

MSG Moderne Stadtgeschichte, Bd. 48/1 (2017), 7-19

DOI: 10.60684/msg.v48i1.2017101

Sabine Mecking

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Sounds of the Towns - Stadt und Musik

MSG Moderne Stadtgeschichte

ISSN: 2941-6159 online

<https://moderne-stadtgeschichte.de>

Dieses Werk steht unter der [Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Bei den Abbildungen sind eingeschränkte Lizenzformen möglich, Weiternutzungsrechte sind gesondert abzuklären.

© Sabine Mecking 2017



Sabine Mecking

Sounds of the Towns – Stadt und Musik

Abstract: Perceptions of and appreciation and emotions for a city can symbolically intensify through music; music thereby can shape the image of a city for citizens and visitors. This paper will discuss music and its place in a city's history as a part of that city's cultural, societal and political-historical formation. This music-centred examination will focus on the areas of communication and social interaction and socialization, as well as the interpretative patterns of music. It will not only explore how a specific music culture can be found in cities, but also how this culture is intertwined with community and political developments, and with processes of inclusion and exclusion.

„When the mode of music changes, the walls of the city shake“ sang 1968 die Rockband „The Fugs“ in Anlehnung an den antiken Philosophen Platon, um auf die gesellschaftliche und politische Kraft der Musik hinzuweisen.¹ Unter dem Titel „Sounds of the Towns“ rückt im vorliegenden Heft das Verhältnis von Stadt und Musik in den Fokus, um zu fragen: Wie klingt eine Stadt, wie klingt es in ihr und welche Klänge sind prägend? Und was sagt das über die Kultur, die Entwicklung oder das Profil einer Stadt aus? Das Beziehungsgeflecht von Stadt und Musik ist sehr komplex, sodass Fragen nach dem urbanen Klang kaum einfache Antworten erwarten lassen; sie berühren vielmehr grundsätzlich das Verhältnis von Kultur, Gesellschaft, Wirtschaft und Politik.

Städte sind Verdichtungsräume, sind Orte des unmittelbaren Erlebens. Sie sind Marktplätze für Waren, Dienstleistungen, Informationen und Innovationen. Städte wie London, Paris, Wien, Berlin oder Petersburg gelten als „Laboratorien der Moderne“.² Spätestens mit dem neuen Selbstbewusstsein des

¹ The Fugs, When the Mode Of Music Changes, 1968, Text einzusehen unter: The Lyric Archives, <<http://www.thelyricarchive.com/song/565802-76676/When-the-Mode-Of-Music-Changes>> (31.1.2017); Platon, Der Staat; siehe weiter Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hrsg.), Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne, Göttingen 2012; Peter Wicke, „Wenn die Musik sich ändert, zittern die Mauern der Stadt“. Rockmusik als Medium des politischen Diskurses im DDR-Kulturbetrieb, in: Bernhard Frevel (Hrsg.), Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung, Regensburg 1997, S. 33-43.

² Vgl. Bernd Stiegler/Sylvia Werner (Hrsg.), Laboratorien der Moderne. Orte und Räume

Bürgertums im 19. Jahrhundert und insbesondere mit den vielfältigen technischen und gesellschaftlichen Neuerungen im Zuge der Industrialisierung veränderten sich die Städte und das Leben in ihnen markant. Alte Städte wuchsen, neue (Industrie-)Städte entstanden und wieder andere büßten ihre hervorgehobene Bedeutung zum Beispiel als Garnison- oder Verwaltungsstadt ein, als tradierte militärische oder administrative Funktionen hinter den neuen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen zurücktraten. Wenn auch nicht überall zeitgleich und auch keineswegs gradlinig, so zeichneten sich die sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Veränderungen in den Städten Europas im 19. Jahrhundert doch immer deutlicher ab. Diese Dynamiken spiegeln sich insbesondere auch in der Musik, sie wurden von ihr begleitet, getragen und nicht selten sogar eingeleitet. Entsprechend ist Musik nicht als schmückendes Beiwerk einer modernen Stadtgeschichte zu begreifen, sondern sie rückt in den Betrachtungsmittelpunkt, um dem Spezifischen einer Kultur der Moderne und der Modernität nachzuspüren.³ Das Heft widmet sich der Musik in europäischen Städten. Von Interesse ist hier die Funktionalisierung von Musik in sozialen und politischen Positionierungs- und Aushandlungsprozessen.⁴

1. Musik als Klang-Rhetorik

Die Diskussion um die Möglichkeiten und Grenzen der Musik beschäftigt schon seit Langem die musikwissenschaftliche und seit jüngerer Zeit auch intensiver

des Wissens in Mittel- und Osteuropa, Paderborn 2016; Karl Schlögel, Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909–1921, München 2002; Karlheinz Stierle, Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt, Berlin 1998.

³ Vgl. Paul Nolte (Hrsg.), Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930), Köln 2016; siehe auch Daniel Morat u.a., Weltstadtvergnügen. Berlin 1880–1930, Göttingen 2016; Kerstin Lange, Tango in Paris und Berlin. Eine transnationale Geschichte der Metropolenkultur um 1900, Göttingen 2015; Tobias Becker, Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930, München 2014; Kaspar Maase, Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, Frankfurt a.M. 1997.

⁴ Dass amerikanische, orientalische oder chinesische Städte bereits aufgrund ihrer jeweils eigenen kulturellen Prägungen, gesellschaftlichen Strukturen und Funktionen oder Bausubstanz anders klingen, ist leicht nachvollziehbar. Siehe hierzu auch Heinz Heineberg unter Mitarb. von Frauke Kraas/Christian Krajewski, Stadtgeographie, Paderborn ⁵2017; IMS H. 1/2007, Themenschwerpunkt: Die europäische und die amerikanische Stadt; Eugen Wirth, Die orientalische Stadt im islamischen Vorderasien und Nordafrika. Städtische Bausubstanz und räumliche Ordnung, Wirtschaftsleben und soziale Organisation, 2 Bde., Mainz 2000.

die geschichtswissenschaftliche Forschung.⁵ Als Mittel und Mittlerin von sozialen und politischen Botschaften ist Musik über ihre künstlerisch-ästhetische Dimension hinaus als gesellschaftliche Kraft innerhalb einer Stadt wirksam. So haben die verschiedenen sozialen Schichten ihre eigenen Lieder bzw. eine spezifische Musik. Aufgrund der Prägung durch außermusikalische Werte können bereits mit ihrem Erklängen, dem besonderen Sound oder dem Aufführungskontext Kommentare und Kritiken zu gesellschaftlichen oder politisch relevanten Themen verbunden sein. Die Auswahl der dargebotenen Werke lässt sich somit als politisches und soziales Statement werten. Musik ist damit mehr als „nur“ künstlerische Praxis, sie ist Klang-Rhetorik und Diplomatie in Tönen.⁶ Durch Singen und Musizieren und das Besuchen von Konzerten oder Opern kann das Nebeneinander verschiedener gesellschaftlicher Positionen im städtischen Raum verhandelt werden. Von der Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert bis hin zu den zahlreichen lokalen Bürgerinitiativen, die sich seit den 1970er Jahren überall in den Städten formierten, wurde den Forderungen und Anliegen über Musik Gehör verschafft. Musik avancierte zur Klammer, zum Symbol der artikulierten Wünsche und Visionen.⁷ Gleichzeitig diente sie als Ventil für gesellschaftlichen Unmut und Erregung. So gab es bereits vor der Französischen Revolution in Frankreich, aber auch in England und Deutschland die aus dem ländlichen Raum stammende und in den Städten übernommene Tradition des „Charivari“, der „Rough Music“ bzw. der „Katzenmusik“. Mit diesem schrägen Gesang wurde individuelles Fehlverhalten kollektiv sanktioniert: Die aufgebrachte Bevölkerung versammelte sich vor dem Haus des in

⁵ Zum Verhältnis von Stadt und Musik siehe etwa Philipp Krohn/Ole Löding, *Sound of the Cities. Eine Popmusikalische Entdeckungsreise*, Zürich/Berlin 2016; Susana Zapka/Stefan Schmidl (Hrsg.), *Partituren der Städte*, Bielefeld 2014; Alenka Barber-Kersovan/Volker Kirchberg/Robin Kuchar (Hrsg.), *Music City. Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*, Bielefeld 2014; Tobias Widmaier/Nils Grosch (Hrsg.), *Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Münster 2014; Malte Friedrich, *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*, Bielefeld 2010; Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London*, New York, Paris and Vienna, New York 2008; Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hrsg.), *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*, Bielefeld 2007; siehe weiter Jessica Gienow-Hecht (Hrsg.), *Music and International History in the Twentieth Century*, Oxford/New York 2015.

⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 133, 1972, S. 3-8; siehe auch Hanns-Werner Heister, *Politische Musik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., Sachteil, Bd. 7, Kassel u.a. 1997, Sp. 1662-1682; Jessica Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy. Music, Emotions, and Politics in Transatlantic Relations, 1850-1920*, Chicago/London 2009.

⁷ Vgl. Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hrsg.), *Inklusion und Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika. 1848-1945*, Göttingen 2016.

Ungnade gefallenen Einwohnern und prangerte ihn mit ihrer Musik und den Spottrufen an.⁸

Musik war auch in der Auseinandersetzung zwischen Bürgertum und Adel im 19. Jahrhundert mehr als lediglich ein Freizeitvergnügen, denn das bei den musikalischen Aufführungen und Festen erfahrene Solidaritätserlebnis ging mit politischen Forderungen einher.⁹ Wenn sich etwa Städte wie Aachen, Düsseldorf, Elberfeld und Köln Anfang des 19. Jahrhunderts zusammenschlossen und über Jahrzehnte hinweg im jährlichen Wechsel das „Niederrheinische Musikfest“ ausrichteten, prägte dies nicht nur das Musikleben innerhalb dieser Städte, sondern das einer ganzen Region. Zielte dieses Sänger- und Musikfest zunächst auf eine Vereinigung der musikalischen Kräfte, die in den verschiedenen Städten im Rheinland existierten, so steigerte es sich rasch vom regionalen Volksfest zu einem national beachteten Großereignis, das Unterhaltung bot, gleichzeitig aber auch die Leistungsfähigkeit, den Bildungsanspruch und das Selbstbewusstsein des Bürgertums demonstrierte.¹⁰

„Stadtluft macht frei“ – doch in welchem Maße gilt das auch für Musik? Im 19. Jahrhundert hatte sie sich endgültig von der Tradition der mittelalterlich-antiken „artes liberales“ losgesagt, gleichzeitig löste sie sich auch zunehmend aus den Abhängigkeiten von adeligen oder kirchlichen Auftraggebern – um dann allerdings schnell neuen Abhängigkeiten zu unterliegen. Nun förderten bürgerliche Mäzene Kunst und Musik, ohne selbst Künstler zu sein. Vor allem die Populärmusik unterlag immer stärker dem Markt des Massenkonsums.¹¹ In England war, anders als in Deutschland oder Österreich, der Spielbetrieb weitgehend ohne staatliche Zuschüsse zu gewährleisten. Das Londoner Musikleben richtete sich daher besonders stark an den Konsumbedingungen des freien

⁸ Vgl. Michael Esch, Charivari, Tanz auf dem Vulkan, Marsch. Die Musik (in) der Französischen Revolution am Beispiel des „Ça ira“ und der „Marseillaise“, in: Mecking/Wasserloos, Musik, S. 57-75, hier S. 68-70.

⁹ Vgl. Dietmar Klenke, Der singende „deutsche Mann“. Gesangvereine und deutsches Nationalbewusstsein von Napoleon bis Hitler, Münster u.a. 1998; Sabine Mecking, Gelebte Empathie und donnerndes Pathos. Gesang und Nation im 19. Jahrhundert, in: Dies./Wasserloos, Musik, S. 99-126; Dieter Langewiesche, Die schwäbische Sängerbewegung in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts – ein Beitrag zur kulturellen Nationsbildung, in: Zeitschrift für Württembergische Landeskunde 52, 1993, S. 257-301; Barbara Boisits (Hrsg.), Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49, Wien 2013.

¹⁰ Vgl. Samuel Weibel, Die Deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse, Berlin/Kassel 2006; Klaus Wolfgang Niemöller/Stefan Weiss, Niederrheinische Musikfeste, in: Nordrhein-Westfalen. Landesgeschichte im Lexikon, red. von Anselm Faust i.V.m. Norbert Andernach und Dieter Lück, Düsseldorf 1993, S. 310-312.

¹¹ Vgl. Dietrich Helms/Thomas Phleps, Editorial, in: Dies., S. 7-10, hier S. 8.

Marktes aus. Nicht nur die in England gezahlten sehr hohen Gagen, sondern auch der neue Raum für eine Kultur des Individualismus und des „Geniehaften“ machte – im Vergleich zum stärker höfisch geprägten Musikleben in Berlin oder zum besonders starren aristokratischen Reglement in Wien – für Musiker ein Engagement auf der Insel attraktiv.¹²

Es handelte sich bei der bürgerlich geprägten Musik also nicht nur um eine künstlerisch-kulturelle Präferenz, sondern um den grundlegenden Klang einer neuen Gesellschaftsordnung. Die Musik und Musikveranstaltungen waren öffentliche Demonstrationen neuer Werte und Machtstrukturen. Diese musikalische Deutungsmacht und kulturelle Dominanz des Bürgertums im städtischen Musikleben markierte dabei zugleich aber auch soziale Segregation. Mit seiner neuen, „anspruchsvollen“ Musik und dem damit einhergehenden Bildungs- und Leistungsanspruch grenzte sich das Bürgertum nicht nur vom Adel, sondern insbesondere auch von der Arbeiterschaft bzw. generell von den ungebildeten und unteren sozialen Schichten ab.¹³

2. Musik als Kristallisationskern für Identität und Solidarität in der Stadt

Städte gelten als zentrale Basisinstitutionen der modernen Gesellschaft. Hier finden Identitätsbildung, gesellschaftliche Sozialisation und politische Erziehung statt.¹⁴ Dabei ist Musik ein wichtiger Kristallisationskern für gruppen- und raumbezogene Identität im Sinne einer (Selbst-)Verortung der Menschen in ihren Räumen und Zeiten. Sie vermittelt neben Körperlichkeit und Geselligkeit auch Werte wie Identität, Gemeinschaft und Solidarität. Durch sie lassen sich Gemeinsamkeiten unterstreichen und Differenzen zwischen verschiedenen Gruppen betonen. Musik bietet Raum für Annäherung, Abgrenzung und Machtdemonstrationen.¹⁵ Hinter diesen sozialen und politischen Dimensionen treten dann nicht selten die mit der Musik verbundenen ökonomischen Faktoren zurück – zumindest solange die Musik als wirtschaftlich „unbelastet“ gilt und kein rein kommerzielles Ereignis ist.

In den rasch wachsenden Städten Europas entstanden im 19. Jahrhundert überall monumentale Sängerhallen, Theater- und Opernhäuser, die als bürgerliche Musentempel in der Regel einen prominenten Platz im Stadtbild einnahmen.

¹² Vgl. auch die Beiträge von Sven-Oliver Müller und Stefan Manz in diesem Heft.

¹³ Vgl. William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, London ²2004; Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Frankfurt/New York 2008.

¹⁴ Siehe u.a. Sylvia Necker, *Stadt als Ort von Familien(n)*, in: *IMS H.* 1/2011, S. 6–16.

¹⁵ Vgl. Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos, „As the crowd would sing“. Musik als politisches Ereignis, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 96:2, 2014, S. 341–368.

men.¹⁶ Auch im 20. und 21. Jahrhundert zogen und ziehen Opern, Musicals, Konzerte, Musikfestivals etc. viele Tausend Menschen in ihren Bann. Neben der künstlerisch-ästhetischen liegt die ökonomische Dimension der Musik hier auf der Hand, wenn etwa die privatwirtschaftlich betriebenen eindrucksvollen Musikarenen, die eigens für die Aufführung eines bestimmten Musicals errichtet wurden und langfristig ausgebucht sind, betrachtet werden. In jüngster Zeit belegt die aufwendige und langwierige Realisierung der im Januar 2017 eingeweihten neuen Hamburger Elbphilharmonie, ein über hundert Meter hoher Prachtbau aus altem Backstein und neuem Glas an exklusiver Stelle nahe der Landungsbrücken an der Elbe, dass es neben Musik und Kultur vor allem auch um Politik und Wirtschaft geht. Die Anwesenheit der Bundeskanzlerin, des Bundespräsidenten und anderer hochrangiger Repräsentanten aus Staat und Gesellschaft neben Hamburgs Erstem Bürgermeister und anderen Stadtvertretern auf der Eröffnungsfeier lassen sich als Statement deuten, die Elbphilharmonie als kommunale und nationale Kulturstätte zu positionieren. Eine solche öffentlich hervorgehobene Kombination von Musik, Kunst und Architektur im Dienst der Konstruktion einer bürgerschaftlichen Gemeinschaft holt zugleich die Vision einer lokalen und nationalen Gemeinschaft und (!) einer weltoffenen Gesellschaft in den städtischen Lebensraum der Menschen:¹⁷ Über Musik lässt sich Vergemeinschaftung in einer stark ausdifferenzierten, arbeitsteilig organisierten Gesellschaft erzielen. Im Moment des gemeinsamen Singens, Musizierens und des kollektiven Hörens können religiöse, soziale oder politische Unterschiede zumindest temporär zurücktreten. Über Musik wird Gemeinschaft gelebt bzw. erlebt. Musik ist ein wirkmächtiger Ankerpunkt kollektiver Identität und Gefühle, und dies auch über den lokalen, regionalen und nationalen Rahmen hinaus.¹⁸

Lieder und Musik nehmen eine zentrale Rolle bei der emotionalen und kognitiven Verortung der Menschen in gesellschaftlichen und politischen Räumen ein.¹⁹ Diese Relevanz wird nicht zuletzt auch durch die Institutionalisie-

¹⁶ Vgl. Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien u.a. 2006.

¹⁷ Siehe hierzu auch Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie* [1887], Darmstadt 2010; Frank Osterkamp, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Über die Schwierigkeit einen Unterschied zu machen. Zur Rekonstruktion des primären Theorieentwurfs von Ferdinand Tönnies*, Berlin 2006.

¹⁸ Vgl. auch die Beiträge von Yvonne Wasserloos und Daniel Reupke in diesem Heft.

¹⁹ Lena Nieper/Julian Schmitz (Hrsg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart*, Bielefeld 2016; Patrick Hunter/E. Glenn Schellenberg, *Music and Emotion*, in: Mari Riess Jones/Richard R. Fay/Arthur N. Popper (Hrsg.), *Music Perception*, New York 2010, S. 129–164; Jürgen Reulecke/Barbara Stambolis, *Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, in: Dies. (Hrsg.), *Good-Bye Memories? Lieder im Genera-*

rung und Kommunalisierung des (Jugend-)Musikschulwesens unterstrichen. Die modernen, städtischen Musikschulen etablierten sich spätestens mit der Gründung des Konservatoriums in Leipzig 1843 als wirkmächtige musikalische „Lehr- und Erziehungseinrichtungen“, die mit der Pflege der klassischen Musiktraditionen und -ausbildung nachhaltigen Einfluss auf das (Musik-)Leben in der Stadt nahmen. Trotz der später erfolgten Trennung von Profi- und Laienausbildung und der Umsetzung reformpädagogischer Ansätze orientierte sich das Lehrangebot der Musikschulen auch im 20. Jahrhundert noch lange Zeit fast ausschließlich am Geschmack des Bildungsbürgertums.²⁰ Aber nicht nur hier, sondern insgesamt erweist sich Musik bzw. musikalisches Repertoire in sozialkulturellen Kommunikations- und Sozialisationsprozessen als ausgesprochen nachhaltig und wirkmächtig. So verbreiten sich zum Beispiel Lieder vergleichsweise leicht und überwinden größere räumliche Entfernungen, sie können damit als gemeinschaftsstützendes Kommunikationsmittel zwischen verschiedenen Städten, Regionen und Ländern dienen. Dies belegen unter anderem Studien zur „Migrantenkultur“ und „Exilmusik“, wonach Migranten in ihrer neuen Heimat häufig vergleichsweise schnell ihre alte politische und soziale Identität aufgeben, aber noch lange an ihrer musikalisch-kulturellen Identität festhalten.²¹

3. Musik als Konsumerlebnis und Lebensgefühl in der Stadt

Das städtische Musikleben ist durch komplexe Verflechtungen von kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Komponenten geprägt. Es handelt sich um einen Raum „hoch verdichteter und massenhafter Kommunikation“.²²

tionengedächtnis des 20. Jahrhunderts, Essen 2007, S. 11-23; Volker Gallé, Musik und Erinnerungskultur. Das Große Menschheitsgedächtnis, in: Ute Canaris (Hrsg.), Musik/Politik. Texte und Projekte, Bochum 2005, S. 74-99.

²⁰ Vgl. Wilfried Gruhn, Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte schulischer Musikerziehung vom Gesangunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch kultureller Bildung, Hofheim ²2003; Ralph Schäfer-Lösch, Musikschule im Wandel. Chancen und Herausforderungen für die deutsche Musikschullandschaft im Spiegel des normativen Managements, Marburg 2016; Oliver Scheytt/Christian de Witt, Kommunale Musikpolitik, in: Frevel, S. 171-187.

²¹ Vgl. Heike Bungert, Inklusion und Exklusion, „Fest“ und „Feier“. Deutschamerikanische Sängerfeste 1848–1914, in: Mecking/Wasserloos, Inklusion, S. 65-94; Stefanie Strigl, „Süße Heimat – liebliches Lied“. Ein Männergesangsverein als Stifter kultureller Identität? Untersuchungen zum Fünfkirchener/Pécser Männergesangsverein 1861–1945, in: ebd., S. 95-103; Barbara Lorenzkowski, Sounds of Ethnicity. Listening to German North America, 1850–1914, Winnipeg 2010; Bernhard Hanneken, Der Welten Klang. Migration und Integration, in: Canaris, S. 174-199.

²² Helms/Phleps, S. 8.

Konzerte, Musikfeste und -events mit ihren akustischen und visuellen Elementen sowie den sozialen Interaktionsmöglichkeiten stellen in dieser Hinsicht ein vielfältiges Kommunikationsforum dar. Die beim Hören der Musik erlebte Sinnesfreude ist von der sozialen Funktion der Veranstaltung kaum zu trennen. Die Besuche von Musikveranstaltungen, und dies unabhängig davon, ob es sich um Popular- oder Kunstmusik, um ein Sinfonie-Konzert, einen Schlager-Abend oder Rave handelt, sind gesellschaftliches Ereignis, Konsumerlebnis und Lebensgefühl zugleich. So hatte beispielsweise der Rock'n'Roll eine ihm eigene Funktion und Bedeutung im Generationenkonflikt der frühen Bundesrepublik. Insbesondere die Populärmusik und ihre Veranstaltungen bieten Raum für gesellschaftliche Aufbrüche und politische Positionierungen.²³ Die musikalische Performanz bedeutet hier Kommunikation und Interaktion, Ausführende und Konzertbesucher sind gleichermaßen an diesen Prozessen beteiligt. Es handelt sich um wechselseitige Wirkungsmechanismen, die die Differenzierung zwischen Bühne und Publikum verwischen. Als Träger und Vermittler von individuellen und kollektiven Emotionszuständen vermag Musik die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, zwischen Alltag und Vision aufzuweichen. Bereits dem Philosophen, Komponisten und Pianisten Friedrich Nietzsche galt sie als höchster Weg zur tieferen Erkenntnis.²⁴ Die emotionale Erfahrung des durch Musik bedingten Schwebens vermittelt in diesem Sinne Transzendenz.

Musik avancierte zur Einstellung, sie markiert Milieus und ist Lebensgefühl. Es ist somit kein Zufall, dass die sich im 20. Jahrhundert herausbildenden Jugendkulturen oder auch sozialen Bewegungen ihre eigenen Lieder und Musik(en) hatten und haben. Städte scheinen dabei vor dem Hintergrund ihrer jeweils spezifischen sozialökonomischen Struktur neue musikalische Erscheinungsformen bzw. Musikstile wie Rock, Pop, Soul oder Elektro hervorzu- bringen oder zumindest ihre Entstehung und Verbreitung zu begünstigen. New

²³ Siehe hierzu auch Michael Rauhut, *Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*, Bielefeld 2016; Christian Schmidt-Rost, *Heiße Rhythmen im Kalten Krieg. Swing und Jazz hören in der SBZ/DDR und der VR Polen (1945–1970)*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8:2, 2011, S. 217-238; Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos, „Russians“ – Zwischen Pop und Militär, in: Michael Schramm (Hrsg.), *Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch. Dokumentationsband zum gleichnamigen Symposium vom 31. August bis 1. September 2010 in Bonn*, Bonn 2011, S. 196-208; Detlef Siegfried, *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2008; Christian Höffling, *Musik und Sozialstruktur. Musikalische Rezeptionsmuster und Teilkulturen in der Bundesrepublik Deutschland*, in: Frevel, S. 83-107.

²⁴ Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Bd. 3, München 1954, S. 34-38. Siehe weiter Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hrsg.), *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford 2001.

Orleans gilt als Wiege des Jazz, Liverpool als „Capital City of Pop“, in London entstand der Punk und in Seattle der Grunge.²⁵

Während sich dabei „das Neue“ über neue Stile etc. schnell und deutlich in der Populärmusik des 20. Jahrhundert abzuzeichnen vermochte, scheint die Kunstmusik demgegenüber stärker reproduzierend geprägt zu sein. Dieser Trend wurde insbesondere durch die sich seit dem 19. Jahrhundert überregional und international etablierten, einheitlichen Standards und Repertoires im klassischen Spielbetrieb befördert.²⁶ Gleichwohl klingt auch die Kunstmusik in jeder Stadt anders. Ist auch die Partitur vorgegeben, so entwickelt der lokale Klangkörper, etwa das Orchester, eine eigene Klangtechnik und Musikästhetik, wie der Vergleich der Berliner und Wiener Philharmoniker zeigt. Zudem verleihen die in der Stadt vorhandenen Konzertsäle und Räumlichkeiten aus akustischer und musikalischer Sicht jeder Aufführung ihren stadt-spezifischen Klang. So wirbt Hamburgs neue Philharmonie mit ihrer weltweit einzigartigen Akustik. Auch in anderen Städten, wie etwa Leipzig oder Wien, sind es neben den besonderen musikalischen Traditionen die Aufführungsorte, die die musikalische Ausstrahlungskraft der dortigen Orchester und Chöre unterstreichen.²⁷

4. Musik, Stadtbilder und urbaner Klang

Ohne Frage – Musik nimmt Einfluss auf das Image einer Stadt. In der Musik können sich die Vorstellungen, Zuschreibungen und Gefühle, die mit einer Stadt verbunden sind, symbolisch verdichten und damit sehr nachhaltig das Bild von einer Stadt prägen, insbesondere wenn ein Stück zur (Stadt-)Hymne aufsteigt.²⁸ In Liedern können die Eigenarten und Vorzüge einer Stadt stolz und sehnsüchtig besungen werden. Die musikalischen Liebeserklärungen an New York, San Francisco, Paris oder Venedig haben sich nachdrücklich in das Gedächtnis ganzer Generationen eingebrannt.²⁹ Gleichzeitig kann über Musik auf

²⁵ Vgl. Philipp Krohn/Ole Löding, *Sound of the Cities. Eine popmusikalische Entdeckungsreise*, Zürich/Berlin 2016.

²⁶ Vgl. Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2014, S. 373–383.

²⁷ Vgl. hierzu auch Widmaier/Grosch; sowie exemplarisch Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim 2004.

²⁸ Vgl. auch den Beitrag von Daniel Morat in diesem Heft.

²⁹ Siehe hierzu Andreas W. Herkendell, „Ich war noch niemals in New York“. Fernweh, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Melodien für Millionen. Das Jahrhundert des Schlagers*, Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und im Zeitgeschichtlichen Forum Leip-

städtische Missstände aufmerksam gemacht werden, können Städte für ihr Handeln offen oder verdeckt kritisiert werden. Diese musikalischen Portraits und Komprimierungen müssen dabei nicht zwangsläufig mit der Realität übereinstimmen. Sie sind vielmehr medial und kulturell beeinflusste Deutungen. Das über Musik transportierte Bild wird durch Fakten, realen Gegebenheiten, subjektive Eindrücke und konkretisierte Wunschvorstellungen geprägt. Die offiziellen musikalischen Stadt-Repräsentationen scheinen allerdings gemeinsam zu haben, dass es sich zumeist um Spiegelungen einer nach außen gekehrten bürgerlichen Identität handelt. Blickt man auf die Akteure der musikgetragenen, städtischen Image- und Identitätspolitik, so zeigt sich häufig schnell, wie stark sich hier bürgerliche Kräfte engagieren.³⁰

Die über Musik produzierten Bilder und Repräsentationen sind dabei sowohl binnen- als auch außenorientiert. Zum einen werden vor Ort Anknüpfungspunkte für eine inszenierte bürgerliche Identität geliefert. Zum anderen geht es darum, Menschen von außerhalb für die Stadt einzunehmen, seien es Besucher, Neubürger oder Unternehmer. „Music sells“ – den Werbefaktor von Musik haben Stadt- und Regionen-Marketing längst erkannt, lokale Kultureinrichtungen und Musikfestivals werden offensiv beworben.³¹ Dies gilt nicht nur für den Bereich des Stadttourismus, sondern allgemein für den Wettstreit der Städte um Einwohner, Arbeitskräfte, Unternehmen, Steuerzahler oder Fördergelder. Musik, Musikveranstaltungen und -stätten bedeuten im Bourdieu'schen Sinne „kulturelles Kapital“, das neben dem musikalischen Wert die gesellschaftliche und ökonomische Potenz einer Stadt erhöht.³²

Trotz repräsentativer Konzertsäle und Event-Orte, großer Freilichtbühnen in Parks und auf Plätzen ist Musik im urbanen Raum nicht auf diese Form der Präsentation, auf klassische oder Rock- und Pop-Konzerte und Open-Air-Veranstaltungen oder auch auf alternative Aufführungen wie Straßenkonzerte beschränkt. Ihre Präsenz im städtischen Alltag hat sich im Zeitablauf sehr gewandelt. Besonders das 20. Jahrhundert scheint durch Musik reflektiert und konserviert worden zu sein, was im Zusammenhang mit den technischen Neuerungen auf dem Gebiet der Reproduktion und Konsumierung von Musik steht. Musik ist in Cafés, Restaurants, Kaufhäusern, Boutiquen und Aufzügen als Hintergrundmusik allgegenwärtig. Sie ist dort zu hören, es soll aber nicht zuge-

zig, Bielefeld/Leipzig 2008, S. 135-139; Reulecke/Stambolis, Lieder, S. 14-16, 22f.

³⁰ Siehe hierzu weiter: Geschichte im Westen 28, 2013, Schwerpunktthema: History sells. Stadt, Raum, Identität.

³¹ Vgl. auch den Beitrag von Alexander Friedman in diesem Heft.

³² Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1982; Ders., Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital, in: Ders., Die verborgenen Mechanismen der Macht, Hamburg 1992, S. 49-79.

hört werden, der Musik soll keine Aufmerksamkeit geschenkt werden. Sie dient wie ein Möbelstück der Atmosphäre eines Raums.³³

Musik wird bewusst oder unbewusst, freiwillig oder unfreiwillig, individuell oder kollektiv gehört. Die urbane Klanglandschaft ist damit neben dem mehr oder weniger lauten Grundrauschen, das in den modernen Städten aufgrund der vielen dort auf engem Raum lebenden und arbeitenden Menschen, der emsigen Betriebsamkeit in den Einkaufs- und Konsumstätten, in den Geschäfts- und Bürohäusern und dem hektischen Straßenverkehr entsteht, auf vielerlei Art und Weise durch Musik geprägt. Dies hat gravierende Auswirkungen auf die akustische Wahrnehmung, auf Hörgewohnheiten und nicht zuletzt auf die Präsentation von Musik, auf Aufführungspraktiken und Rezeptionsverhalten. Ob Hörereignisse oder auditive Erlebnisse als störender Krach oder (Wohl-)Klang empfunden werden, bestimmt sich nicht nur durch Dezibelzahlen. Spätestens seit der Erfindung des „Walkman“ ist Musik jederzeit verfügbar. Mittels Computer ist sie immer leichter und günstiger produzierbar und konsumierbar. Mit der zunehmenden Digitalisierung seit Ende des 20. Jahrhunderts ist sie heute für jedermann, zu jeder Zeit und überall hör- und erfahrbar.³⁴ Hier stellt sich die Frage, was dies für die Musik bedeutet und inwieweit diese Entwicklung mit ihrer Auf- oder Abwertung verbunden ist.

5. Europäische Fallbeispiele

Das Themenheft widmet sich aus interdisziplinärer und internationaler Perspektive der Reproduktion und Rezeption von Musik im städtischen Raum vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. In dieser Musik-Stadt-Geschichte ist von Interesse, wie die musikalische Praxis in ihrer Performanz, Rezeption und Perzeption als Kommunikationsereignis und Sozialisierungserlebnis im urbanen Raum Europas zu deuten ist. Es werden musikbezogene Kommunikations-, Handlungs- und Sozialisationsräume sowie Deutungshorizonte fokussiert, um Musikgeschichte als Teil einer kultur-, gesellschafts- und politikgeschichtlich gepräg-

³³ Vgl. Erik Satie, *Musique d'Ameublement*, 1917. Siehe weiter *Historische Anthropologie* 22:3, 2014, Themenschwerpunkt: Sound; *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8:2, 2011, Themenschwerpunkt: Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert.

³⁴ Vgl. zum Sound der Zeit: Daniel Morat (Hrsg.), *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, New York/Oxford 2014; Gerhard Paul/Ralph Schöck (Hrsg.), *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn 2013; Trevor Pinch/Karin Bijsterveld (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford 2012; Florence Feiereisen/Alexandra Merley Hill (Hrsg.), *Germany in the Loud Twentieth Century. An Introduction*, Oxford 2012.

ten Stadtgeschichte zu diskutieren.³⁵ Dabei ist zu fragen, in welchem Umfang städtische Musikkultur und damit verbunden auch Entwürfe einer machtkulturell zu verortenden symbolischen Politik Prozesse der Inklusion und Exklusion markierten und unter welchen Bedingungen sie sich wandelten. Inwieweit lässt sich in den Städten eine stadt- bzw. lokalspezifische Musikkultur identifizieren? Wie beeinflussen Städte die Musik, die in ihnen entsteht, und umgekehrt? Zur Beantwortung dieser Fragen rücken sowohl gesamtstädtische Repräsentationen als auch soziale und politische Artikulationen einzelner Akteure und Gruppen durch Musik in den Untersuchungsmittelpunkt. Konkret werden sowohl Stadthymnen, Musikfestivals, Konzerte und musikalische Darbietungen als auch Opernhäuser, musikalisches Migrantenleben und Protestgesang betrachtet.

Daniel Morat legt die Bedeutung des Marschliedes „Das macht die Berliner Luft“ für die Konstruktion einer Berliner Stadtidentität dar. Das Werk von Paul Lincke wurde 1904 uraufgeführt und entwickelte sich rasch zur inoffiziellen Stadthymne und überhaupt zu einem populären Gassenhauer des 20. und 21. Jahrhunderts, der sogar jährlich zum Saisonabschluss von den Berliner Philharmonikern aufgeführt wird. Dabei werden die Entstehungsbedingungen des Liedes im Kontext der Unterhaltungs- und Militärmusik um 1900 nachgezeichnet, um dann die Karriere dieser inoffiziellen Hymne zu analysieren.

Die anschließenden beiden Beiträge widmen sich der Kunstmusik im 19. Jahrhundert, den Musikern, dem Repertoire, musikalischen Praktiken und Konsumgewohnheiten. In dieser Zeit ist eine Kategorisierung der Kunstmusik nach nationalen Kriterien zu beobachten. Überall in Europa entstanden „nationale Musiken“ als Ausdruck des politischen Bedürfnisses nach neuer Sinnstiftung und nationaler Abgrenzung. Gleichzeitig lässt sich – so Sven Oliver Müller – jedoch auch eine Angleichung des aufgeführten Repertoires, der Aufführungspraktiken und Rezeptionsgewohnheiten in den Opernhäusern in Berlin, Paris, London oder Wien feststellen. Stefan Manz untersucht die Migration von deutschen Musikern nach Edinburgh und Glasgow und ihre wesentliche Beteiligung am Aufbau eines professionellen Musiklebens in Großbritannien im langen 19. Jahrhundert. Während diese Zusammenhänge für London und Manchester gut erforscht sind, existiert zu den schottischen Großstädten bisher kaum Literatur. Es wird deutlich, dass die zeitgenössische Vorstellung von einer „nationalen“ britischen Musikkultur letztlich ein dem deutsch-britischen Antagonismus geschuldetes Konstrukt war.

³⁵ Siehe hierzu auch Sabine Mecking, „Deutsche“ Musik, eine Illusion? Phänomene der Inklusion und Exklusion, in: Dies./Wasserloos, Inklusion, S. 7-30; Dies./Yvonne Wasserloos, Musik – Macht – Staat. Exposition einer politischen Musikgeschichte, in: Dies., Musik, S. 11-38.

Die nachfolgenden drei Aufsätze lenken den Blick auf die Klang-Rhetorik im 20. Jahrhundert. Dabei wird gezeigt, wie Musik und ihre öffentliche Performanz im Nationalsozialismus zur Durchsetzung politischer Ziele eingesetzt wurde. Daniel Reupke skizziert die musikalische Erlebniswelt der Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg. Der städtische Raum diente den Nationalsozialisten als spektakuläre Aufmarschkulisse, als Mittel der politischen Machtdemonstration und der ideologischen Gemeinschaftsbildung. Musik mit ihrer emotionalisierenden, identitätsstiftenden und sozialisierenden Funktion war ein integraler Bestandteil dieser Masseninszenierung. Yvonne Wasserloos spürt dann der Wirkmacht von Musik im nationalsozialistisch besetzten Europa Anfang der 1940er Jahre am Beispiel Kopenhagens nach. Nachdem Dänemark von den Nationalsozialisten besetzt worden war, entwickelte die Bevölkerung in der Hauptstadt legale und illegale Formen des Singens, mit denen sie gegen den Besatzungszustand protestierte. Neben dem öffentlichen gemeinschaftlichen Singen von patriotischen Liedern im „Alsang“ existierten politische Parodien populärer Schlager, die sich im dänischen Untergrund verbreiteten. Der Beitrag unterstreicht, wie und auf welchen Ebenen Musik – durch Text (rational) und/oder Klang (emotional) – ihre Kraft entfalten kann, um einer Stadtgesellschaft als politisches Artikulationsmittel zu dienen.

Anschließend hebt Alexander Friedman die politische Brisanz der seit den 1980er Jahren in der lettischen Ostseestadt Jūrmala veranstalteten russischsprachigen Musikfestivals hervor. Die Veranstaltungen stellten sich zwar rasch als kultureller und wirtschaftlicher Erfolg dar, politisch waren sie aber im Nationalitätenkonflikt zwischen den beiden Nachbarländern umstritten. Im Jahre 2014, als die lettische Regierung im Ukraine-Konflikt Moskau kritisierte und sich auf die Seite der Ukraine stellte, ergingen auch Einreiseverbote für russische Künstler. Unter dem Druck des Kremls wurden die Festivals schließlich nach Russland verlegt.

Die versammelten Beiträge belegen exemplarisch das Potenzial einer politischen Musikgeschichte. Ein Ziel des vorliegenden Hefts ist es, die in verschiedenen Kontexten geführten musikgeschichtlichen Diskussionen weiter zu forcieren und in den stadtgeschichtlichen Diskurs einzubetten.