

Die tote Stadt  
Oper von  
Erich Wolfgang  
Korngold  
Staatstheater  
Mainz



DIE TOTE STADT

Oper in 3 Bildern von Erich Wolfgang Korngold (1920)

Libretto von Paul Schott

Mainzer Erstaufführung

*Musikalische Leitung* ... Gabriel Venzago

*Inszenierung* ... Angela Denoke

*Bühne und Kostüme* ... Timo Dentler, Okarina Peter

*Licht* ... Frederik Wollek

*Choreografie und künstlerische Mitarbeit* ... Fabio Toraldo

*Chorleitung* ... Sebastian Hernandez-Laverny

*Dramaturgie* ... Sonja Westerbeck

*Paul* ... Corby Welch

*Marietta / Marie* ... Nadja Stefanoff

*Frank / Fritz* ... Brett Carter / Gabriel Rollinson

*Brigitta* ... Karina Repova

*Juliette* ... Dorin Rahardja

*Lucienne* ... Alexandra Uchlin

*Victorin / Gaston* ... Collin André Schöning

*Graf Albert* ... Myungin Lee

*Gaston* ... Johannes Knieps / Lennart Simon

Philharmonisches Staatsorchester Mainz

Chor des Staatstheater Mainz

Statisterie des Staatstheater Mainz

Aufführungsdauer

ca. 2 Stunden 45 Minuten, Pause nach dem 2. Bild

Aufführungsrechte

SCHOTT Music GmbH & Co. KG, Mainz

Premiere am 18. Oktober 2025

Großes Haus

*Regieassistenz und Abendspielleitung* ... Sophie Kochanowska

*Studienleitung* ... Fiona Macleod

*Musikalische Assistenz und Nachdirigat* ... Paul-Johannes Kirschner

*Bühnenbildassistenz* ... Helena Bödiger

*Kostümassistenz* ... Isabelle Jung

*Inspizienz* ... Wolfram Tetzner

*Soufflage* ... Iris Conradi

*Regiehospitantz* ... Nele Schmitt

*Übertitelinspizienz* ... Nele Schmitt, Robert Martin

*Leiterin der Statisterie* ... Mareike Piringer

*Technischer Leiter* ... Dominik Maria Scheiermann

*Produktions- und Werkstättenleiter* ... Bertil Brakemeier

*Produktionsleitung und Konstruktion* ... Anne Bugner

*Mitarbeiter\*innen der Technischen Leitung* ... David Amend,

Niels Sonnemann

*Einrichtung Bühne und Leitung der Bühnentechnik* ... Justus Matla,

Christian Quilitz

*Leiter der Beleuchtung* ... Ulrich Schneider

*Licht-Operator* ... Paul Spintig

*Tontechnik* ... Peter Münch, Enis Potoku

*Leiter der Tontechnik* ... Andreas Stiller

*Requisite* ... Stefanie Kaiser, Bärbel Stenzenberger, Franziska von Holst

*Leiter der Requisite* ... Fred Haderk

*Leiterin der Dekorationswerkstatt* ... Isabella Krupp

*Leiter der Schreinerei* ... Ingo-Rainer Seefeldt

*Leiter der Schlosserei* ... Erich Bohr

*Leiterin des Malsaals* ... Bettina von Keitz

*Kostümdirektorin* ... Ute Noack

*Stellv. Kostümdirektorin* ... Antonia Hilchenbach

*Damengewandmeisterinnen* ... Britta Hachenberger, Mareike Nothdurft

*Herrengewandmeister* ... Thomas Kremer, Falk Neubert

*Kostümgestaltung* ... Lisa Maline Busse

*Modistin* ... Petra Kohl

*Fundusverwaltung* ... Ingrid Lupescu, Cora Volz

*Koordination Garderobenwesen* ... Irina A. Kraft, Julia Seiler

*Chefmaskenbildner* ... Guido Paefgen

*Stellv. Chefmaskenbildner* ... Thomas Hilckmann

*Maskenbildner\*innen Solo* ... Anette Dold, Anne Stetzer;

*Maskenbildner\*innen Chor, Statisterie* ... Alma Baier, Markus Dillmann,

Annika Engels, Sabine Feldhofer, Nadine Ihmig, Lara Köhler,

Soraya Loch, Silvia Steppat



## HANDLUNG

### 1. Bild

Paul hat sich nach dem Tod seiner Frau Marie zurückgezogen. Sein ganzes Leben ist nur der Erinnerung an die geliebte Tote gewidmet. Brigitta, seine langjährige Haushälterin, sorgt sich um ihn. Frank besucht seinen alten Freund Paul – und erfährt von Brigitta von dessen bedenklichem Zustand. Paul erzählt ihm von Marietta, einer Tänzerin, die er kennengelernt hat. Sie gleiche seiner verstorbenen Frau aufs Haar. Ihr Ebenbild sei für ihn die wiederauferstandene Tote, so Paul. Franks Warnung, den Toten ihre Ruhe zu lassen, überhört Paul in seiner wahnhaften Euphorie.

Die Tänzerin Marietta, die mit ihrer Theatertruppe zum Auftritt unterwegs ist, ist Pauls Einladung gefolgt und besucht ihn. Als er Marietta den Schal der Verstorbenen umlegt, sie auf der Laute spielen und ein Lied singen lässt, ist die Illusion an Marie für ihn vollkommen. Kurz bevor Marietta von ihren Freund\*innen zur Theaterprobe gerufen wird, entdeckt sie noch das Bild von Marie – und muss irritiert deren Ähnlichkeit zu sich selbst erkennen.

Für Paul spitzt sich die Vermischung der Realität mit seiner Vision zu einem Alptraum zu, Gegenwart und Vergangenheit verwischen in seiner Wahrnehmung.



### 2. Bild

Weiter in seinen Tagtraum versunken, streift Paul um Mariettas Haus. Gewissensbisse plagen ihn, seiner Marie nicht treu gewesen zu sein. Brigitta begegnet ihm und sagt, dass sie seiner Untreue wegen ins Kloster gehen wird. Paul begegnet auch Frank, der ihm gesteht, ebenfalls ein Verhältnis mit Marietta zu haben und vor ihrem Haus auf sie zu warten. Als Beweis zeigt Frank ihm den Schlüssel zu ihrem Haus und es kommt zum verhängnisvollen Streit der beiden Freunde. Da kehrt Marietta mit ihren Freunden aus dem Theater zurück. Die Truppe spielt auf der Straße die „diabolische Nonnenerweckung“ aus Giacomo Meyerbeers Oper *Robert der Teufel* nach. Paul, der das Spiel von weitem ungesehen beobachtet hatte, stürzt in dem Moment hervor, in dem Marietta die Auferstandene mit verführerischer Gebärde spielt und beschuldigt sie der Blasphemie. Er wirft ihr vor, seinen Traum beschmutzt zu haben. Trotz dieses Vorwurfs verlässt Marietta ihre Freunde und umgarnt Paul erneut. Sie will die tote Konkurrentin endgültig ausstechen – und will eine Nacht bei Paul verbringen.

### 3. Bild

Paul und Marietta erleben eine gemeinsame Nacht und Marietta glaubt sich am Ziel. Sie verlangt schließlich von Paul, sie entweder ganz zu lieben oder überhaupt nicht. Da zieht eine Prozession mit dem Fronleichnamshymnus „Pange, lingua, gloriosi, corpus mysterium“ vorbei und Paul wird erneut in dunkle Erinnerungen und in obsessive Gewissensbisse verstrickt. Marie hingegen, die Paul jetzt spöttisch begegnet, wird immer aufreizender in ihrem Gebaren, tanzt und provoziert ihn, bis er so in Rage gerät, dass er sie umbringt. Von nun an ist die Verstrickung in die Trugbilder und der Fall in den psychischen Abgrund nicht mehr aufzuhalten. Er begreift, dass er im Leben nicht mehr mit Marie wiedervereint wird.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, hat Korngold mit seiner neuen Oper den musikalischen Bühnen zum Geschenk gemacht, was sie als eine Lebensnotwendigkeit seit dem *Rosenkavalier* vermissen mussten, nämlich ein neues, aus modernem Geiste geborenes Musikdrama von längerer Lebensdauer. Die ungewöhnliche Inhaltsfülle der Partitur, der Reichtum, die Vielseitigkeit und technische Meisterlichkeit dieser über die bisher geläufigen Ausdrucksgrenzen weit in neue Gebiete hinaus vordringende Tonsprache, die Reife, mit der hier ein interessantes und seelisch tiefgehendes Problem seine musikalische Lösung gefunden hat, lassen jedenfalls den Schluss zu, dass wir hier einem Werk von bleibender Bedeutung gegenüberstehen.

Aus einer Kritik der Uraufführung, 1920



## ZUR INSZENIERUNG DER MAINZER ERSTAUFFÜHRUNG DER OPER *DIE TOTE STADT*

Mit GMD Gabriel Venzago  
und Regisseurin Angela Denoke  
sprach Opernchefdramaturgin  
Sonja Westerbeck.

*Erich Wolfgang Korngold war zur  
Uraufführung seiner Oper gerade  
einmal 23 Jahre alt. Wann und womit  
wirst du als Dirigent, als Musiker  
manchmal von Korngold überrascht?*

Gabriel Venzago: Tatsächlich  
überrascht mich die Fülle an stilis-  
tischen Anleihen. Beim Erarbeiten  
habe ich für mich die Partitur in  
einzelne stilistische Abschnitte  
unterteilt: Teile à la Richard Strauss –  
ein Überschwang an Noten, die  
man nur mit Mühe alle spielen kann;  
dann die sehr kompakten Klang-  
momente, die an Richard Wagner  
erinnern. Auch hört man im  
Schlagwerk und in der speziellen  
obertonreichen Farbenpracht des  
Orchesters den Einfluss von Gustav  
Mahler. Und schließlich geht es  
immer weiter in Richtung der Neuen  
Wiener Schule: Es finden sich  
Anklänge an Alban Berg oder auch  
an Arnold Schönberg! Es geht  
zwar nie bis in die Atonalität oder  
Zwölftönigkeit, aber man kommt  
durch eine ganz andere Komposi-  
tionsstruktur ein weiteres Mal in  
eine neue musikalische Welt. Faszinierend  
und herausfordernd ist es,  
von jetzt auf gleich in all diese ver-  
schiedenen Stile zu switchen:

In einem Moment befindet man sich  
im Klangrausch eines Richard  
Strauss' und im nächsten Takt  
klingt Alban Berg an. Diese Welten  
müssen zwar nicht „aus einem Guss“  
zusammenklingen – aber doch eben  
miteinander verbunden werden:  
viel Tonmaterial für eher wenig Zeit  
... Es ist schlicht grandios, wie  
schnell diese Umschalt-Momente  
funktionieren. Natürlich muss der  
musikalische Erzählstrang den  
großen Bogen zusammenhalten,  
aber vielleicht sind es gerade die  
Brüche, die paradoxerweise Einheit  
stiften. Trotz der Leitmotivik, die  
die Oper ja auch hat, ist doch die  
Vielfalt das Entscheidende. Das ist  
meinem Empfinden nach der eigent-  
liche Stil. Ein Kaleidoskop der  
Wiener Musikwelt aus dieser Zeit.

Angela Denoke: In der Tat  
kommt das dem Erzählen der Hand-  
lung auch für die Regie sehr entge-  
gen, weil dieses Unstete durchaus  
den Gedankengängen oder auch  
Zuständen Pauls entspricht, bei  
aller Klarheit, in der die Handlung  
dabei eigentlich immer bleibt.  
Das Interessante ist genau das, dass  
es in dieser Wahngeschichte von  
Paul eine Stringenz gibt. Die Szene  
führt immer irgendwohin, die  
Musik führt immer irgendwohin,  
es verliert sich nie. Die Figuren  
sind so vielschichtig, da hilft die  
Musik enorm für die Szene.  
Manches muss man sogar nicht  
komplett auserzählen und kann  
einfach den Sänger\*innen zuhören,  
weil die Musik schon so viel sagt.

GV: Auch hier gehen wir auf  
den Proben gerade Hand in Hand,  
weil wir ganz oft an den Moment  
gekommen sind, Fragen an den Text  
zu stellen: Wie realistisch ist das?  
Und die Antwort ist für uns immer:  
Es ist irgendwie beides. Der Text  
ist purer Realismus – beschreibt  
aber auch den Wahnzustand von  
Paul. Letztendlich muss man ja  
auch gar nicht zwingend auseinan-  
derhalten können, ob und wann  
wir im Wahn oder in der Realität  
sind, denn das entspricht ja ohnehin  
sehr viel mehr dem subjektiven  
Empfinden von Paul und dem / der  
Zuschauer\*in.

AD: Für mich ist es ganz wich-  
tig, dass diese Beziehungsgeschichte  
zwischen Marie und Paul bzw.  
Marietta und Paul, was man ja auch  
ab einem bestimmten Zeitpunkt  
nicht mehr wirklich unterscheiden  
kann, einen absolut realistischen  
Untergrund hat und man dieser  
Paar-Geschichte ganz linear folgen  
kann. Obwohl sie eingebettet ist  
in surrealistische Bilder, finde ich,  
dass die Szenen zwischen Paul  
und Marietta in ihrer Kammerspiel-  
artigkeit auf eine sehr gute Art  
und Weise sehr real gedacht sind.

*Welche Art von Beziehung erleben  
die beiden denn?*

AD: Diese Beziehung ist absolut  
toxisch! Und je nachdem, wie man  
es betrachtet: In der Gedankenwelt  
Pauls ist das dann seine Vorstellung  
zwischen den beiden Polen – sehr

zugespitzt verkürzt – Heiliger und  
Hure, dazwischen schwankt er  
hin und her; und wenn man das so  
nimmt, wie es Korngold angelegt  
hat, dass Marie die Heilige ist und  
Marietta die Hure und dazwischen  
dieser religiöse Fanatismus, der  
das Ganze auf merkwürdige Weise  
miteinander verbindet, bekommt  
man in dieser Sichtweise durchaus  
auch „Szenen einer Ehe“ präsen-  
tiert. Wenn man aber den Blick-  
winkel mal umdreht und das aus  
Sicht der Frauen erzählt, was ich  
sehr wichtig finde, ist es sofort eine  
andere Geschichte. Das ist meine  
Herausforderung: diese realistische  
Paarsituation von beiden Seiten  
her durchzuerzählen.

*Was fordert genau dieses eben  
beschriebene Umschalten von dir als  
Dirigent und dem Orchester?*

GV: Es ist absolute Disziplin  
gefragt! Man muss in einem Takt  
transparent sein, weil hier der  
Sänger / die Sängerin glänzen und  
Freiheit fühlen muss. Aber schon im  
nächsten Takt musst du innerhalb  
von Sekunden derart aufmachen,  
dass die Musik das Publikum sofort  
überspült. In den instrumentalen  
Zwischenspielen braucht es ein  
realistisches Zupacken, aber beim  
Begleiten der Gesangslinie muss  
auch ein vom Komponisten verlang-  
tes Forte sehr sensibel austariert  
werden. Das hat in der Herangehens-  
weise ganz viel mit der Auffüh-  
rungspraxis Neuer Musik zu tun. Ich  
versuche nicht, die Grunddynamik

insgesamt nach unten zu ziehen, sondern vielmehr Inseln zu bauen, laute, leise. Manchmal will ich Akzente scharf setzen – und dann sofort wieder zurückgehen. Da haben dann alle mehr Spaß am Musizieren.

So wird auch der Dialog zwischen Bühne und Orchester viel konturierter. Aber andererseits braucht es auch das „romantische“ Legato mit seinem Wiener Parfum. Die Kunst des Halbschattens!

*Welche Rolle spielt bei der erzählten Obsession Pauls die Kirche?*

AD: In meiner Interpretation ist Paul das Opfer der Kirche und lebt in einer Diskrepanz: Er möchte eigentlich diese eine Seite leben, die Lebensfreude und Leichtlebigkeit mit Marietta – und andererseits erdrückt ihn die Religiosität, die Kirche in ihrer Martialität. Wir erzählen diesen Aspekt eher innerhalb des Psychogramms von Paul und seinem obsessiven Wahn. Die beiden – Marietta und Paul – nehmen sich ja auch nichts, die stehen sich auf Augenhöhe gegenüber. Wir haben viel daran gearbeitet, dass Paul nicht in der Opferrolle gesehen wird, dann wäre die Figur nämlich für mich nicht vollständig erzählt.

*Wie orientieren sich die Ideen für Bühne und Kostüme am vorgegebenen Motiv der toten Stadt – also Brügge?*

AD: Wir haben im Prinzip den Seelenzustand auf das Bühnenbild

übertragen. Das Haus bzw. die Häuser und das Licht stellen das her, was eigentlich auch in der Musik und in der Struktur der Oper gefordert ist, nämlich dass es immer wieder auch kammerspielartige Dringlichkeit braucht. Bei der Szene ist es genau wie in der Musik: Die Bühne zieht sich auf und man sieht diese düstere Stadt, wir bleiben deshalb in der Lichtregie ganz bewusst sehr dunkel und mystisch. Und dann gibt es eben immer wieder diese Momente, wo wir quasi heranzoomen, und Paul und Marietta unter dem Brennglas fokussieren. Selbst die Komödiant\*innentruppe, die üblicherweise als lustiges Zwischenspiel gezeigt wird, hat hier auch eine Form von Bedrohlichkeit. Ein schönes Beispiel ist die Pierrot-Figur innerhalb der Truppe – er hat auch deutlich im Kostüm die Rolle des Weiß-Clowns, der auch das Weinen hervorrufen kann; das ist auch eine Form von Manipulation. Eigentlich geht es die ganze Zeit um Nähe und Emotionen: Was lässt man zu, was schiebt man weg?

Zeitlich haben wir das Setting in der Ausstattung nicht wirklich festgelegt. Anfangs diente uns als Assoziation, um in eine Ästhetik hineinzukommen, der Film *Das weiße Band*. Religiosität ist hier auch ein zentrales Motiv und der Film transportiert eine ganz düstere Stimmung. Brügge selbst ist ja eigentlich eine wunderschöne Stadt – aber, wenn man da abends im Dunkeln durch die Straßen geht, und es ist vielleicht nicht so hell

beleuchtet und neblig, dann hat das auch etwas Bedrohliches. Das spiegelt auch die Bühne und das Kostümbild wieder – und zugleich ist es eine Übertragung der dunklen Innenwelt von Paul oder auch Marietta.

*Wie geht es dir in deinen ersten Proben im Mainzer Orchestergraben?*

GV: Es geht mir gerade sehr gut (lacht). Wir sind sehr stringent in der Einstudierung, das gesamte Ensemble macht es großartig, und es ist eine wahre Freude, nun alle auch in der Arbeit kennenzulernen. Mit Corby Welch haben wir auch einen tollen Gast für die „mörderische“ Partie des Paul, der mit Nadja Stefanoff gemeinsam ein Traumduo bildet. Und obwohl beide die Rollen zuvor schon gesungen haben, lassen sie sich total auf die neue Arbeit hier ein. Mit beiden war es sehr bereichernd über ihre unglaublich umfangreichen und komplexen Partien zu sprechen. Für mich ist es auch wunderbar, wieder mit einem „echten“ Opernorchester zu arbeiten. Die DNA eines solchen unterscheidet sich sehr von der eines Konzertorchesters. Gemeinsam erarbeiten wir in guter Kommunikation mit der Bühne eine deutliche Handschrift. Damit können wir auch Angelas Regiearbeit vom Graben aus tragen.

AD: Was die Hauptrollen angeht, war es auch für mich als Regisseurin besonders, weil man

sich mit beiden Künstler\*innen Nadja und Corby wunderbar auseinandersetzen und gemeinsam hinterfragen kann: Was haben wir für eine Idee für die Szene, wo soll sie hingehen? Denn beide können aufgrund ihrer Erfahrung Situationen umsetzen und vielleicht sogar auch nochmal anders auf den Punkt bringen, als ich es mir vorher gedacht hatte. Natürlich gibt es neuralgische Stellen, für die ich eine genaue Vorstellung habe, wie ich das vielleicht als Sängerin spielen würde, für die Nadja und Corby aber eine andere Lösung hatten. Das war total spannend, quasi zu dritt oder zu viert gemeinsam etwas Neues zu finden – das ist ein großer Glücksfall mit Sänger\*innen so absolut auf Augenhöhe arbeiten zu können.

Die eigentümliche Brügge-Stimmung, der schwermütige Grundton, die beiden Hauptgestalten mit ihren fesselnden Konflikten, der Kampf der erotischen Macht der lebenden Frau gegen die nachwirkende seelische Macht der toten, die tiefere Grundidee des Kampfes zwischen Leben und Tod überhaupt, insbesondere der schöne Gedanke notwendiger Eindämmung der Trauer um teure Tote durch die Rechte des Lebens, dabei überall eine Fülle musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten, – all das zog mich an.

Erich Wolfgang Korngold



Hugo schlug jeden Abend denselben Weg ein. Er folgte der Quailinie mit nachlässigem Schritt und in etwas gebückter Haltung, wiewohl er doch erst vierzig Jahre zählte. Aber der Witwerstand war für ihn wie ein vorzeitiger Herbst gewesen. Die Schläfen waren kahl, die Haare wie mit grauer Asche bedeckt. Sein mattes Auge blickte weit, weit über das Leben hinaus.

Wie traurig war die Stadt an diesen Abenden. Er liebte sie so. Gerade wegen seiner Schwermut hatte er Brügge zum Wohnort gewählt, war er nach dem großen Schicksalsschlag hierhergezogen. Einst, in den Tagen des Glücks, als er noch mit seiner Frau reiste und ganz nach seiner Laune eine Art Kosmopolitendasein führte, bald in Paris, bald im Ausland oder an der See, war er mit ihr auch durch Brügge gekommen, ohne dass die große Schwermut der Stadt auf ihren Frohsinn Eindruck gemacht hätte. Aber später, sobald er allein stand, hatte er sich Brügges entsonnen und sofort den Gedanken gefasst, dass er fortan hier leben müsse. Eine geheimnisvolle Gleichung bildete sich in seinem Geiste. Der toten Gattin musste eine tote Stadt entsprechen. Sein großer Schmerz verlangte nach einer solchen Umgebung; das Leben konnte ihm fortan nur hier erträglich sein. Er war instinktiv hierhergekommen. Mochte die Welt sich woanders rühren und tummeln, ihre Kerzen anzünden und ihren tausendfachen Lärm erschallen lassen. Er bedurfte einer vollkommenen Stille und eines so eintönigen Daseins, dass er fast nicht mehr den Eindruck des Lebens hatte.

Warum muss um körperliches Leiden Schweigen herrschen? Warum dämpft man den Schall der Schritte in einem Krankenzimmer? Warum scheint Lärm und Stimmengewirr am Verbande zu zupfen und die Wunde wieder aufzureißen? Auch den seelisch Leidenden tut Lärm weh.

In der stillen Umgebung toter Wasser und unbelebter Straßen hatte Hugo den Schmerz seiner Brust minder heftig empfunden, waren seine Gedanken an die Tote sanfter geworden. Er hatte ihr Bild besser vor Augen, den Schall ihrer Stimme deutlicher im Ohr. In der sanften Strömung der Kanäle konnte er ihr Ophelienantlitz treiben sehen, ihre Stimme im fernen Glockenklang vernehmen.

So verkörperte die Stadt, die einst auch schön und geliebt gewesen war, den Gegenstand seiner Sehnsucht, Brügge war seine Tote. Und die Tote war Brügge. Ein gleiches Schicksal vereinigte beide. Das tote Brügge war selbst bestattet im Grabe seiner steinernen Grachten, und erstarrt waren die Adern seiner Kanäle, verebt der große Pulsschlag des Meeres.

Wie er so dahinwanderte, quälte ihn die schwarze Erinnerung mehr denn je; sie tauchte heute Abend unter all den Brücken hervor, wo die Gesichter unsichtbarer Quellen weinen. Ein Hauch des Todes wehte ihn von den geschlossenen Häusern an, deren Scheiben wie im Tode gebrochene Augen starrten, von den Giebeln, deren getreppte Absätze das Wasser fast schwarz widerspiegelte. Er ging den Quai Vert und den Quai du Miroir hinauf und verlor sich dann bis zum Pont du Moulin, nach dem schwermütigen, von Pappelreihen begrenzten Vorlande. Und überall ihm zu Häupten die kalten Tropfen und die dünnen, salzigen Glockenklänge der Stadtgemeinde, wie von einem Sprengwedel zur Absolution verspritzt.



Diese abendliche und herbstliche Einsamkeit, wo der Wind die letzten Blätter davonfegte, ließ ihn mehr denn je den Wunsch empfinden, seinem Leben ein Ende zu machen. Mehr denn je empfand er die Sehnsucht nach dem Grabe. Ihm war, als fielen der Schatten der Türme bis auf seine Seele, als erginge ein Rat von den alten Mauern an ihn, als tauchte eine Flüsterstimme aus dem Wasser auf, dem Wasser, das ihm entgegengeflossen kam, wie es Ophelia entgegengeflossen war, so wie es die Totengräber bei Shakespeare erzählen.

Mehr als einmal hatte er sich so hinterlistig umzingelt gefühlt. Er hatte die langsame Überredung der Steine vernommen; er hatte wirklich den Befehl der Dinge erlauscht, den Tod ringsum nicht zu überleben.

Und er hatte lange und ernstlich an Selbstmord gedacht.

O, diese Frau, wie hatte er sie angebetet! Ihre Augen ruhten noch auf ihm! Und ihre Stimme verfolgte ihn immerfort aus weiter Ferne, als wäre sie bis an den Horizont entflohen! Was war doch an dieser Frau, dass sie ihn sich so ganz zu eigen gemacht, ihm die ganze Welt verleidet hatte, seit sie verschwunden war? Es gibt also Liebesgemeinschaften, die wie jene Früchte des Toten Meeres einen unvergänglichen Geschmack von Asche im Munde zurücklassen!

Wenn er diesen fixen Selbstmordgedanken noch widerstanden hatte, so war es auch um ihretwillen geschehen. Die religiöse Grundstimmung seiner Kinderzeit war mit der Hefe seines Schmerzes wieder in ihm aufgestiegen. Er hegte die mystische Hoffnung, dass das Leben mit dem Tode nicht zu Ende ist, und dass er sie dereinst wiedersehen würde. Und der Glaube verbot ihm den selbstgewählten Tod, der ihn von der Seligkeit ausschloss und ihm die unbestimmte Hoffnung auf ein Wiedersehen ganz benahm.

Er blieb also am Leben, betete sogar und fand einen Trost in der Vorstellung, dass sie in den Gärten des Paradieses seiner harrte. Er träumte von ihr in den Kirchen, wenn die Orgel erklang.

An diesem Abend trat er im Vorübergehen in die Kirche Notre Dame ein, die er ihres Kirchhofsgepräges wegen oft und gern besuchte. Überall an den Wänden, auf dem Boden, lauter Leichensteine mit Totenköpfen,

ausgebrochenen Namen und Inschriften, deren steinerne Lippen benagt waren ... Der Tod selbst, war hier durch den Tod verwischt ...

Aber ganz zur Seite verklärte sich das Nichts des Lebens durch den tröstlichen Anblick der im Tode vereinigten Liebe, und darum pilgerte Hugo auch oft genug nach dieser Kirche, wo sich im Grunde einer Seitenkapelle die berühmten Gräber Karls des Kühnen und Marias von Burgund befanden. Wie rührend waren sie! Namentlich das der holdseligen Herzogin. Mit gefalteten Händen, der Kopf auf einem Kissen ruhend, der Rock von Kupfer und die Füße auf einen Hund gelegt, das Symbol der Treue, so lag sie starr auf der schwarzen Sarkophagplatte. So ruhte seine Tote immerfort auf seiner verdüsterten Seele. Und die Zeit würde auch kommen, wo er sich zur letzten Ruhe hinstrecken würde, wie der Herzog Karl, und neben ihr schlafen. Seite an Seite neben ihr ruhen: das dünkte ihm eine gute Zuflucht des Todes, wenn seine christliche Hoffnung sich nicht erfüllen sollte und sie im Jenseits nicht vereinigt würden.

Hugo verließ die Kirche trübsinniger denn je. Er schlug die Richtung nach seiner Wohnung ein, denn um diese Zeit pflegte er gewöhnlich zum Abendessen heimzukehren. Er suchte sich das Bild der Toten deutlich zu vergegenwärtigen, um der Gestalt des soeben besuchten Grabes ihre Züge zu leihen und sich das Ganze mit einem anderen Gesicht zu denken. Aber das Gesicht der Toten, das wir eine Weile im Gedächtnis behalten, verändert sich nach und nach in unserem Geiste und verblasst wie ein Pastellbild, dessen farbiger Staub sich verflüchtigt. Und unsere Toten sterben in uns zum zweiten Male.



## BIOGRAFISCHES ZUM KOMPONISTEN ERICH WOLFGANG KORNGOLD

Erich Wolfgang Korngold war eines der wenigen komponierenden Wunderkinder des 20. Jahrhunderts. Am 29. Mai 1897 in Brünn geboren, wuchs er in Wien auf, wo sein Vater Julius Korngold als Nachfolger des legendären Eduard Hanslick als – bald gefürchteter – Musikkritiker bei der *Neuen Freien Presse* wirkte. Bereits mit sechs Jahren erhielt er Unterricht im Klavierspiel, in Harmonielehre und Kontrapunkt. Angesichts erster Kompositionsversuche Erich Wolfgangs sprach Eduard Hanslick vom „kleinen Mozart“. Etwa im Sommer 1907 hörte Gustav Mahler die Märchenkantate *Gold* und äußerte sich begeistert: ein Genie! Auf Empfehlung Mahlers nahm Erich Wolfgang Korngold dann in den nächsten Jahren Kompositionsunterricht bei Alexander Zemlinsky. Die ersten Werke des jungen Komponisten, wie die Klaviersonate Nr. 1 g-Moll, die *Sechs Charakterstücke zu Don Quixote* und die Pantomime *Der Schneemann*, ließ der Vater privat drucken und nur an ausgewählte Freunde und Kritiker schicken mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass es sich um Arbeiten eines Kindes handelte. Die damalige Wiener Musikwelt reagierte sehr positiv. So schrieb Richard Strauss: „Das erste Gefühl, das einen überkommt, ist Schrecken und Furcht, dass ein frühreifes Genie auch die normale Entwicklung

nehmen möge, die ihm so innig zu wünschen wäre. Diese Sicherheit im Stil, diese Beherrschung der Form. Diese Eigenart des Ausdrucks, diese Harmonik – es ist wirklich erstau-nenswert.“

Im Oktober 1910 wurde dann die Pantomime *Der Schneemann* an der Wiener Hofoper uraufgeführt. Es war ein rauschender Erfolg für den Dreizehnjährigen, den auch Neider nicht schmälern konnten, die behaupteten, die Komposition stamme letztlich vom Vater. Uraufführungen anderer Werke folgten in Wien und anderen Städten. Angesichts dieser Erfolge meinte 1910 verdrießlich Anton Webern: „Verleger, Aufführungen, alles hat der Bub. Ich werde alt!“

In den nächsten Jahren entstanden Werke für großes Orchester. Mit der Uraufführung der *Sinfonietta* in Wien unter dem Dirigat Felix Weingartners etablierte sich Korngold auch als Komponist großer sinfonischer Werke. Die ersten Opern Korngolds, *Der Ring des Polykrates* und *Violanta*, hatten 1916 in München Premiere und wurden kurz danach an der Wiener Oper aufgeführt. Andere führende Theater nahmen diese Werke ebenfalls in ihre Spielpläne auf. Im gleichen Jahr wurde Julius Korngold auf Georges Rodenbachs Roman *Bruges-la-Morte* und das auf dieser Grundlage entstandene Theaterstück *Das Trugbild* aufmerksam gemacht. Begeistert von diesem Stoff, beschlossen Vater und Sohn Korngold, daraus eine dreiaktige Oper mit dem Arbeitstitel

*Triumph des Lebens* zu machen. Die Einrichtung des Librettos übernahm zunächst Hans Müller, mit dem Korngold bereits bei *Violanta* erfolgreich zusammengearbeitet hatte. Doch die Arbeit an der Oper ging nur stockend voran. Das lag einmal daran, dass Erich Wolfgang Korngold zum Militär musste, andererseits aber auch an anderen Verpflichtungen des jungen Musikers. Durch die zögerliche Mitarbeit des Komponisten frustriert, beendete Hans Müller die Zusammenarbeit. Julius Korngold schrieb daraufhin, unterstützt von seinem Sohn, das Libretto zur nun *Die tote Stadt* betitelten Oper unter dem Pseudonym „Paul Schott“ selbst.

Nach dem Militärdienst begann Korngold mit der Instrumentation der Oper. Im Oktober 1920 spielte der Komponist dem berühmten Kollegen Giacomo Puccini aus dem Klavierauszug der *Toten Stadt* vor. Puccini war beeindruckt: „Für mich ist Erich Wolfgang Korngold die stärkste Hoffnung der neuen deutschen Musik, eine eminente Begabung von stupendem technischen Können und, was wichtig ist, voller musikalischer Einfälle. Denn – das sei Schreker gesagt – ohne Einfälle geht es in der Musik nun einmal nicht. Korngold ist jung und will noch zu viel. Wenn sich dieser junge Wiener von dem Ballast freimacht, den er manchmal noch mitschleppt, dann wird er ein Musiker allerersten Ranges sein. Mit der *Toten Stadt* ist er auf dem besten Wege dazu.“

Am 4. Dezember 1920 hatte *Die tote Stadt* gleichzeitig in Hamburg und Köln Premiere. Das Werk wurde mit unvorstellbarem Jubel beim Publikum aufgenommen und auch die Kritiken waren durchweg positiv.

Bis zum Jahr 1924 ging *Die tote Stadt* bereits über 36 Bühnen, für eine neue Oper ein grandioser Erfolg. Über ein Jahrzehnt profilierten sich die großen Opernstars dieser Jahre in diesem Werk. Im November 1921 bei der Premiere an der New Yorker Metropolitan Opera sang Maria Jeritz die Partie der Marietta. Richard Tauber gestaltete die Rolle des Paul an der Semperoper in Dresden.

Erich Wolfgang Korngold widmete sich nach diesen Erfolgen wieder der Instrumentalmusik. So schrieb er beispielsweise als Auftragswerk für den armamputierten Pianisten Wittgenstein (wie auch schon Maurice Ravel) ein *Klavierkonzert für die linke Hand*.

Zwar gab es auch mit *Das Wunder der Heliane* neue Opernpläne, aber der jetzt 26jährige Komponist befasste sich zunächst mit der von ihm geschätzten Operette. So schrieb er für das Theater an der Wien eine Neufassung der Operette *Eine Nacht in Venedig* von Johann Strauß. Diese Gelegenheitsarbeit Korngolds hat sich am beständigsten bis in jüngste Zeit in den Spielplänen gehalten. Trotz der Mahnungen des Vaters, sich mehr mit dem eigenen Schaffen zu widmen, dirigierte und bearbeitete Korngold

Junior Mitte der 20er Jahre zahlreiche weitere Strauß-Operetten und hatte damit auch messbare Tageserfolge. So zog sich die Vollendung der neuen Oper bis 1927 hin. Das neue Werk des gerade als Professor an die Wiener Musikhochschule berufenen Komponisten hatte Erfolg an den Opernhäusern von Wien und Hamburg, löste aber nicht die Begeisterungstürme wie bei der *Toten Stadt* aus.

In den politisch und wirtschaftlich unruhigen Zeiten um 1930 setzten viele Intendanten sicherheitshalber auf leichtere und besser verkaufbare Kost, auf die Operette. Also arbeitete Korngold wieder im lukrativen Operetten-Tagesgeschäft, herausragend dabei die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt anlässlich einer Neuproduktion der *Fledermaus* am Deutschen Theater in Berlin. Schon vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und dem späteren „Anschluss Österreichs“ gehörte Korngold neben vielen anderen jüdischen Künstler\*innen zu denjenigen, deren Werke nicht mehr aufgeführt wurden bzw. aufgeführt werden durften.

Da kam Korngold das Angebot Max Reinhardts gerade recht, für die Hollywood-Verfilmung von Shakespeares *Sommernachtstraum* die Schauspielmusik Felix Mendelssohn Bartholdys zu bearbeiten. Der Film war zwar kein Erfolg, aber die großen amerikanischen Filmgesellschaften Paramount und Warner Brothers wurden auf den österreichischen Komponisten aufmerksam.

Bei seinem zweiten USA-Aufenthalt 1935 schrieb er die Musik zu Errol Flynns Debütfilm *Captain Blood*. Erich Wolfgang Korngold wurde zum herausragenden Tonfilmkomponisten der nächsten zehn Jahre. Mit ihm begann die Geschichte der Filmmusik.

Korngold reiste Mitte der 30er Jahre noch mehrfach mit seiner Familie nach Europa zurück, bis er sich schließlich bis 1949 in Hollywood niederließ. Vorwiegend für Warner Brothers schrieb er diverse Filmmusiken. Den ersten Oscar, der an einen Komponisten von Filmmusik vergeben wurde, erhielt Korngold für seine 1938 vollendete Komposition zu *Adventures of Robin Hood*.

Erst 1949 kehrte Korngold nach Europa zurück. Er konnte trotz einiger Aufführungen älterer und neuer Werke keinesfalls an die rauschenden Erfolge der 20er Jahre anknüpfen. Die europäische Musikwelt hatte den letztlich der Tradition Strauss' und Puccinis verpflichteten Komponisten Korngold vergessen. Das Interesse an der Musik des 20. Jahrhunderts richtete sich jetzt mehr auf die ebenfalls im „Dritten Reich“ verfeimten Vertreter der neuen Wiener Schule – Schönberg, Berg, Webern –, die der Musik ganz andere, neue Impulse gaben.

Enttäuscht zog sich Korngold wieder in die USA zurück, wo er 1957 starb. Erst die späten 70er und 80er Jahre brachten eine Korngold-Renaissance: Neben einigen Instrumentalwerken fand vor allem *Die tote Stadt* wieder auf die Bühne.



## SIGMUND FREUD Trauer und Melancholie

Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert. Dies Bild wird unserem Verständnis nähergerückt, wenn wir erwägen, dass die Trauer dieselben Züge aufweist, bis auf einen einzigen; die Störung des Selbstgefühls fällt bei ihr weg. Sonst aber ist es dasselbe. Die schwere Trauer, die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person, enthält die nämliche schmerzliche Stimmung, den Verlust des Interesses für die Außenwelt – soweit sie nicht an den Verstorbenen mahnt –, den Verlust der Fähigkeit, irgendein neues Liebesobjekt zu wählen – was den Betraueren ersetzen hieße –, die Abwendung von jeder Leistung, die nicht mit dem Andenken des Verstorbenen in Beziehung steht. Wir fassen es leicht, dass diese Hemmung und Einschränkung des Ichs der Ausdruck der ausschließlichen Hingabe an die Trauer ist, wobei für andere Absichten und Interessen nichts übrigbleibt. Eigentlich erscheint uns dieses Verhalten nur darum nicht pathologisch, weil wir es so gut zu erklären wissen.

Worin besteht nun die Arbeit, welche die Trauer leistet? Ich glaube, dass es nichts Gezwungenes enthalten wird, sie in folgender Art darzustellen: Die Realitätsprüfung hat gezeigt, dass das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erlässt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen. Dagegen erhebt sich ein begreifliches Sträuben. Dies Sträuben kann so intensiv sein, dass eine Abwendung von der Realität und ein Festhalten des Objekts durch eine halluzinatorische Wunschpsychose zustandekommt. Das Normale ist, dass der Respekt vor der Realität den Sieg behält. Doch kann ihr Auftrag nicht sofort erfüllt werden. Er wird nun im Einzelnen unter großem Aufwand von Zeit und Besetzungsenergie durchgeführt und unterdes die Existenz des verlorenen Objekts psychisch fortgesetzt. Warum diese Kompromissleistung der Einzeldurchführung des Realitätsgebotes so außerordentlich schmerzhaft ist, lässt sich in ökonomischer Begründung gar nicht leicht angeben. Es ist merkwürdig, dass uns diese Schmerzunlust selbstverständlich erscheint. Tatsächlich wird aber das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt.

Während er so in starrer Geistesanspannung einerschritt und sich mit nach innen gekehrtem Blick ihre halb verblichenen Züge wachzurufen suchte, empfand er plötzlich eine seltsame Wallung - er, der auf die vereinzelt Passanten so wenig achtgab - als er eine junge Frau auf sich zukommen sah. Er hatte sie anfangs gar nicht bemerkt, da sie vom anderen Ende der Straße kam; erst als sie ganz nahe war, fiel sie ihm auf.

Er blieb starr stehen, als er sie erblickte, wie angeheftet. Sie war inzwischen an ihm vorübergegangen. Es war wie ein Donnerschlag, eine überirdische Erscheinung. Hugo war einen Augenblick dem Umfallen nahe. Er hielt sich die Hand vor die Augen, wie um einen Spuk zu verscheuchen. Dann drehte er sich zögernd um nach der Unbekannten, die sich langsamen, gemessenen Schrittes entfernte, und - folgte ihr. Er verließ den Quai, den er entlang gegangen war, beschleunigte seine Schritte, um sie einzuholen, und ging quer über die Straße auf den anderen Bürgersteig. Als er sie erreicht hatte, begann er sie mit einer Beharrlichkeit anzustarren, die anstößig gewesen wäre, wenn er nicht ganz das Aussehen eines Nachtwandlers gehabt hätte. Die junge Frau ging achtlos ihres Weges; sie sah nicht, was sie sah. Hugos Gebaren wurde immer seltsamer und verstörter. Er folgte ihr nun schon seit mehreren Minuten von Straße zu Straße, bald näherkommend, wie um sich endgültig zu vergewissern, bald wieder mit einer Art Schauder sich zurückhaltend, wenn er ihr zu nahe kam. Er schien zugleich angezogen und abgestoßen, wie durch einen Brunnen, in dessen lichtem Spiegel man sein Abbild sucht ...

Ja, diesmal hatte er sie genau erkannt, mit greifbarster Deutlichkeit, diese Emailhaut, diese großen schwarzen Pupillen in den weißen Augäpfeln - alles dasselbe. Und wie er hinter ihr herging, sah er ihre Haare am Hinterkopf unter dem schwarzen Hut und dem Schleier hervorkommen. Es war ganz die gleiche Goldfarbe, die Farbe von Bernstein oder Seidenkokons, ein leuchtendes, buchstäbliches Gelb. Also derselbe Kontrast auch zwischen den nächtlichen Augen und dem flammenden Mittag des Haares!

Begann sein Verstand etwa zu wanken? Oder sah seine Netzhaut in dem krampfhaften Streben, sich das Bild

der Toten zu vergegenwärtigen, sie wohl schon in den Vorübergehenden? Gerade als er sich ihr Gesicht wachzurufen suchte, war diese Frau plötzlich aufgetaucht und hatte es ihm entgegengehalten, so ähnlich wie das eines Zwillinges. O Verwirrung solch einer Erscheinung! Fast erschreckendes Wunder einer bis zur Verwechslung gehenden Gleichheit!

Und alles, alles! Ihr Gang, ihre Figur, der Rhythmus ihrer Bewegungen, der Gesichtsausdruck, der träumerische, nach innen gekehrte Blick, kurz, nicht nur die Form und Farbe, sondern auch das geistige Wesen, die seelischen Regungen - alles war ihm zurückgegeben, war wiedergekehrt und am Leben!

Hugo folgte ihr noch immer wie im Traume, mechanisch, ohne zu wissen warum, und ohne weitere Überlegung, quer durch das nebelige Straßengewirr von Brügge. An einer Wegekreuzung, wo die Straßen nach verschiedenen Richtungen auseinanderliefen, sah er sie plötzlich nicht mehr, obwohl er dicht hinter ihr ging. Sie war fort, verschwunden in weiß Gott welcher von diesen in sich selbst zurückkehrenden Ringstraßen.

Er blieb stehen, starrte in die Ferne und durchsuchte die Leere mit tränenerfüllten Augen ...

O wie glich sie doch der Toten!

Hugo behielt von dieser Begegnung eine große Verwirrung in seinem Geiste. Wenn er jetzt an seine Frau dachte, so war es die Unbekannte von neulich Abend, die er vor sich sah; sie war seine fleischgewordene, greifbare Erinnerung. Sie erschien ihm ganz wie die Tote, nur noch ähnlicher.

Wenn er jetzt in stummer Zärtlichkeit die Reliquie ihres aufbewahrten Haares küsste oder gerührt vor einem ihrer Bilder stand, so verglich er das Bild nicht mehr mit der Toten, sondern mit der Lebendigen, die ihr glich. O geheimnisvolle Gleichheit dieser beiden Gesichter! Es war wie ein Erbarmen des Geschicks, das seinem Gedächtnis Anhaltspunkte darbot und ein Bündnis gegen das Vergessen mit ihm machte, indem es ein altes, vergilbtes Blatt, das mit der Zeit verblichen und schadhafte geworden war, mit einem frischen Abzug vertauschte.

aus: *Das tote Brügge*



## FOTOS

S. 2/3 Brett Carter, Nadja Stefanoff,  
Corby Welch  
S. 6 Corby Welch, Nadja Stefanoff  
S. 9 Corby Welch, Nadja Stefanoff  
S. 15 Brett Carter, Karina Repova, Corby Welch  
S. 17 Myungin Lee, Alexandra Uchlin,  
Brett Carter, Nadja Stefanoff, Dorin Rahardja,  
Collin André Schöning  
S. 20 Corby Welch  
S. 24 Karina Repova, Statisterie  
S. 28/29 Corby Welch, Dorin Rahardja,  
Brett Carter, Nadja Stefanoff, Chor  
S. 32 Karina Repova, Corby Welch, Nadja  
Stefanoff

## NACHWEISE

Die Handlung und das Interview mit Angela  
Denoke und Gabriel Venzago sind Beiträge von  
Sonja Westerbeck für dieses Programmheft.  
Georges Rodenbach: *Das tote Brügge*,  
[https://www.projekt-gutenberg.org/rodenbac/  
totebrue/chap003.html](https://www.projekt-gutenberg.org/rodenbac/totebrue/chap003.html)  
*Biografisches zum Komponisten Erich Wolfgang  
Korngold*: Text von Norbert Klein, in:  
Programmheft zu *Die tote Stadt*, Staatstheater  
Nürnberg, 2009  
*Sigmund Freud: Trauer und Melancholie*,  
Reclams Universal-Bibliothek Nr. 962413,  
2013, 2025  
Zitat S. 14: Erich Wolfgang Korngold, *Die tote  
Stadt*. Anlässlich der bevorstehenden  
Erstaufführung. In: *Blätter des Operntheaters*,  
hg. Von Richard Strauss und Franz Schalk,  
Wien 1921. Heft 9, S. 3

Alle Probenfotos stammen von  
© Andreas J. Etter

## Impressum

Spielzeit 2025/2026

Herausgeber  
Staatstheater Mainz  
[www.staatstheater-mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)

Intendant  
Markus Müller

Geschäftsführender Theaterdirektor  
Erik Raskopf

Redaktion  
Sonja Westerbeck

Druck  
Seltersdruck & Verlag Lehn GmbH &  
Co. KG, Selters

Visuelle Konzeption  
Neue Gestaltung, Berlin



Fasst dich ein Schauer mit mir,  
müde Stadt?

Paul in *Die tote Stadt*, 2. Bild



[www.staatstheater-  
mainz.com](http://www.staatstheater-mainz.com)