert, Milieus, in: *Großstadt. Soziologische Stichworte*, hrsg. von Hartmut Häußermann, Opladen 2000, S. 152–162.
- Herrmann, Max, Das theatralische Raumerlebnis, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006, S. 501–514.
- Hesse, Peter, Paris: Kulturhauptstadt Europas, in: *Brockhaus-Enzyklopädie*, hrsg. von Annette Zwahr, Leipzig u. a. <sup>21</sup>2006.

- Heßler, Martina, *Die kreative Stadt. Zur Neuerfindung eines Topos*, Bielefeld 2007 (Urban studies).
- Heßler, Martina und Zimmermann, Clemens (Hrsg.), *Creative urban milieus. Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City*, Frankfurt am Main 2008.
- Heuberger, Valeria (Hrsg.), *Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*, Frankfurt am Main 2<sup>1</sup>999.
- Heunoske, Werner, Babel und Jerusalem: Prototypen der Stadtmythisierung, in: *Die Erfindung der Stadt. Von Babylon zur Global City. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Erlangen*, hrsg. von Thomas Engelhardt, Nürnberg 2002 (Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen, 54), S. 13–24.
- Hickethier, Knut, Beschleunigte Wahrnehmung, in: *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jochen Boberg u. a., München 1986, S. 144–155.
- Hickethier, Knut, »Kino Kino«, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni - 20. Sept. 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 143–151.
- Hickethier, Knut (Hrsg.), *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni - 20. Sept. 1987*, Berlin 1987.
- Himonet, André, *Louise de G. Charpentier. Étude historique et critique. Analyse Musicale*, Paris 1922.
- Hinton, Stephen, Art. Ballad Opera, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 1113–1118.
- Hirsbrunner, Theo, Pluralisierung: Paris 1900. Zwischen Mythologie und Technik, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 71–86.
- Hiß, Guido, »Wenn die Jemsen springen ...«. Gassenlieder im 19. Jahrhundert, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni - 20. Sept. 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 161–166.
- Höhne, Horst, *Die Bettleroper – Ein Bastard der englischen Bühne zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Ihre Beziehung zur Genesis des Romans der Aufklärungsepoche*, Frankfurt am Main 2002 (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, 38).
- Höhne, Horst, *Die Stadt der Romantiker*, Frankfurt am Main 2005 (Bremer Beiträge zur Literaturwissenschaft, 46).
- Holling, Eva, *Ist alles gespielt? Blicke auf den Stadtraum im neuen Theater*, Marburg 2007 (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, 11).

- Horak, Roman (Hrsg.), *Stadt – Masse – Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen*, Wien 2001 (Kultur. Wissenschaft, 2).
- Horak, Roman und Mattl, Siegfried, »Musik liegt in der Luft ...« Die »Weltkulturhauptstadt Wien«. Eine Konstruktion, in: *Stadt – Masse – Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen*, hrsg. von Roman Horak, Wien 2001 (Kultur. Wissenschaft, 2), S. 164–239.
- Hotzan, Jürgen, *dtv-Atlas Stadt. Von den ersten Gründungen bis zur modernen Stadtplanung*, München <sup>3</sup>2004.
- Hübner, Klaus (Hrsg.), *Théâtre complet I*, Paris 1963 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Hübner, Klaus, *Lärmreise. Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik*, Augsburg 1992.
- Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style*, New York 1999.
- Hülsen-Esch, Andrea von, *Mittelalterphantasien zwischen Himmel und Hölle. Über die Bühnenbilder der Grand Opéra*, Düsseldorf 2006 (Düsseldorfer Kunsthistorische Schriften, 6).
- Hüppauf, Bernd, Die Kleinstadt, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 303–315.
- Hutter, Bettina (Hrsg.), *Oper im Kontext. Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*, Innsbruck 2003.
- Ipsen, Detlev u. a. (Hrsg.), *KlangOrte. [Konferenz »SoundScapeDialoge« - Transdisziplinäre Anfragen und Zwischenräume aus Musik und Ethnologie, Stadt- und Dorfentwicklung, Design und Komposition vom 4. bis 6. Juli 2003 in Kassel]*, Kassel 2004 (Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung der Universität Kassel, 27).
- Ipsen, Detlev, »Auf der Suche – das Nahe ist immer entfernt – in der Ferne nähern wir uns dem Nahen an«, in: *Media Soundscapes I: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, hrsg. von Hans-Ulrich Werner und Ralf Lankau 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161), S. 67–79.
- Isherwood, Robert M., *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New York u. a. 1986.
- Jacobshagen, Arnold, Verismo und Drame lyrique. Zur naturalistischen Oper der Jahrhundertwende in Italien und Frankreich, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003), S. 19–40.
- Jaensch, Andreas, *On the Town und Wonderful Town: New York in Leonard Bernsteins Musical Comedies*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 91–99.
- Jähner, Harald, Stadtraum – Textraum. Die Stadt als Megaphon bei Alfred Döblin, in: *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, hrsg. von Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr, Frankfurt am Main 1990 (athenäum monographien Literaturwissenschaft, 101), S. 97–107.

- Jansen, Wolfgang, *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin 1987 (Stätten der Geschichte Berlins, 25).
- Jansen, Wolfgang, Art. Vincent Youmans: *No, No, Nanette. Musical Comedy*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1997 (6), S. 770–772.
- Jansen, Wolfgang, »Schön ist die Welt!« Zum Verhältnis von Stadt und Land im unterhaltenden Musiktheater der 1920er und 1930er Jahre, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 219–235.
- Johanek, Peter, Die Mauer und die Heiligen – Stadtvorstellungen im Mittelalter, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hrsg. von Wolfgang Behringer und Bernd Roeck, München 1999, S. 26–38.
- Johnson, Victoria u. a. (Hrsg.), *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge 2007.
- Joll, James, Die Großstadt – Symbol des Fortschritts oder der Dekadenz?, in: *Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren*, hrsg. von Peter Alter, Göttingen 1993 (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, 29), S. 23–39.
- Juchem, Elmar, Städtische Räume im Musical: Zwei Darstellungsmuster am Beispiel von *Company* (1970) und *Linie 1* (1986), in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 237–250.
- Jung, Carsten, »Wie es jetzt üblich ist«. Theaterbau und Aufführungspraxis als Ausdruck ihrer Zeit. Ausstellungskatalog, in: *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, hrsg. von Ulf Küster, München u. a. 2003, S. 22–24.
- Kaden, Christian, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel 1993.
- Kaden, Christian, Die Stadt als Welt. Pariser Musikleben um 1300, nach dem Zeugnis des Johannes de Grocheio, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9), S. 73–84.
- Kaden, Christian und Kalisch, Volker (Hrsg.), *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9).
- Kalisch, Volker, Organisierter Klang und Stadtkultur: Menschen zwischen Lärm und Musik, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002

- (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9), S. 36–48.
- Kämmerer, Sebastian u. a., Art. Johann Strauß: *Eine Nacht in Venedig. Komische Operette in drei Akten* (1883)«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1997 (6), S. 63–67.
- Kämper, Dietrich (Hrsg.), *Der musikalische Futurismus*, Laaber 1999.
- Kampmeyer-Käding, Margret, *Paris unter dem zweiten Kaiserreich. Das Bild der Stadt in Presse, Guidenliteratur und populärer Graphik*, Marburg 1990 (Dissertationes, 5).
- Karsten, Arne, *Kleine Geschichte Venedigs*, München 2008.
- Keim, Karl-Dieter, Gewalt, Kriminalität, in: *Großstadt. Soziologische Stichworte*, hrsg. von Hartmut Häußermann, Opladen 2000.
- Kelkel, Manfred und Gut, Serge, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris 1984.
- Keller, Harald, *Das alte Europa. Die hohe Kunst der Stadtvedute*, Stuttgart 1983.
- Kiecol, Daniel, *Schmelzriegel und Höllenkessel. Die Sehnsucht nach der grossen Stadt*, Berlin 1999.
- Kiecol, Daniel, *Selbstbild und Image zweier europäischer Metropolen. Paris und Berlin zwischen 1900 und 1930*, Frankfurt am Main u. a. 2001 (Europäische Hochschulschriften. Reihe III: Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, 909).
- Kienzle, Ulrike, *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper »Der ferne Klang« und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998.
- Killy, Walter (Hrsg.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, 15 Bde., Gütersloh u. a. 1988-1993.
- Kintzler, Catherine, Representations of le peuple in French Opera 1673-1764, in: *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, hrsg. von Victoria Johnson u. a., Cambridge 2007, S. 72–86.
- Kirchberg, Volker und Göschel, Albrecht (Hrsg.), *Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur*, Opladen 1998.
- Kirchgässner, Bernhard (Hrsg.), *Städtische Mythen. 38. Arbeitstagung 1999*, Stuttgart 2003 (Stadt in der Geschichte. Veröffentlichungen des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung, 28).
- Klein, Gabriele, »Die Stadt als Szene. Zur Einführung«, in: *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, hrsg. von Gabriele Klein, Wien 2005, S. 13–34.
- Klein, Gabriele (Hrsg.), *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, Wien 2005.
- Klemm, Ekkehard, Zur Musik, in: *Ermanno Wolf-Ferrari: Der Campiello. Musikalisches Lustspiel in drei Aufzügen. Programmheft zur Neuinszenierung*, hrsg. von Klaus Schultz, München 1996, S. 40–43.
- Klotz, Volker, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München u. a. 1969.

- Klotz, Volker, Operetten-Städte. Singend und ersungen, tanzend und ertanzt, in: *Die Stadt in der Literatur*, hrsg. von Cord Meckseper und Elisabeth Schraut, Göttingen 1983, S. 105–120.
- Klotz, Volker, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, Heidelberg <sup>4</sup>2007 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 239).
- Klügl, Michael, Art. Jacques Offenbach: *Mesdames de la Halle. Opérette-bouffes en un acte* (1858), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1991 (4), S. 498-499.
- Klügl, Michael, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber 1992.
- Knilli, Friedrich und Nerlich, Michael (Hrsg.), *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*, Heidelberg 1986 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 68).
- Knoch, Habbo, Das Grandhotel, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 131–140.
- Knoch, Habbo, Das Stahlwerk, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 163–173.
- Koch, Gerd (Hrsg.), »Können uns und euch und niemand helfen«. *Die Mahagonnysierung der Welt: Bertolt Brechts und Kurt Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Frankfurt am Main 2006 (Wissen & Praxis, 138).
- Kohlmann, Theodor und Bausinger, Hermann (Hrsg.), *Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung*, Berlin 1985 (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, 13).
- Konigson, Élie und Amiard-Chevrel, Claudine (Hrsg.), *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, Paris 1991.
- Koopmann, Helmut (Hrsg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart <sup>3</sup>2001.
- Köster, Gabriele, Der venezianische Karneval zwischen Tradition und Neubeginn, in: *Fest- und Feiertagskulturen in Europa*, hrsg. von Rüdiger Fikentscher, Halle (Saale) 2007, S. 55–78.
- Kotowski, Elke-Vera, Tanz auf dem Vulkan. Die Jahre der Weimaer Republik, in: *Berlin. Geschichte einer Stadt*, hrsg. von Julius H. Schoeps, Berlin 2001, S. 120–149.
- Kozłowski, Krzysztof, Das Arkadien der Künstler. Über Benjamin Brittens *Der Tod in Venedig*, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 469–488.
- Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977.
- Krawulsky, Martina, Art. Leonard Bernstein: *Wonderful Town. Musical Comedy* (1953), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der

- Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Laaber 1986 (1), S. 319-320.
- Krengel-Strudthoff, Ingeborg, Das antike Rom auf der Bühne und der Übergang vom gemalten zum plastischen Bühnenbild. Anmerkungen zu den Cäsar-Dekorationen Georgs von Meiningen, in: *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitstreitern*, hrsg. von Rolf Badenhausen und Harald Zielske, Berlin 1974, S. 160–176.
- Kreuzer, Helmut, *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart <sup>1968</sup>2001.
- Krones, Hartmut (Hrsg.), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Wien u. a. 2003 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe »Symposien zu Wien Modern«, 3).
- Kühnel, Jürgen, »Darum laßt uns hier eine Stadt gründen ...« Zum Motiv der Stadtgründung im (Musik)theater des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 95–117.
- Kuhnle, Till R., »Ekelhafte Stadtansichten«, in: *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*, hrsg. von Albrecht Buschmann und Dieter Ingenschay, Würzburg 2000, S. 144–156.
- Kühr, Gerhard, Musikraum – Bühnenraum. Skizzen zu konzeptionellen Möglichkeiten musikalischer Raumgestaltung aus der Sicht eines Komponisten, in: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 2003 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe »Symposien zu Wien Modern«, 3), S. 35–52.
- Küster, Ulf (Hrsg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, München u. a. 2003.
- Labussek, Frank, *Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert – Stationen des ästhetischen Wandels*, Frankfurt am Main 1995 (Europäische Hochschulschriften Reihe XIII: Französische Sprache und Literatur).
- Lampugnani, Vittorio M. u. a., Stadtplanung und Straßenarchitektur in Paris und Berlin 1800-1900, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, hrsg. von Karin Sagner u. a., München 2006, S. 140–159.
- Landherr, Regina, Ansicht oder Imagination? Zur Darstellung der Stadt in der bildenden Kunst seit dem 18. Jahrhundert, in: *Die Erfindung der Stadt. Von Babylon zur Global City. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Erlangen*, hrsg. von Thomas Engelhardt, Nürnberg 2002 (Veröffentlichungen des Stadtmuseums Erlangen, 54), S. 25–34.
- Landwehr, Achim, *Die Erschaffung Venedigs. Raum, Bevölkerung, Mythos 1570 - 1750*, Paderborn 2007.



- Lareau, Alan, Großstadträume, Großstadtreime: Die Kabarettrevuen von Friedrich Hollaender, 1926-1967, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 199–217.
- Laster, Arnaud (Hrsg.), *Hugo à l'opéra*, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 208).
- Laubenthal, Annegrit, Art. Paul Hindemith: *Cardillac (1926) / Cardillac (1952). Oper in drei Akten (vier Bildern) / Oper in vier Akten*«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1989 (3), S. 64–69.
- Lebe, Reinhard, *Mythos Venedig. Geschichte und Legenden aus tausend Jahren*, Stuttgart 2003.
- Leclerc, Hélène, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Paris 1987.
- Ledrut, Raymond, The Image of the City, in: *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, hrsg. von Mark Gottdiener und Alexandros P. Lagopoulos, New York 1986, S. 219–240.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris 1974 (Ethnosociologie).
- Lefebvre, Henri, Die Produktion des Raums, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006, S. 330–341.
- Lehr, André u. a., Art. Glocken und Glockenspiele, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 1420–1481.
- Lek, Robbert van der, *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity between two Genres of Drama analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)*, Amsterdam u. a. 1991.
- Lenger, Friedrich und Tenfelde, Klaus (Hrsg.), *Die europäische Stadt im 20. Jahrhundert. Wahrnehmung – Entwicklung – Erosion*, Köln 2006 (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, 67).
- Leopold, Silke, Art. Landi: *Il Sant'Alessio*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1989 (3), S. 407–409.
- Leopold, Silke, *Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 11).
- Lévy, François, La Chanson de Paris, in: *Musique, villes et voyages*, hrsg. von Laurent Bayle, Paris 2006, S. 105–117.
- Lichtenberger, Elisabeth, *Die Stadt. Von der Polis zur Metropolis*, Darmstadt 2002.
- Lindner, Rolf, Stadtkultur, in: *Großstadt. Soziologische Stichworte*, hrsg. von Hartmut Häußermann, Opladen 2000, S. 258–264.
- Lindner, Rolf, Klänge der Stadt, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin*

- vom 26. bis 28. November 1999, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9), S. 171–176.
- Lindner, Rolf, Textur, imaginaire, Habitus – Schlüsselbegriffe der kulturanalytischen Stadtforschung, in: *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*, hrsg. von Helmuth Berking und Martina Löw, Frankfurt am Main 2008 (Interdisziplinäre Stadtforschung, 1), S. 83–94.
- Lindner, Rolf und Musner, Lutz, Kulturelle Ökonomien, urbane »Geschmackslandschaften« und Metropolenkonkurrenz, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS)* 1 (2005), S. 26–37.
- Linhardt, Marion, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters 1858-1918*, Tübingen 2006 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, 50).
- Linnavalitsus, Tallinna (Hrsg.), *Modus vivendi. [Vorträge der internationalen Konferenz »Modus vivendi«: Alltag, Mentalität und Kultur der Stadtbewohner, 1.-3. April 2005, Tallinner Pädagogische Universität]*, 2 Bde., Tallinn 2005.
- Lipp, Wolfgang und Reichardt, Robert H. (Hrsg.), *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag*, Berlin 1992 (Sociologia internationalis, Beiheft 1).
- Losert, Felix, »Veder Napoli e morir!« — Opern mit Sujets aus dem Umkreis des neapolitanischen Verismo. Zu Giordano, Tascia, Spinelli und Wolf-Ferrari, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003), S. 69–97.
- Löw, Martina u. a., *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen 2007 (Uni-Taschenbücher, 8348).
- Löw, Martina, Eigenlogische Strukturen – Differenzen zwischen Städten als konzeptuelle Herausforderung, in: *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*, hrsg. von Helmuth Berking und Martina Löw, Frankfurt am Main 2008 (Interdisziplinäre Stadtforschung, 1), S. 33–53.
- Löw, Martina, *Soziologie der Städte*, Frankfurt am Main 2008.
- Lucchesi, Joachim, Von Maschinen und Maschinisten. Max Brands Oper *Maschinist Hopkins*, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 133–142.
- Ludwig, Hermann, *Johann Georg Kastner. Ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken*, Leipzig 1886.
- Lutz, Florian, »Alles, was Männern Spaß macht« – Filippo Tommaso Marinettis Manifest »Der Futurismus in der Musik«, in: *Chronik der Musik im 20. Jahrhundert. Mit Anhang: Gesamtregister*, hrsg. von Frieder Reininghaus, Laaber 2007 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 13), S. 33.
- Lynch, Kevin, *Das Bild der Stadt*, Braunschweig 1975 (Bauwelt Fundamente, 16).
- Maderthaler, Wolfgang und Musner, Lutz, Der Aufstand der Massen – Phänomen und Diskurs, in: *Stadt – Masse – Raum. Wiener Studien zur*

- Archäologie des Popularen*, hrsg. von Roman Horak, Wien 2001 (Kultur. Wissenschaft, 2), S. 9–67.
- Maehder, Jürgen, Paris-Bilder. Zur Transformation von Henry Murgers Roman in den Bohème-Opern Puccinis und Leoncavallos, in: *Jahrbuch für Opernforschung* 2 (1986), S. 109–176.
- Maehder, Jürgen, Der Künstler und die »ville-lumière«. Gustave Charpentiers »roman musicale« *Louise* und sein »poème lyrique« *Julien, ou La vie du poète*, in: *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, hrsg. von Theater Dortmund, Dortmund 2001, S. 13–19.
- Maggiolo, Daniel, Klangerfahrungen Montevideo, in: *KlangOrte. [Konferenz SoundScapeDialoge – Transdisziplinäre Anfragen und Zwischenräume aus Musik und Ethnologie, Stadt- und Dorfentwicklung, Design und Komposition vom 4. bis 6. Juli 2003 in Kassel]*, hrsg. von Detlev Ipsen u. a., Kassel 2004 (Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung der Universität Kassel, 27), S. 89–102.
- Magnago Lampugnani, Vittorio, *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*, 2 Bde., Berlin 2010.
- Mahler, Andreas (Hrsg.), *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170).
- Mahler, Andreas, Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution, in: *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, hrsg. von Andreas Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 11–36.
- Mahrenholz, Simone und Auhagen, Wolfgang, Art. Zeit, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 2220–2251.
- Malisch, Kurt, Art. Giuseppe Verdi: *I due Foscari. Tragedia lirica in tre atti* (1844), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1997 (6), S. 401–404.
- Marti, Jean-Christophe, Commentaire musicale, in: *Offenbach: La Vie parisienne*, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra 206), S. 12–74.
- Marx, Hans J. und Schröder, Dorothea, *Die Hamburger Gänsemarktoper. Katalog der Textbücher (1678-1748)*, Laaber 1995.
- Massin, [Robert], *Händlerrufe aus europäischen Städten*, München 1978.
- Mathieu, Caroline, Eugène Haussmann und das Neue Paris, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, hrsg. von Karin Sagner u. a., München 2006, S. 82–89.
- Matthes, Lothar, *Vaudeville. Untersuchung zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung* 1983 (Studia Romanica, 52).
- Matthiesen, Ulf, Beeskow: Von der wiedergefundenen Identität einer Kleinstadt im ländlichen Raum Ostdeutschlands – identitätspolitische und identitätstheoretische Anmerkungen, in: *Dimensionen städtischer Identität*.

- Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«, hrsg. von Deutsches Institut für Urbanistik, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3), S. 45–60.
- Mattl, Siegfried u. a. (Hrsg.), *Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne*, Wien 2004.
- Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 14).
- Mauser, Siegfried und Schmidt, Matthias (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1).
- McClymonds und Budden, Julian, Art. Chorus, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. von Stanley Sadie, 4 Bde., London, New York 1998, S. 850–852.
- Meckseper, Cord und Schraut, Elisabeth (Hrsg.), *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen 1983.
- Meier-Dallach, Hans-Peter und Meier, Hanna, Die Stadt als Tonlandschaft. Beobachtungen und soziologische Überlegungen, in: *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Lipp und Robert H. Reichardt, Berlin 1992 (Sociologia internationalis, Beiheft 1), S. 415–428.
- Merk, Elisabeth, Die Identität der Stadt: City Branding – Städtebau als Marketingstrategie?, in: *New Urbanity. Die europäische Stadt im 21. Jahrhundert*, hrsg. von Annette Becker und Karen Jung, Salzburg 2008, S. 64–72.
- Métraux, Alexandre, Lichtbesessenheit. Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu, in: *Die Großstadt als »Text«!*, hrsg. von Manfred Smuda, München 1992, S. 13–35.
- Meyer, Andreas, Pluralisierung: Paris 1900. Ambivalenzen der Moderne, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 87–108.
- Michalski, Sergiusz, Vom Himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts – Symbolik und Darstellungsparadigmen der Stadtprofilansichten, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hrsg. von Wolfgang Behringer und Bernd Roeck, München 1999, S. 46–55.
- Michels, Ulrich, *dtv-Atlas Musik. Band 1: Systematischer Teil. Historischer Teil: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, Wiesbaden u. a. 2000.
- Miller, Scott, An Examination of *West Side Story's* Plot and Musical Motifs, in: *Readings on West Side Story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001, S. 77–92.
- Mitchell, Donald (Hrsg.), *Benjamin Britten: Death in Venice*, Cambridge 1987 (Cambridge Opera Handbooks).
- Möbius, Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.
- Mohrman, Ruth-Elisabeth (Hrsg.), *Städtische Volkskultur im 18. Jahrhundert*, Köln 2001 (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster. Reihe A: Darstellungen, 51).

- Moritz, Rainer, Nachwort, in: *Rodenbach: Brücke tote Stadt*, hrsg. von Dirk Hemjooltmanns, Bremen 2003, S. 117–124.
- Motte-Haber, Helga de la, Die Extrapolation der Musik in den Raum, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von »sonambiente – festival für hören und sehen«. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 207–209.
- Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.), *Klangkunst. [erschienen anlässlich von »sonambiente – festival für hören und sehen«. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, München 1996.
- Motte-Haber, Helga de la, Klangkunst im 20. Jahrhundert – eine Chronologie, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von »sonambiente – festival für hören und sehen«. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 276–293.
- Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 12).
- Motte-Haber, Helga de la und Steffens, Markus, Künstler-Biographien, in: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 12), S. 281–334.
- Mühlegger-Henhapel, Christiane, Das antike Karthago zwischen Romantik und Realismus. Hector Berlioz' *Les Troyens* und Gustave Flauberts *Salammbô*, in: *Oper im Kontext. Musiktheater bei den Salzburger Festspielen*, hrsg. von Bettina Hutter, Innsbruck 2003, S. 119–131.
- Muhr, Stefanie, *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2006 (Europäische Geschichtsdarstellungen, 11).
- Müller, Achatz von, Der venezianische Karneval, in: *Karneval in Venedig*, hrsg. von Rolf D. Schwarz, Dortmund <sup>7</sup>1988, S. 123–138.
- Müller, Georg, Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel, in: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 14–36.
- Müller, Lothar, Modernität, Nervosität und Sachlichkeit. Das Berlin der Jahrhundertwende als Hauptstadt der »neuen Zeit«, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni - 20. Sept. 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 79–92.
- Müller-Richter, Klaus, Phantasmagorien des Praters. Ein Versuch über urbane Raum-, Geh-, Schreib- und Sehweisen, in: *Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne*, hrsg. von Siegfried Mattl u. a., Wien 2004, S. 147–161.
- Mumford, Lewis, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, München 1979.
- Münchhausen, Thankmar von, *Paris. Geschichte einer Stadt. Von 1800 bis heute*, München 2007.

- Muraro, Maria T. (Hrsg.), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Firenze 1988 (Studi di musica veneta, 14).
- Musner, Lutz, *Der Geschmack von Wien. Kultur und Habitus einer Stadt*, Frankfurt am Main 2009 (Interdisziplinäre Stadtforschung, 3).
- Nachtsheim, Stephan, Anmerkungen zur Frage einer Imagologie der Musik, in: *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hugo Dyserinck und Karl U. Syndram, Bonn 1988, S. 245–281.
- Nieden, Gesa zur, Europäische Tendenzen in der Entwicklung des Opernbühnenbildes im 19. Jahrhundert am Beispiel von Italien, Frankreich und Deutschland, in: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, hrsg. von Peter Stachel und Philipp Ther, München 2009, S. 56–72.
- Niessen, Carl, *Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtlicher Atlas*, Bonn u. a. 1924.
- Noller, Joachim, Art. Gian Francesco Malipiero, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, 12 Bde., Kassel u. a. 1999–2007, 914–922.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart u. a. <sup>4</sup>2008.
- Oettermann, Stephan, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980.
- Offenbach, Jacques: *La Vie parisienne*, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 206).
- Olbrich, Harald (Hrsg.), *Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, 7 Bde., Leipzig <sup>2</sup>2004.
- Ortiz, Janine, *Violanta. Korngolds Aufbruch in die Moderne*, in: *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposium Bern 2007*, hrsg. von Arne Stollberg, München 2008, S. 153–171.
- Ostendorf, Berndt, »Improvising New York«. Die Geburt eines kulturellen Stils in Harlem und Greenwich Village in den Jahren 1940–1960, in: *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, hrsg. von Andreas Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 250–270.
- Osthoff, Wolfgang, Art. Francesco Cavalli: *L'Ormindo. Favola regia per musica* (1644), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Laaber 1986 (1), S. 516 f.
- Pacher, Maurus, »*Sehn Sie, das war Berlin*«. *Weltstadt nach Noten*, Frankfurt am Main 1987.
- Padberg, Martina, *Großstadtbild und Großstadtmetaphorik in der deutschen Malerei. Vorstufen und Entfaltung 1870–1918*, Münster 1995 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte, 10).

- Palmbach, Barbara, *Paris und der Impressionismus. Die Großstadt als Impuls für neue Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei*, Weimar 2001.
- Palmer, Christopher, Britten's Venice Orchestra, in: *Benjamin Britten: Death in Venice*, hrsg. von Donald Mitchell, Cambridge 1987 (Cambridge Opera Handbooks), S. 129–153.
- Papiro, Martina u. a. (Hrsg.), *Schau Platz Oper. Geschichten vom Sehen aus 400 Jahren Oper. [Katalog zur Ausstellung 2007 in der Staatsoper Unter den Linden, Berlin]*, Berlin 2007.
- Parvulesco, Constantin und Rybiczka, Dorko M., *Gondeln*, Königswinter 2007.
- Patocka, Ralph-Günther, »Reden Sie nicht chinesisch ...!« oder *Ba-Ta-Clan* – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte, in: *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855*, hrsg. von Peter Ackermann u. a., Fernwald 2006 (Jacques-Offenbach-Studien, 1), S. 113–132.
- Payer, Peter, »Großstadtwirbel«. Über den Beginn des Lärmzeitalters, Wien 1850-1914, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS) 2* (2004), S. 85–103.
- Peters, Ulrich, Art. John Christopher Pepusch: *The Beggar's Opera. Ballad Opera in Three Acts* (1728), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1991 (4), S. 670–674.
- Pfeil, Elisabeth, *Großstadtforschung. Entwicklung und gegenwärtiger Stand*, Hannover 1972 (Veröffentlichungen der Akademie für Raumforschung und Landesplanung, 65).
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München<sup>9</sup>1997.
- Pfister, Manfred, Die frühe Neuzeit: Von Morus bis Milton, in: *Englische Literaturgeschichte*, hrsg. von Hans U. Seeber, Stuttgart u. a.<sup>4</sup>2004, S. 46–154.
- Piatti, Barbara, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Göttingen 2008.
- Picon-Vallin, Béatrice, Pétersbourg-Pétrograd. Le mythe littéraire et les représentations picturales et théâtrales au début du siècle, in: *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, hrsg. von Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel, Paris 1991, S. 61–86.
- Piper, John, Designing for Britten, in: *The Operas of Benjamin Britten. The complete librettos illustrated with designs of the first productions*, hrsg. von David Herbert, London 1989, S. 5–7.
- Piper, Myfanwy, Writing for Britten, in: *The Operas of Benjamin Britten. The complete librettos illustrated with designs of the first productions*, hrsg. von David Herbert, London 1989, S. 8–21.
- Pochat, Götz, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990 (Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz, 9).

- Pöllmann, Helmut, *Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens*, Mainz u. a. 1998.
- Porot, Bertrand, Ville réelle, ville imaginée dans les pièces de clavecin de François Couperin (1668-1733), in: *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*, hrsg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008, S. 255–283.
- Price, David, *Cancan!*, London 1998.
- Promies, Wolfgang, Lichtenbergs London, in: *Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller in den fremden Metropolen*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, 7), S. 560–570.
- Pysiewicz, Andreas, Soundscape Valparaíso: Erkundung einer Klanglandschaft, in: *Media Soundscapes I: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, hrsg. von Hans-Ulrich Werner und Ralf Lankau 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161), S. 31–39.
- Rasche, Adelheid, »Der Traum wird Leben«. Höfische Barockfeste als imperiales Welttheater, in: *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 1992 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 15), S. 203–220.
- Reininghaus, Frieder (Hrsg.), *Chronik der Musik im 20. Jahrhundert. Mit Anhang: Gesamtregister*, Laaber 2007 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 13).
- Reischert, Alexander, *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, 2 Bde., Kassel 2001.
- Richter, Horst, *Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock*, Emsdetten (Westf.) 1963 (Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, 58).
- Richter, Ludwig (Hrsg.), »Es liegt in der Luft was Idiotisches ...«. *Populäre Musik zur Zeit der Weimarer Republik*, Baden-Baden 1995 (Beiträge zur Populärmusikforschung, 15/16).
- Riha, Karl, Nachwort, in: *Stadtleben. Ein Lesebuch*, hrsg. von Karl Riha, Darmstadt 1983, S. 163–169.
- Riha, Karl (Hrsg.), *Stadtleben. Ein Lesebuch*, Darmstadt 1983.
- Riha, Karl, Großstadt-Korrespondenz. Anmerkungen zur Zeitschrift *London und Paris*, in: *Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller in den fremden Metropolen*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, 7).
- Rode, Susanne, Art. Erich Wolfgang Korngold: *Violanta. Oper in einem Akt (1916)*«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München 1989 (3), S. 314–316.
- Rodicio, Emilio C., Art. Zarzuela, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 2137–2148.



- Roeck, Bernd, Trojaner, Goten und Etrusker: Städtische Gründungsmythen der Renaissance, in: *Städtische Mythen. 38. Arbeitstagung 1999*, hrsg. von Bernhard Kirchgässner, Stuttgart 2003 (Stadt in der Geschichte. Veröffentlichungen des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung, 28), S. 55–74.
- Rosand, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley u. a. 1991.
- Roselt, Jens, Art. Raum, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a., Stuttgart u. a. 2005, S. 260–267.
- Rösing, Helmut, Soundscape – Urbanität und Musik, in: *Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28. November 1999*, hrsg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 2002 (Musik-Kultur. Schriftenreihe der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, 9), S. 24–35.
- Roters, Eberhard, Die Straße, in: *Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Berlinische Galerie Martin-Gropius-Bau*, hrsg. von Eberhard Roters und Bernhard Schulz, Berlin 1987, S. 35–58.
- Roters, Eberhard und Schulz, Bernhard (Hrsg.), *Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Berlinische Galerie Martin-Gropius-Bau*, Berlin 1987.
- Roth, Klaus, »Bilder in den Köpfen«. Stereotypen, Mythen, Identitäten aus ethnologischer Sicht«, in: *Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen*, hrsg. von Valeria Heuberger, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1999, S. 21–43.
- Rubey, Norbert und Schoenwald, Peter, *Venedig in Wien. Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*, Wien 1996.
- Rupprecht, Philip E., *Britten's Musical Language*, Cambridge 2005.
- Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 Bde., London, New York 1998.
- Sagner, Karin, »Die Eroberung der Straße begann im 19. Jahrhundert«, in: *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, hrsg. von Karin Sagner u. a., München 2006, S. 12–20.
- Sagner, Karin u. a. (Hrsg.), *Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt*, München 2006.
- Salmen, Walter, Venedig und die Barkarole in Oper und Operette, in: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), S. 257–268.
- Samsonowicz, Henryk, Europa: Landschaft mit Stadt, in: *Modus vivendi. [Vorträge der internationalen Konferenz »Modus vivendi: Alltag, Mentalität und Kultur der Stadtbewohner«, 1.-3. April 2005, Tallinner Pädagogische Universität]*, hrsg. von Tallinna Linnavalitsus, 2 Bde., Tallinn 2005, S. 18–41.
- Scarabello, Giovanni und Morachiello, Paolo, *Venedig. Führer durch die Kunst- und Kulturgeschichte*, München 1988.

- Schaal, Hans-Jürgen und Dombrowski, Ralf, *Jazz-Standards. Das Lexikon*, Kassel<sup>3</sup>2004.
- Schachtsiek, Mark, Rhetorik und ästhetische Erfahrung. Das 18. Jahrhundert, in: *Schau Platz Oper. Geschichten vom Sehen aus 400 Jahren Oper. [Katalog zur Ausstellung 2007 in der Staatsoper Unter den Linden, Berlin]*, hrsg. von Martina Papiro u. a., Berlin 2007, S. 20–31.
- Schafer, R[aymond] M., *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main 1988.
- Schafer, R[aymond] M., Soundscape und akustische Ökologie, in: *Klangkunst. [erschieden anlässlich von »sonambiente – festival für hören und sehen« Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 210–212.
- Schäfer-Lembeck, Hans-Ulrich, *Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts*, Egelsbach 1995.
- Schanze, Helmut, Die Radiomusik des Lebens« Hermann Hesses *Steppenwolf* und die »Neuen Medien« der Zwanziger Jahre, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge 44), S. 161–170.
- Schebera, Jürgen, *George Gershwin. Eine Biographie in Bildern, Texten und Dokumenten*, Leipzig 1994.
- Scherpe, Klaus R. (Hrsg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988.
- Scherpe, Klaus R., Berlin als Ort der Moderne, in: *Städte der Literatur*, hrsg. von Roland Galle und Johannes Klingen-Protti, Heidelberg 2005, S. 196–209.
- Schilling-Wang, Britta u. a., Art. Paris, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 1352–1390.
- Schivelbusch, Wolfgang, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München 1983 (Hanser Anthropologie).
- Schivelbusch, Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1984.
- Schlögel, Karl, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München u. a. 2003.
- Schlör, Joachim, *Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*, München 1994.
- Schlör, Joachim, Kulturwissenschaftliche Stadtforschung. Zugänge (nicht nur) im Spazierengehen, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte 2005/2* (2005), S. 73–91.
- Schmalzriedt, Siegfried (Hrsg.), *Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001-2004*, Laaber 2006 (Veröffentlichungen der internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 8).

- Schmidt, Matthias, Passagen nach Metropolis. Vom Fin de siècle zur Neuen Sachlichkeit, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, hrsg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt, Laaber 2005 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, 1), S. 39–55.
- Schmierer, Elisabeth, Campras und Watteaus *Fêtes vénitiennes*. Zur Problematik eines Bezugs, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste. [Festschrift Elmar Budde]*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, Laaber <sup>2</sup>1998, S. 345–353.
- Schmierer, Elisabeth (Hrsg.), *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste*, [Festschrift Elmar Budde], Laaber <sup>2</sup>1998.
- Schmierer, Elisabeth (Hrsg.), *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, 2 Bde., Laaber 2002.
- Schmierer, Elisabeth, Art. Verismo, in: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, 2 Bde., Laaber 2002, S. 740–742.
- Schneider, Corinne, La ville, métaphore de la modernité chez Varèse, in: *Musique, villes et voyages*, hrsg. von Laurent Bayle, Paris 2006, S. 39–54.
- Schneider, Herbert, Art. André Campra: *Les Fêtes vénitiennes. Opéra-ballet (1710)*«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Laaber 1986 (1), S. 496–498.
- Schneider, Herbert, Die Barkarole und Venedig, in: *L'opera tra Venezia e Parigi*, hrsg. von Maria T. Muraro, Firenze 1988 (Studi di musica veneta, 14), S. 11–56.
- Schneider, Herbert, Art. Opéra comique, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 665–699.
- Schneider, Herbert, Art. Vaudeville, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 9, Kassel u. a. 1997, Sp. 1305–1332.
- Schneider, Herbert, Art. Gustave Charpentier, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 4, Kassel u. a. 2000, Sp. 740–746.
- Schneider, Herbert, Das Singspiel vor Mozart, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 301–322.
- Schneider, Herbert und Wiesend, Reinhard (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 12).
- Schneider, Wolf, *Überall ist Babylon. Die Stadt als Schicksal des Menschen von Ur bis Utopia*, München 1967.
- Schoeps, Julius H. (Hrsg.), *Berlin. Geschichte einer Stadt*, Berlin-Brandenburg 2001.

- Schott, Dieter, Editorial. [zu: Die mentale Konstruktion der Stadt], in: *Die alte Stadt. Vierteljahreszeitschrift für Zeitgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege* 26/4 (1999), S. 235–239.
- Schreiber, Ulrich, Der Einzige und sein Eigentum. Giacomo Puccini und die Ästhetik des Bohème-Stoffs, in: *Puccini: La Bohème. Szenen aus Henri Murgers La vie de bohème in vier Bildern von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica. Musik von Giacomo Puccini. [Ein Opernführer]*, hrsg. von Staatsoper Unter den Linden, Frankfurt am Main u. a. 2001, S. 9–21.
- Schriftenleitung (Theophil Antonicek) u. a., Art. Wien, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 2003–2034.
- Schröder, Dorothea, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)*, Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 2).
- Schug, Jürgen, *Venedigs Maskenspiel. Eine Chronik des venezianischen Karnevals*, Freiburg im Breisgau 1998.
- Schüle, Klaus, *Paris. Vordergründe – Hintergründe – Abgründe. Stadtentwicklung, Stadtgeschichte und soziokultureller Wandel*, München 1997.
- Schüle, Klaus, *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole. Alltag, mentaler Raum und soziokulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*, Opladen 2003.
- Schulte-Fortkamp, Brigitte, Wie der Schall soziale Räume schafft, in: *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, hrsg. von Christiane Funken und Martina Löw, Opladen 2003, S. 271–283.
- Schultz, Klaus (Hrsg.), *Ermanno Wolf-Ferrari: Der Campiello. Musikalisches Lustspiel in drei Aufzügen. Programmheft zur Neuinszenierung*, München 1996.
- Schulze, Hendrik, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2004 (Perspektiven der Opernforschung, 11).
- Schumann, Henry (Hrsg.), *Der Künstler und das moderne Leben*, Leipzig 1990.
- Schürmann, Sandra und Guckes, Jochen, Stadtbilder – städtische Repräsentationen, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte (IMS) 1* (2005), S. 5–10.
- Schwarz, Monika, Art. George Antheil: *Transatlantic. Oper in drei Akten* (1930), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, Laaber 1986 (1), S. 52–54.
- Schwarz, Rolf D. (Hrsg.), *Karneval in Venedig*, Dortmund <sup>7</sup>1988.
- Seeber, Hans U. (Hrsg.), *Englische Literaturgeschichte*, Stuttgart u. a. <sup>4</sup>2004.

- Segeberg, Harro (Hrsg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München 1996 (Mediengeschichte des Films, 1).
- Segeberg, Harro, Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung – Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende, in: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hrsg. von Harro Segeberg, München 1996 (Mediengeschichte des Films, 1), S. 327–358.
- Sennett, Richard, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin 1995.
- Seymour, Claire, *The Operas of Benjamin Britten. Expression and evasion*, Woodbridge u. a. 2004.
- Siebel, Walter, Urbanität, in: *Großstadt. Soziologische Stichworte*, hrsg. von Hartmut Häußermann, Opladen 2000, S. 264–272.
- Siebel, Walter (Hrsg.), *Die europäische Stadt*, Frankfurt am Main 2006.
- Siebel, Walter, Einleitung: Die europäische Stadt, in: *Die europäische Stadt*, hrsg. von Walter Siebel, Frankfurt am Main 2006, S. 11–50.
- Siedhoff, Thomas, *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Mainz 2007.
- Simane, Jan, Die Welt im Bild – Städte- und Landschaftsdarstellungen im 16. und 17. Jahrhundert, in: *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, hrsg. von Wolfgang Behringer und Bernd Roeck, München 1999, S. 56–65.
- Simmel, Georg, Die Großstädte und das Geistesleben, in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, hrsg. von Karl Bücher, Dresden 1903 (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, 9), S. 185–206.
- Smuda, Manfred (Hrsg.), *Die Großstadt als »Text«!*, München 1992.
- Snyder, Robert W., *The Voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*, New York 1989.
- Soeffner, Hans-Georg, Die Panoramakunst. Eine Vorschule zur Technisierung und Eventisierung des Erlebens, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, hrsg. von Winfried Gebhardt u. a., Opladen 2000 (Erlebniswelten, 2), S. 225–238.
- Somborn, Carl, *Das venezianische Volkslied: Die Villotta*, Heidelberg 1901.
- Specht, Richard, *Thematische Führer zu Erich W. Korngold's Opern-Einaktern »Violanta« und »Der Ring des Polykrates«*, Mainz u. a. 1916.
- Spoehr, Mathias, Opernverismo und Melodrama, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003), S. 191–215.
- Sprengel, Peter u. a., *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik* /, Wien u. a. 1998 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, 45).
- Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), *Puccini: La Bohème. Szenen aus Henri Murgers La vie de bohème in vier Bildern von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica. Musik von Giacomo Puccini*, [Ein Opernführer], Frankfurt am Main u. a. 2001.

- Stachel, Peter und Ther, Philipp (Hrsg.), *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, München 2009.
- Steinfeld, Thomas und Suhr, Heidrun (Hrsg.), *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt am Main 1990 (athenäum monographien Literaturwissenschaft, 101).
- Steinitz, Wolfgang, *Les Cris de Paris und die Kaufrufdarstellung in der Druckgraphik bis 1800*, Salzburg 1971.
- Stierle, Karlheinz, Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs, in: *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*, hrsg. von Friedrich Knilli und Michael Nerlich, Heidelberg 1986 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 68), S. 81–93.
- Stierle, Karlheinz, *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München u. a. 1993.
- Stierle, Karlheinz, Balzac, Hugo und die Entstehung des Pariser Stadttromans, in: *Städte der Literatur*, hrsg. von Roland Galle und Johannes Klingen-Protti, Heidelberg 2005, S. 129–143.
- Stockhammer, Robert (Hrsg.), *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München 2005.
- Stollberg, Arne, *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper Die tote Stadt*, Mainz <sup>2</sup>2004 (Musik im Kanon der Künste, 1).
- Stollberg, Arne (Hrsg.), *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker? Bericht über das internationale Symposium Bern 2007*, München 2008.
- Straebel, Volker, Klangraum und Klanginstallation, in: *Klangkunst. [erschienen anlässlich von »sonambiente – festival für hören und sehen«. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste Berlin 9. August - 8. September 1996]*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, München 1996, S. 219–221.
- Streisand, Marianne, Rhythmische Räume, in: *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, hrsg. von Robert Stockhammer, München 2005, S. 229–261.
- Strohm, Reinhard, *Music in late medieval Bruges*, Oxford 1990.
- Strohmann, Nicola K., Art. *La Esméralda*, in: *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*, hrsg. von Elisabeth Schmierer, 2 Bde., Laaber 2002, S. 467 f.
- Strohmeyer, Klaus, Rhythmus der Großstadt, in: *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jochen Boberg u. a., München 1986, S. 32–51.
- Strohmeyer, Klaus, Nicht müde und niemals traurig. Ein Bürgerkrieg ohne Feindseligkeit. Impressionen aus dem Berliner Stadtverkehr, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs. Katalog zur Ausstellung, 13. Juni - 20. Sept. 1987*, hrsg. von Knut Hickethier, Berlin 1987, S. 153–155.

- Stuck, Elisabeth, Im Dickicht der Kleinstädte. Komik und gesellschaftliche Satire in Lortzings *Zar und Zimmermann* und Henzes *Der junge Lord*, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 315–327.
- Sucher, C. B., *Theaterlexikon. Band 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, München 1996.
- Suhr, Heidrun, Die fremde Stadt. Über Geschichten von Aufstieg und Untergang in der Metropole, in: *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, hrsg. von Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr, Frankfurt am Main 1990 (athenäum monographien Literaturwissenschaft, 101), S. 23–40.
- Tenfelde, Klaus, Die Welt als Stadt? Zur Entwicklung des Stadt-Land-Gegensatzes im 20. Jahrhundert, in: *Die europäische Stadt im 20. Jahrhundert. Wahrnehmung – Entwicklung – Erosion*, hrsg. von Friedrich Lenger und Klaus Tenfelde, Köln 2006 (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, 67), S. 233–264.
- Thabe, Sabine (Hrsg.), *Räume der Identität – Identität der Räume*, Dortmund 1999.
- Thabe, Sabine und Voelker, Marcus, Raumartikulationen: Raumplanung als DJ-Culture, in: *Räume der Identität – Identität der Räume*, hrsg. von Sabine Thabe, Dortmund 1999, S. 220–232.
- Theater Dortmund (Hrsg.), *Louise – Julien. Operndiptychon von Gustave Charpentier. [Programmheft]*, Dortmund 2001.
- Thivat, Patricia-Laure, Images de la ville dans l'Allemagne de Weimar. Du réalisme à abstraction, in: *Images de la ville sur la scène. Aux XIXe et XXe siècles*, hrsg. von Élie Konigson und Claudine Amiard-Chevrel, Paris 1991, S. 127–154.
- Thomsen, Christian W., *LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1989.
- Tillard, Françoise, Louise Bertin: *La Esmeralda* (1836), in: *Hugo à l'opéra*, hrsg. von Arnaud Laster, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 208), S. 20–25.
- Tintelnot, Hans, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*, Berlin 1939.
- Trampuz, Sara und Dosch, Wolfgang, »Ein singendes klingendes Märchen.« Die Verherrlichung Wiens in den Werken jüdischer Operettenkomponisten und -librettisten, in: *Quasi una fantasia. Juden und die Musikstadt Wien. [erscheint zur Ausstellung Quasi una Fantasia - Juden und die Musikstadt Wien, Jüdisches Museum Wien, 14. Mai - 21. September 2003]*, hrsg. von Leon Botstein und Karl Albrecht-Weinberger, Hofheim 2003, S. 107–113.
- Trommer, Sigurd, Identität und Image in der Stadt der Zukunft, in: *Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund »Stadt 2030«*, hrsg. von Deutsches Institut für Urbanistik, Wiesbaden 2006 (Zukunft von Stadt und Region, 3), S. 23–43.

- Tschörner, Sylvia, Die Stadt Venedig in *Il Campiello* von Carlo Goldoni und im gleichnamigen Libretto von Mario Ghisalberti, in: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2000 (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 44), S. 439–458.
- Uimonen, Heikki, KlangOrt – Vorstellung, in: *KlangOrte. [Konferenz »SoundScapeDialoge - Transdisziplinäre Anfragen und Zwischenräume aus Musik und Ethnologie, Stadt- und Dorfentwicklung, Design und Komposition« vom 4. bis 6. Juli 2003 in Kassel]*, hrsg. von Detlev Ipsen u. a., Kassel 2004 (Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung der Universität Kassel, 27), S. 79–81.
- Urban, Florian, Stadt in den Köpfen. Metropole und Megacity: Die Konferenz »Urban Age« in Berlin, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.11.2006, S. 12.
- Vaget, Hans R., Die Erzählungen, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart <sup>3</sup>2001, S. 534–618.
- Vaßen, Florian und Silberman, Marc, »Können uns und euch niemand helfen«. Die Mahagonnysierung der Welt, in: »Können uns und euch und niemand helfen«. *Die Mahagonnysierung der Welt. Bertolt Brechts und Kurt Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, hrsg. von Gerd Koch, Frankfurt am Main 2006 (Wissen & Praxis, 138), S. 7–10.
- Viale Ferrero, Mercedes, Theater und Bühnenraum, in: *Die Oper auf der Bühne*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1991. (Geschichte der italienischen Oper, 5), S. 9–164.
- Vietta, Silvio, *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*, Paderborn 2007.
- Völmecke, Jens-Uwe, *Die Berliner Jahresrevuen 1903-1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des ersten Weltkrieges*, Köln 1997.
- Voss, Egon, Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft 49/1-2 (2003)*, S. 11–18.
- Votteler, Juliane (Hrsg.), *Musiktheater heute: Klaus Zehelein. Dramaturg und Intendant*, Hamburg 2000.
- Wagner, Guy, *Korngold. Musik ist Musik*, Berlin 2008.
- Wagner, Hans-Joachim, Avantgarde und Tradition. Die Kritik der Futuristen am Verismo, in: *Der musikalische Futurismus*, hrsg. von Dietrich Kämper, Laaber 1999, S. 111–124.
- Wagner, Hans-Joachim, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart 1999.
- Wagner, Kirsten, Die visuelle Ordnung der Stadt. Das Bild der Stadt bei Kevin Lynch, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=774&type=diskussionen>, letzte Änderung am 14.09.2006, abgerufen am 07. September 2011.
- Walter, Michael, *Hugenotten-Studien*, Frankfurt am Main 1987 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 24).
- Walter, Michael, »Die Oper ist ein Irrenhaus«. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart u. a. 1997.



- Waterhouse, John C. G., *Gian Francesco Malipiero (1882 - 1973). The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, Amsterdam 1999.
- Wehinger, Brunhilde, *Paris – Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857*, München 1988 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Neue Folge, 75 – Reihe C).
- Weichmann, Birgit, Gesellschaftlicher Gleichmacher, staatlich verordnetes Verdrängen, touristische Saison und Fest für die Fremden: Zur Geschichte des venezianischen Karnevals, in: *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge* 26 (2002), S. 93–106.
- Weinhold, Jörn, Das Hochhaus, in: *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Alexa Geisthövel und Habbo Knoch, Frankfurt am Main 2005, S. 174–182.
- Weiss, Stefan, Die Großstadt im Musiktheater Dmitri Schostakowitschs: Zwei Studien, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 161–188.
- Weiss, Stefan und Schebera, Jürgen (Hrsg.), *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6).
- Weiss, Stefan und Schebera, Jürgen, Vorwort, in: *Street Scene. Der urbane Raum im Musiktheater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Stefan Weiss und Jürgen Schebera, Münster, New York 2006 (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau, 6), S. 7–9.
- Weiß, Susanne, *Claude Monet. Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land. Werke 1859-1889*, Berlin 1997.
- Weiß, Wolfgang und Fielitz, Sonja, »Our Scene is London«. Die Darstellung Londons auf der englischen Bühne der Renaissance, in: *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, hrsg. von Andreas Mahler, Heidelberg 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 107–118.
- Wendorff, Rudolf, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, Opladen 1980.
- Werner, Elke A., Bühnenbilder für das Gesamtkunstwerk. Richard Wagner und die Bayreuther Festspiele, in: *Schau Platz Oper. Geschichten vom Sehen aus 400 Jahren Oper. [Katalog zur Ausstellung 2007 in der Staatsoper Unter den Linden, Berlin]*, hrsg. von Martina Papiro u. a., Berlin 2007, S. 42–53.
- Werner, Hans-Ulrich, SoundscapeDialog – Klanguage: Landschaften und Methoden des Hörens, in: *KlangOrte. [Konferenz »SoundScapeDialoge – Transdisziplinäre Anfragen und Zwischenräume aus Musik und Ethnologie, Stadt- und Dorfentwicklung, Design und Komposition« vom 4. bis 6. Juli 2003 in Kassel]*, hrsg. von Detlev Ipsen u. a., Kassel 2004 (Schriftenreihe des Fachbereichs Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung der Universität Kassel, 27), S. 136–145.
- Werner, Hans-Ulrich, Der entfernte Klang. Signal, Raum, akustische Gemeinschaft, in: *Media Soundscapes I: Klanguage. Landschaften aus Klang*

- und *Methoden des Hörens*, hrsg. von Hans-Ulrich Werner und Ralf Lankau 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161), S. 62–66.
- Werner, Hans-Ulrich, Der materiale Klang. »The Tuning of the World – Soundscapes Revisited«, in: *Media Soundscapes I: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, hrsg. von Hans-Ulrich Werner und Ralf Lankau 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161), S. 22–30.
- Werner, Hans-Ulrich und Lankau, Ralf (Hrsg.), *Media Soundscapes I: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens* 2006 (MuK. Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation, 160/161).
- Werr, Sebastian, *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart u. a. 2002.
- Werr, Sebastian, Das französische Theater und die italienische Oper der Jahrhundertwende, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/1-2 (2003), S. 41–53.
- Whitesitt, Linda, *The life and music of George Antheil 1900-1959*, Ann Arbor 1983.
- Whitesitt, Linda, Art. George Antheil, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Personenteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 768–773.
- Whitfield, Peter, *Städte der Welt. In historischen Karten*, Stuttgart 2005.
- Wiedemann, Conrad (Hrsg.), *Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller in den fremden Metropolen*, Stuttgart 1988 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, 7).
- Wiegand, Wilfried, Paris – Champs-Élysées. Die Alleinerbin der Boulevards, in: *Boulevards. Die Bühnen der Welt*, hrsg. von Klaus Hartung, Berlin 1997, S. 57–83.
- Wiesend, Reinhard, Art. Opera buffa, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 653–665.
- Wild, Nicole, Mises en scène de catastrophes dans le grand opéra, in: *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Epoque*, hrsg. von Luigi Allegri und Isabelle Moindrot, Paris 2006, S. 102–109.
- Willems, Herbert und Jurga, Martina (Hrsg.), *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen u. a. 1998.
- Williams, Mary E. (Hrsg.), *Readings on West Side story*, San Diego 2001.
- Williams, Mary E., *West Side Story and Its Creators*, in: *Readings on West Side story*, hrsg. von Mary E. Williams, San Diego 2001, S. 14–28.
- Wolff, Hellmuth C., Das Bühnenbild um die Mitte des 19. Jahrhunderts, in: *Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitstreitern*, hrsg. von Rolf Badenhausen und Harald Zielske, Berlin 1974, S. 148–159.

- Wolff, Hellmuth C., *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock*, Bologna 1975 (Bibliotheca musica bononiensis, III, 48).
- Wossidlo, Walther, R. *Leoncavallo, Roland von Berlin. Populärer Führer durch Poesie und Musik*, Leipzig [1905] (Wossidlo's Opernbibliothek, 102).
- Yon, Jean-Claude, Vue d'ensemble, in: *Offenbach: La Vie parisienne*, Paris 2002 (L'avant-scène : Opéra, 206), S. 3–7.
- Yon, Jean-Claude, Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette, in: *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855*, hrsg. von Peter Ackermann u. a., Fernwald 2006 (Jacques-Offenbach-Studien, 1), S. 27–50.
- Zehelein, Klaus und Spies, Marcus, *Die Trojaner 1983/84*, in: *Musiktheater heute: Klaus Zehelein. Dramaturg und Intendant*, hrsg. von Juliane Votteler, Hamburg 2000, S. 118–130.
- Zelm, Klaus, *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung*, München u. a. 1975 (Musikwissenschaftliche Schriften, 8).
- Zielske, Harald, *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater*, München 1965.
- Zimmermann, Clemens und Reulecke, Jürgen (Hrsg.), *Die Stadt als Moloch? Die Stadt als Kraftquell? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900*, Basel 1999 (Stadtforschung aktuell, 76).
- Zimmermann, Verena, *Das gemalte Drama. Die Vereinigung der Künste im Bühnenbild des deutschen Expressionismus*, Aachen, 1987.
- Zollna, Isabel, *Stimmen der Distanz. Professionelle monologische Sprechstile. Eine vergleichende Untersuchung zu Wiederholung und Expressivität; prosodische Gestaltung in spanischen, französischen, englischen und deutschen Gebeten, Durchsagen und Verkaufsrufen*, Tübingen 2003.
- Zwahr, Annette (Hrsg.), *Brockhaus-Enzyklopädie*, Leipzig u. a. <sup>21</sup>2006.

## Nachwort

Die vorliegende Dissertation wurde im Sommer 2013 von der Universität Bayreuth im Fach Musikwissenschaft angenommen und für die Publikation geringfügig überarbeitet. Ein herzlicher Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Thomas Betzwieser für die langjährige konstruktiv-geduldige Betreuung und Herrn Prof. Dr. Sieghart Döhring, der als Zweitgutachter ebenfalls wichtige Impulse für diese Arbeit gab. Ihnen beiden verdanke ich zudem zahlreiche inspirierende Anregungen in Gesprächen sowie herausragenden Seminaren, Vorlesungen und Kolloquien. Die Themenfindung ergab sich aus einem Vorschlag von Frau Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring. Großzügig unterstützt wurde die Arbeit durch ein Promotionsstipendium des Evangelischen Studienwerks e. V. Villigst, dem ich für die ideelle und finanzielle Förderung außerordentlich dankbar bin.

Bei der Recherche von Quellen und Literatur für dieses umfangreiche Thema standen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Forschungsinstituts für Musiktheater in Thurnau stets mit Rat und Tat zur Seite, ebenso wie die engagierten Bibliothekarinnen und Bibliothekare der Universitätsbibliothek Bayreuth. Ihnen allen sei auch für das überaus angenehme Arbeitsklima an beiden Orten gedankt.

Für die langjährige interessierte und ermutigende Begleitung der Promotion danke ich herzlich meiner Familie sowie meinen Freunden und Studienkolleginnen Sina Hübner, Theresia Schlegel-Hoehne, Yuliya Shein, Sandra Lenz und ganz besonders Janette Seuffert und Sandra Sichler.

Berlin, im Mai 2016

Anne Schmidt-Bundschuh

## Lebenslauf

Name Anne Dorothea Schmidt-Bundschuh  
Geburtstag 24. Dezember 1978  
Geburtsort Berlin

### Schulbildung

1985-1989 Albert-Schweitzer-Grundschule, Lübeck  
1989-1998 Katharineum zu Lübeck, Abschluss: Abitur

### Studium

2000-2006 Universität Bayreuth  
Magisterstudium:  
Theaterwissenschaft unter bes. Berücksichtigung des  
Musiktheaters (Hauptfach)  
Neueste Geschichte (1. Nebenfach)  
Musikwissenschaft (2. Nebenfach)  
Thema der Magisterarbeit:  
Shakespeare auf der Opernbühne –  
*Hamlet* von Ambroise Thomas

2006-2009 Universität Bayreuth  
Promotionsstudium im Fach Musikwissenschaft  
Thema der Dissertation:  
Das Bild der Stadt im Musiktheater

2013 Disputation