universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Das barocke Festspiel als modernes Gesamtkunstwerk.

Die Opernästhetik von Egon Wellesz“

verfasst von / submitted by

Meike Wilfing-Albrecht BA BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 792 316
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Dr.-Studium der Philosophie (Dissertationsgebiet: Musikwissenschaft) UG2002
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Michele Calella
Mitbetreut von / Co-Supervisor:	

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

Vorwort **5**

Einleitung: Egon Wellesz als Wissenschaftler und Komponist **11**

Kompositorische Karriere und frühe Einflüsse 13

Gustav Mahler und Arnold Schönberg 15

Wissenschaftliche Karriere und Forschungsgebiete 24

1 Vorwärts zum Barock **32**

1.1 Methodik und Historismus bei Guido Adler 33

1.1.1 Das Innere und das Äußere – Neobarocke Einflüsse in Wellesz' Kompositionsmethodik 44

1.1.1.1 Tradition und Imitation – „Zurück zu Mozart"? 46

1.1.1.2 Für und wider die Alte Musik 52

1.1.1.3 Abgrenzung des Neobarock 56

1.2 Wellesz' Verständnis von ‚Barock' und die Entwicklung des Terminus 60

1.2.1 Die Anfänge der Barockmusikforschung in Wien – Adler und die DTÖ 62

1.2.2 Der Terminus ‚Barock' in Kunstgeschichte und Musikwissenschaft 67

1.2.3 Der Terminus ‚Barock' bei Egon Wellesz 71

1.2.3.1 ‚Österreichischer Barock' 74

1.2.3.2 Die Wiener Festoper 81

2 Krisen, Diskurse und Reformen im 20. Jahrhundert **91**

2.1 „Hat die Oper eine Zukunft?" – Eine Diskussion der Zwischenkriegszeit 93

2.1.1 Die Entfremdung des Publikums 97

2.1.2 Gegen Wagner 100

2.1.3 Naturalismus vs. Stilisierung 105

2.2 Wellesz' Reformvorbilder 108

2.3 Wellesz' Modell des Gesamtkunstwerks 117

2.3.1 Das Gesamtkunstwerk als Idee und Begriff 120

2.3.1.1 Über das Zusammenspiel der Künste in der Moderne 130

2.4 Zwischenresümee: Wellesz' Opernreform im Überblick 140

3 Wellesz' Gesamtkunstwerk im 20. Jahrhundert – Reform und Realisierung **144**

3.1 Das Libretto 148

3.1.1 Hugo von Hofmannsthal als Librettist 152

3.1.1.1 Die österreichische Tradition und das Festspiel 156

3.1.1.2 Rezeption der Antike 160
3.1.2 Wellesz' Textvorlagen 164
3.1.2.1 Das Heroische in der Oper – Transformation und Zeitlosigkeit 170
3.1.3 Die Libretti der Reformopern 177
3.1.3.1 *Alkestis* – Heroik vs. eheliche Liebe 179
3.1.3.2 *Die Bakchantinnen* als Lichtoper 191
3.2 Die neue Bühne 203
3.2.1 Die barocke Architektur auf der Opernbühne 204
3.2.2.1 Mahlers Inszenierungen an der Wiener Hofoper und die neue Opernregie 207
3.2.2 Die antike Bühne im 20. Jahrhundert 219
3.2.3 Das antike Bühnenbild bei Wellesz 224
3.2.3.1 Kostüme 234
3.2.3.2 Die neue Lichtregie 237
3.2.4 Schönbergs *Die glückliche Hand*: Licht und Farbe als Teil des Gesamtkunstwerks 245
3.3 Der Tanz 254
3.3.1 Die Krise des Balletts und der Beginn der Tanzmoderne 254
3.3.1.1 Das Antike-Bild der Tanzmoderne 256
3.3.1.2 Die Neuentdeckung der Rhythmik – Jaques-Dalcroze, Appia und die Ballets russes 258
3.3.2 Die Ohnmacht der Sprache – Wellesz' Ballette 263
3.3.3 Die Händel-Renaissance als Impuls für die Inszenierung 270
3.3.4 Ballettreformen im 18. Jahrhundert und der Bewegungschor bei Gluck und Noverre 275
3.3.5 Tanz und Chor bei Wellesz 281
3.3.5.1 Rudolf von Laban, Mary Wigman und das Gesamtkunstwerk 282
3.3.5.2 Die Behandlung des Chores 285
3.3.5.3 Der Tanz als Opernelement 287

4 Fazit 300

5 Quellenverzeichnis 305
5.1 Egon Wellesz – Schriftenverzeichnis 305
5.2 Sekundärliteratur 330
5.3 Abbildungsverzeichnis 355

Vorwort

Die simultane Betrachtung von Egon Wellesz als Komponist und als Akademiker wirft nicht nur ein Schlaglicht auf Zusammenhänge zwischen Theorie und Praxis, sondern mit Blick auf seine historischen Forschungen sowie deren Einfluss auf sein Schaffen, auch zwischen Vergangenheit und Moderne, die in dieser Ausprägung nur bei wenigen Zeitgenossen zu finden sind. Zwar versuchten sich zahlreiche Personen vor allem im 20. Jahrhundert darin, die wissenschaftliche und die künstlerisch-praktische Seite miteinander zu vereinen bzw. ihre Fähigkeiten auf beiden Gebieten auszutesten, hatten damit jedoch meist wenig durchschlagenden oder lediglich einseitigen Erfolg. So haben zwar zahlreiche Musikhistoriker und -theoretiker eigene Kompositionen verfasst (darunter auch Dozenten bzw. Professoren am Musikhistorischen Institut in Wien, wie Guido Adler und Robert Lach), die damals und heute für gewöhnlich jedoch nur wenig Beachtung fanden. Auf der anderen Seite beschäftigten sich auch zahlreiche Komponisten vermehrt mit der wissenschaftlichen Seite der Musik, widmeten sich editorischen Projekten und publizierten Studien, ohne dass hieraus jedoch nennenswerte akademische Karrieren resultierten.

Neben Egon Wellesz finden sich daher nur wenige Personen, wie etwa Béla Bartók, die beide Laufbahnen erfolgreich verfolgen konnten. Wellesz erarbeitete sich in seinem ‚Doppelleben' als Wissenschaftler und Komponist auf beiden Gebieten seinerzeit eine gleichermaßen hohe Reputation, auch wenn diese heute teilweise in Vergessenheit geraten ist. Stellt man unter Musikwissenschaftlern die Frage, wer Egon Wellesz war, erhält man für gewöhnlich die Entgegnung, Wellesz sei entweder Komponist *oder* Musikwissenschaftler gewesen. Dies liegt u. a. auch daran, dass Wellesz' Wirken in Wien und Oxford, wo er ab 1938 im Exil lebte, eine starke Zäsur erlitt: Vor dem ‚Anschluss' Österreichs war Wellesz zwar durch seine Stelle am Musikhistorischen Institut bekannt, gleichzeitig aber auch als Komponist erfolgreich – vor allem in Deutschland, wo seine Werke vielfach aufgeführt wurden. Nach seiner Flucht nach England geriet er jedoch in seiner Heimat zunehmend in Vergessenheit und wurde nach dem Krieg nur zögernd wiederentdeckt. In England konnte er zwar seine akademische Karriere relativ schnell erfolgreich fortsetzen, seine Musik wurde jedoch vom Publikum weniger offen aufgenommen. Hierdurch ergibt sich heute eine gewisse Diskrepanz in Wellesz' Wahrnehmung zwischen England und dem deutschen Sprachraum.

Durch diese parallel verlaufenden Tätigkeiten bei Wellesz liegt es nahe, eine Verbindung und vor allem Beeinflussung seiner Kompositionen durch seine musikhistorischen Forschungen zu vermuten. Dies bestätigte Wellesz selbst in zahlreichen Aussagen, in denen er im Speziellen auf die Bedeutung der Barockoper für seine eigenen Bühnenwerke hinwies, wie beispielsweise bei seiner *Alkestis*, bei der er meinte, dass er hier versucht habe, „die Form der Wiener Barockoper, die in Gluck ihren Höhepunkt erreicht hatte, wieder zu beleben".[1] Innerhalb seiner zahlreichen Schriften legte er seine ästhetischen Ansichten über die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die Probleme der zeitgenössischen Oper dar und bot Hinweise zur Lösung der von ihm diagnostizierten Probleme aus musikhistorischer Sicht. Hierdurch hat sich bei Wellesz die Vorstellung einer Opernreform entwickelt, die er selbst jedoch nie in der Form betitelte und nie umfassend monographisch behandelte, sondern deren Grundzüge er in seinen wissenschaftlichen Publikationen immer wieder punktuell skizzierte. In dieser Arbeit wird daher versucht, diese ‚Opernreform' sowie Wellesz' ästhetische Positionen zunächst aus diesen Mosaiksteinen zusammenzusetzen und diese Rekonstruktion im Anschluss mit der Realisierung seiner eigenen Werke zu vergleichen.

Wellesz selbst empfand es stets als heikel, über seine eigenen Kompositionen zu sprechen, da dies suggeriere, ein „Werk, das einer jäh aufblitzenden Inspiration seinen Ursprung dankt" wäre das „Ergebnis einer bewußten Erwägung":

> Und doch läßt sich nicht leugnen, daß auch bei dem inspiriertesten Schaffen stets der abwägende Verstand obwaltet, der sondert und bindet, auflöst und formt. Und es wird bei einem reifen Kunstwerk kaum möglich sein, die Grenzen zu ziehen, wo die Inspiration endet und wo die verstandesmäßige Arbeit beginnt.[2]

Diese ‚verstandesmäßige Arbeit', d. h. die Inspiration seiner Werke aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Musikhistorie und vor allem der Barockoper, wird in Bezug auf Wellesz' Opern in diesem Rahmen untersucht. Hierzu werden zunächst schichtartig die Vorbilder freigelegt und dann analysiert, in welcher Form Wellesz auf diese Bezug genommen hat. Hierfür werden einleitend die beiden Stränge seiner Karriere beleuchtet und versucht nachzuvollziehen, aus welchen Richtungen – Praxis und/oder Wissenschaft – welche (methodischen) Einflüsse zu vermuten sind. Hierbei stehen seine Lehrer Arnold Schönberg sowie Guido Adler im Fokus, daneben allerdings im Besonderen auch Gustav Mahler, der zwar nicht zum engen Kreis von Wellesz' Lehrern zu rechnen ist, der jedoch für diesen eines der frühesten und nachhaltigsten Vorbilder darstellte.

---

1 Egon Wellesz: „Gelebtes Leben", *Austria* 2/10 (1947), S. 368–371, S. 370.
2 Ders.: „Epilegomena zur Alkestis", in: *Melos* 4 (1924/25), S. 127–134, S. 127.

In Kapitel 1, „Vorwärts zum Barock“, wird Wellesz’ kompositorischer Ansatz in den Kontext der Historismus- und Neoklassizismusbestrebungen seiner Zeit gesetzt, um zu verstehen, auf welche Weise er mit historischem Material bzw. Einflüssen kompositorisch umging. In diesem Zusammenhang wird auch sein Verständnis des Barock-Begriffs definiert und eingegrenzt, da dieser von maßgeblicher Bedeutung ist, um Wellesz’ potentielle historische Vorbilder identifizieren zu können. Im Anschluss (Kapitel 2, „Krisen, Diskurse und Reformen im 20. Jahrhundert“) wird die Aufmerksamkeit auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts gelenkt und zunächst ein Blick auf die Voraussetzungen geworfen, die als Nährboden für die Entstehung von Wellesz’ Opernreform von maßgeblicher Bedeutung waren, wobei hier vornehmlich die sogenannte Krise der Oper nach Wagner eine zentrale Rolle spielt. Hiernach werden die Grundzüge von Wellesz’ Reformideen, sein Konzept des barocken Gesamtkunstwerks für das zeitgenössische Musiktheater sowie moderne Vorbilder (darunter vor allem Mahler) vorgestellt. Der Kern der Arbeit besteht abschließend im zentralen Kapitel 3, „Wellesz’ Gesamtkunstwerk im 20. Jahrhundert – Reform und Realisierung“, in welchem dessen Umsetzung der Reform bei seinen eigenen Opern analysiert wird. Basierend auf den für ihn wichtigsten strukturellen Elementen des barocken Gesamtkunstwerks wird jeweils bei den Aspekten Libretto, Bühne und Tanz nachvollzogen, wie Wellesz historische und moderne Einflüsse verarbeitet hat.

Es muss an dieser Stelle außerdem betont werden, dass trotz der prominenten Rolle der Barockmusik und im Speziellen der Barockoper, bei dieser Arbeit vornehmlich Wellesz’ Rezeption dieser Epoche und der einzelnen Werke im Vordergrund steht. Dessen Erkenntnisse, die er in der Frühphase der Barockmusikforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewann, sind naturgemäß an einigen Stellen veraltet oder widerlegt. Diese Fälle wurden zwar nach Möglichkeit kontextualisiert, stehen in dieser Arbeit jedoch nicht im Vordergrund, die Wellesz’ Rezeption der Barockoper untersucht, die sich vom heutigen Verständnis dieser Gattung sicherlich in diversen Punkten absetzt.

Auch wenn diese Arbeit Wellesz’ Opernästhetik umfassend rekonstruiert, werden in diesem Rahmen hauptsächlich die Opern *Alkestis* und *Die Bakchantinnen* im Mittelpunkt stehen, da Wellesz in diesen Werken seine Konzepte am konzentriertesten ausgeführt hat. Bei seiner frühen Oper *Die Prinzessin Girnara* waren seine Ideen noch nicht vollständig ausgearbeitet und bei *Scherz, List und Rache* sowie seinem letzten Bühnenwerk *Incognita* passte die jeweilige Gesamtanlage (vornehmlich aufgrund des jeweiligen Sujets) nur wenig zum Konzept seiner Reform. Im Hinblick auf einige einzelne Aspekte werden diese

Werke dennoch Beachtung finden. Auch Wellesz' Ballette werden punktuell zur Betrachtung herangezogen, da diese zum einen teilweise auf Vorlagen der griechischen Mythologie basieren (*Das Wunder der Diana*, *Achilles auf Skyros*), zum anderen aber auch deshalb von Interesse sind, da der Tanz für Wellesz hinsichtlich der Umsetzung seiner Opernreform von immenser Bedeutung war und einen besonders wirksamen Lösungsansatz für die von ihm erkannten Probleme darstellte. Darüber hinaus hat Wellesz die beiden Gattungen nicht immer strikt getrennt und vor allem in *Die Opferung des Gefangenen* Oper und Ballett verschmelzen lassen.

Grundvoraussetzung für diese Arbeit war, zunächst ein möglichst vollständiges Verzeichnis der Schriften von Wellesz zu erstellen, der hierüber bedauerlicherweise nie Buch führte. Zu diesem Zweck habe ich jahrelang die verfügbaren Publikationsorgane durchsucht und in Datenbanken recherchiert, wozu immer wieder diverse Zufallsfunde kamen. Während die Monographien mit einiger Sicherheit vollständig erfasst sein dürften, ist die Aufstellung seiner Artikel mit großer Wahrscheinlichkeit lückenhaft, da Wellesz diese nicht nur in Sammelbänden, Fachzeitschriften und Tageszeitungen publiziert, sondern auch in verschiedenen Sprachen (teils übersetzt) in zahlreichen internationalen Organen veröffentlicht hat. Insbesondere in englischen Fachzeitschriften, Lexika oder Tageszeitungen dürfte Wellesz noch viele Aufsätze publiziert haben, die bislang nicht ausreichend recherchiert werden konnten. Ein Forschungsaufenthalt in London und Oxford war u. a. zu diesem Zweck im Laufe der Arbeit geplant, konnte jedoch aufgrund der Covid19-Pandemie vor der Fertigstellung nicht mehr ausgeführt werden. Sämtliche internationale Publikationen zwischen ca. 1905 und 1974 durchzusehen war ohnehin unmöglich, weshalb das Schriftenverzeichnis im Anhang (siehe Kapitel 5.1) lediglich als vorläufige Auflistung zu verstehen ist. Diese soll jedoch künftig online auf der Website des Egon-Wellesz-Fonds zu finden sein, um dort ggfs. neue Funde ergänzen zu können.[3]

Die Forschungsliteratur über Wellesz ist nach wie vor recht dünn gesät. Die wichtigste Untersuchung für mein Thema stellt die unveröffentlichte Dissertation von Gunther Schneider aus dem Jahr 1981 dar.[4] Diese ist mittlerweile aus vielerlei Gründen nicht mehr gänzlich auf dem neuesten Stand, insbesondere auch, da Schneider nur auf einem Bruchteil der Wellesz-Schriften aufbauen konnte. Die Monographien von Robert Schollum

[3] https://egonwellesz.at/wellesz_bibliographie.htm; 23.01.2022.

[4] Gunther Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik. Dargestellt am Beispiel seiner musikdramatischen Kompositionen*, Dissertation Universität Innsbruck 1981.

(1963)[5], Caroline Cepin Benser (1985)[6] und David Symons (1996)[7] geben eher einen allgemeinen Überblick über das Leben und Werk von Wellesz und das Buch von Nina-Maria Wanek (2010)[8] beschäftigt sich mit dem Briefnachlass aus der Österreichischen Nationalbibliothek, weshalb sich dieses daher auch nicht umfassend auf spezielle Aspekte wie z. B. Wellesz' Opernästhetik konzentrieren kann. Das jüngst erschienene Buch *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz. A Fraught Relationship* von Bojan Bujić beinhaltet dagegen auch in Hinblick auf Wellesz' Opern die wertvollsten neuen Erkenntnisse, selbst wenn diese in Bujićs Buch nur als Unterpunkt behandelt werden konnten.[9] Weitere Dissertationen oder Aufsätze befassen sich zumeist mit anderen Werkkomplexen oder Wellesz' Exil in England. Obwohl Lorenz Wedl mit seiner Studie über die *Bakchantinnen*[10] eine punktuelle systematische Auseinandersetzung mit Wellesz' Bühnenwerken vorgelegt hat, stehen daher umfassendere Untersuchungen noch aus.

***

Von den viele Personen, die regen Anteil daran hatten, dass diese Arbeit in der vorliegenden Form fertiggestellt werden konnte, möchte ich an erster Stelle meinem Betreuer Michele Calella danken, der mir nicht nur eher zufällig zu dem Thema verholfen, sondern auch geduldig den mitunter mühsamen Fortschritt begleitet hat. Auch meine Kollegen*innen aus diversen Dissertanten-Seminaren (auch jenen von Herbert Seifert und Gernot Gruber) haben mir in den zahlreichen Diskussionen und insbesondere durch die Rückmeldungen zu verschiedenen Kapiteln immer wieder wertvolle Hilfe geleistet. Darüber hinaus hatte ich die Möglichkeit, mich im Laufe der Zeit mit zahlreichen Personen auszutauschen, die Egon Wellesz oder seine Familie noch persönlich kannten und Erinnerungen mit mir geteilt haben, darunter u. a. Paul Banks (London), Carmen Ottner und

[5] Robert Schollum: *Egon Wellesz*, Wien: Österreichische Musikzeitschrift, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1963 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 2).

[6] Caroline Cepin Benser: *Egon Wellesz (1885–1974). Chronicle of a Twentieth-Century Musician*, New York: Peter Lang 1985 (American University Studies Series 9, History 8).

[7] David Symons: *Egon Wellesz. Composer*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Edition / Heinrichshofen 1997 (Paperbacks on Musicology 13).

[8] Nina-Maria Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen. Der Briefnachlaß in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2010 (Byzantina et Neograeca Vindobonensia 27).

[9] Bojan Bujić: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz. A Fraught Relationship*, London: Plumbago 2020. Siehe hierzu meine Rezension in: *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (i. Vb.).

[10] Lorenz Wedl: *„Die Bakchantinnen" von Egon Wellesz oder Das göttliche Wunder*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1992.

Marion Diederichs-Lafite (beide Wien) sowie vor allem Bojan Bujić (Oxford). Letzterem gebührt besonderer Dank, da er mir in zahlreichen ausgetauschten Mails viele Fragen zu Wellesz beantwortet, Material bereitgestellt und mir außerdem Einblicke in sein damals noch unpubliziertes Buch *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz. A Fraught Relationship* gewährt hat. Ich danke auch Anna Stoll-Knecht (Locarno), die mir ihr Vortragskript über Gustav Mahlers *Tristan und Isolde*-Inszenierung von 1903 zur Verfügung gestellt hat, Erik Levi (London) für wertvolle Recherchehilfe sowie Julia Bungardt-Eckhart, mit der ich mich seit der Zeit im gemeinsamen Büro nicht nur ausführlich austauschen konnte, sondern die mir auch bei sämtlichen Formatierungsproblemen geholfen hat.

Weitere anregende und hilfreiche Gespräche habe ich im Laufe der Zeit außerdem mit u. a. Michael Haas, Christoph Landerer, Eike Rathgeber (alle Wien) und Sean Kelly (Oxford) geführt. Ein besonderer Dank gilt aber vor allem den Freund*innen und Kolleg*innen, die ganze Kapitel meiner Arbeit gelesen, korrigiert und kommentiert haben: Andrea Amort, Barbara Boisits, Eike Feß, Stefan Schmidl und Nikolaus Urbanek. Ich danke außerdem Hartmut Krones und Hannes Heher vom Egon-Wellesz-Fonds bei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, den Mitarbeiter*innen des Arnold Schönberg Centers Wien, der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) und des Theatermuseums Wien.

Besonders aber danke ich meiner Familie und meinem Mann Alexander, der nicht nur das gesamte Skript mehrfach Korrektur gelesen hat, sondern auch maßgeblich dafür verantwortlich war, welche Richtung die Arbeit letztlich einschlug, die ursprünglich als rein analytisches Thema ihren Anfang genommen hat.

Wien, Februar 2022

Einleitung: Egon Wellesz als Wissenschaftler und Komponist

Der in dieser Arbeit zu untersuchende Zusammenhang zwischen Egon Wellesz' künstlerischer und akademischer Karriere in Bezug auf sein Opernœuvre lässt sich nicht nur anhand seiner Beschäftigung mit der Barockepoche und seinen eigenen Bühnenwerken beobachten. Vielmehr waren diese beiden Stränge Zeit seines Lebens derart eng miteinander verknüpft, dass sich Wellesz' Werk nicht ohne Weiteres in zwei separate Gebiete trennen lässt (auch wenn dies hier in einzelnen Kapiteln aus strukturellen Gründen versucht wird): Beide Karrieren begannen in etwa zeitgleich und wurden von Wellesz ebenso ernsthaft wie erfolgreich betrieben, sodass sich retrospektiv keine eindeutige Tendenz in die künstlerische oder akademische Richtung erkennen lässt. Zwar deuten eigene Aussagen darauf hin, dass Wellesz seine kompositorische Tätigkeit präferierte und die Wissenschaft eher als ‚Brotberuf' ansah,[11] allerdings scheint diese Darstellung – durch seine Frau Emmy überliefert – den Stellenwert seiner Forschungen nicht vollends widerzuspiegeln, da diese nicht nur Einfluss auf seine künstlerische Tätigkeit hatten, sondern von Wellesz auch mit viel Engagement verfolgt wurden. Seine akademischen Leistungen, die sich in dutzenden Büchern und hunderten Artikeln niederschlugen, können diese Bagatellisierung nicht nur widerlegen, sondern zeichnen auch das Bild eines nicht nur erfolgreichen, sondern auch überaus ambitionierten und produktiven Forschers und Lehrers.

Wellesz entwickelte bereits früh ein ausgeprägtes Interesse für Musik, sodass ihm im Alter von sieben Jahren Klavierunterricht beim Brahms-Schüler Carl Frühling ermöglicht wurde. Bei diesem erlernte der junge Wellesz nicht nur das Klavierspiel, sondern erhielt auch erste Lektionen in Harmonielehre, Modulation und Kontrapunkt.[12] Parallel dazu wurden seine vielfältigen Interessen auf den verschiedensten Gebieten auch in der Schule gefördert: Am humanistischen Franz-Joseph Gymnasium in der Hegelgasse wurde ihm u. a. vom berühmten Altphilologen Joseph Maria Stowasser die klassische und vom Germanisten Eduard Castle (später Professor an der Universität Wien) die deutsche Literatur näher gebracht. Hierdurch entwickelte sich bereits früh Wellesz' Interesse für klassische und insbesondere zeitgenössische Autoren, wie Henrik Ibsen oder August Strindberg,

[11] Mündliche Überlieferung von Wellesz' Tochter Elisabeth Kessler, in Hannes Heher: „Zwischen den Stühlen? Der Komponist Egon Wellesz", in: Gruber, Gerold (Hrsg.), *…und werde in allen Lexika als „British" aufgeführt. Beiträge des Symposiums über „Continental Britons", Schwerin, 27.–29. September 2012*, Neumünster: von Bockel 2015, S. 119–137, S. 119 (FN1).

[12] Egon und Emmy Wellesz: *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hrsg. v. Franz Endler, Wien: Paul Zsolnay 1981, S. 31; von nun an zitiert als Wellesz: *Autobiographie*.

sowie Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal. Auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst beschäftigte sich Wellesz vornehmlich mit den aktuellen Strömungen wie der Wiener Secession und interessierte sich bald für die Werke von Oskar Kokoschka, Gustav Klimt, Alfred Roller u. v. m.[13] Wellesz' Eltern, die zwar keine Musikerkarriere für ihren Sohn vorgesehen hatten, förderten dennoch dessen ausgeprägte künstlerische Seite und erlaubten ihm bald, öfter ins Konzert und in die Oper zu gehen. Hier erwartete ihn ein Schlüsselerlebnis, das sein restliches Leben und seine Karriere prägen sollte: 1898 sah er als 14-jähriger Schüler Gustav Mahler das erste Mal an der Wiener Hofoper Webers *Freischütz* dirigieren, was auf ihn einen derartigen Eindruck machte, dass er beschloss Komponist zu werden (siehe dazu ausführlich Kapitel 3.2.2.1).[14]

Zwar war Wellesz als Komponist hauptsächlich Autodidakt, doch gibt es einige besonders prägende Ereignisse und Personen aus seiner Anfangszeit, die sein Schaffen maßgeblich beeinflussen sollten. Auf der praktisch-künstlerischen Seite waren dies vor allem Gustav Mahler und sein kurzzeitiger Lehrer Arnold Schönberg. Wellesz nennt sie wiederholt als die für ihn bedeutsamsten Ratgeber, die seine Entwicklung entscheidend gelenkt haben:

> Schönberg and Mahler. One can imagine no sharper contrast, and yet each of the two musicians had a profound respect for the other's work. And for a musician standing (as I then did) at the outset of his development, there could be no better apprenticeship than to study under them both. From the one – Schönberg – he could learn intensification of melodic and harmonic expression; from the other – Mahler – construction of symphonic form and that clarity and economy of orchestration, which constant rehearsals with the orchestra of the Viennese Hofoper developed to a degree of masterliness hardly to be surpassed.[15]

Auf akademischer Seite lenkten insbesondere Guido Adler und das Studium an der Wiener Universität, das er 1904 begann, seine Interessen in eine neue Richtung. Somit kann die Zeit um die Jahrhundertwende als Weichenstellung für Wellesz' wissenschaftliche und kompositorische Laufbahn gelten, in der sich seine vielfältigen Interessen vermischten und gegenseitig beeinflussten. Sein erster Biograph Robert Schollum hält hierzu fest: „In diesen Jahren durchdringen einander musikhistorische und kompositorische Interes-

---

[13] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 7–8.

[14] „In meinem vierzehnten Lebensjahr empfing ich zwei überwältigende Eindrücke: den einen durch eine Aufführung von Beethovens Neunter in einem philharmonischen Konzert, den andern durch Webers *Freischütz* in der Hofoper. Sie bestimmten meine Zukunft. Ich begann Musik zu schreiben." Wellesz: *Autobiographie*, S. 21.

[15] Ders.: „The Symphonies of Gustav Mahler", in: *The Music Review* 1 (1940), S. 2–23, S. 3. In einer Zeitungs-Rezension von 1921 wird Wellesz sogar als „Mahler-Schönberg-Schüler" betitelt, ein Schüler-Verhältnis zu Mahler hat jedoch nie bestanden. *Neues Wiener Tagblatt* 123 (6. Mai 1921, Abendausgabe), S. 8.

sen, und es wird in der Folge bemerkenswert bleiben, wie Anregungen aus den musikhistorischen Erkenntnissen zur Klärung kompositorischer Probleme beitragen werden."[16]

Kompositorische Karriere und frühe Einflüsse

Bevor Wellesz 1905 Unterricht bei Schönberg erhielt, lernte er die Grundlagen der Musiktheorie wie erwähnt bei Carl Frühling, worüber jedoch recht wenig bekannt ist. Festzuhalten ist jedoch, dass er keine weiteren Lehrer hatte und auch nie am Konservatorium eingeschrieben war, sich das meiste also autodidaktisch aneignete. Um die Jahrhundertwende begann er zunächst mit dem Komponieren kleinerer Klavierstücke und Lieder und verbuchte 1913 seinen ersten größeren Erfolg im deutschsprachigen Gebiet mit der Uraufführung seines Streichquartetts op. 14 in Berlin. In dieser Zeit wandte er sich bereits den Bühnenwerken zu und begann die Arbeit an seinem ersten Ballett *Das Wunder der Diana*, das aber erst 1917 abgeschlossen wurde. Ab 1915 wurden seine Werke bei der Universal Edition (UE) verlegt und erhielten hierdurch eine noch größere Reichweite.[17] In der Zwischenkriegszeit konzentrierte sich Wellesz insbesondere auf seine Bühnenwerke und neben Tanzstücken – dem *Persischen Ballett* (1920), *Achilles auf Skyros* (1921) sowie *Die Nächtlichen* (1923) – vollendete er 1920 seine erste Oper *Die Prinzessin Girnara*. Hiernach folgten bis 1930 vier weitere Opern: *Alkestis* (1922–1923), *Die Opferung des Gefangenen* (1925), *Scherz, List und Rache* (1927) und sein wohl bekanntestes Bühnenwerk *Die Bakchantinnen* (1929–1930).

Auch wenn Wellesz heutzutage als Opernkomponist fast gänzlich in Vergessenheit geraten ist und er vor allem mit seinen Symphonien in Verbindung gebracht wird, war er bis zu Beginn des Zweiten Weltkriegs einer der meistaufgeführten zeitgenössischen (deutschsprachigen) Opernkomponisten.[18] Dieser Erfolg brachte ihm 1932 die besondere Anerkennung, als erster Österreicher nach Joseph Haydn den Doctor honoris causa der Universität Oxford zu erhalten, den er ausdrücklich als Komponist und nicht als Wissenschaftler bekam. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere in den 30er Jahren spielten die großen Orchester und Dirigenten seine Werke, so wie u. a. der von ihm hochverehrte Bruno Walter. Dieser lud Wellesz auch 1938 zu einem Konzert im Amsterdamer Concertgebouw ein, bei dem Wellesz' Orchesterwerk *Prosperos Beschwörungen* gegeben werden

[16] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 11.
[17] Der Leiter der UE, Emil Hertzka, gehörte als Nachbar in der Siedlung am Kaasgraben im XIX. Wiener Bezirk zu Wellesz' Bekanntenkreis.
[18] Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 43.

sollte. Am Tag des Konzerts, dem 13. März 1938, marschierte Hitler in Wien ein. Wellesz erhielt einige Tage später vom Chefkritiker der *Times* Harry Colles eine Einladung, in London am *Grove's Dictionary of Music* mitzuarbeiten, was ihm als Vorwand für seine Einreise nach England diente, wo er von da an mit seiner Familie im Exil lebte und seine zweite Heimat fand.

Die Flucht aus Wien hatte für Wellesz einschneidende Konsequenzen: So verlor er über Nacht nicht nur seinen Posten an der Universität – und damit sein gesichertes Einkommen –, auch seine kompositorische Karriere lag zunächst brach. Während er durch Freunde in England recht schnell in eine bezahlte Stellung an der Universität Oxford kam, belastete Wellesz die Situation trotzdem so sehr, dass er für fünf Jahre keine einzige Note komponieren konnte und sich daher auf seine wissenschaftlichen Studien konzentrierte. Erst 1943 fühlte er sich bereit, sich wieder seiner Musik zu widmen, musste sich in England seinen Erfolg jedoch hart erarbeiten. Schon zuvor waren Wellesz' Werke hier nicht sehr erfolgreich gewesen und auch nach dem Zweiten Weltkrieg hatten sie einen schweren Stand.[19] Gerade weil sich Wellesz' Ruf als Forscher in England im Laufe der Zeit immer mehr festigte, wurde seine Musik eher mit Skepsis aufgenommen. So schrieb Gerald Abraham 1956 an Wellesz: „I suppose the truth that you have – in one sense – to live down your reputation as a scholar in order to get recognized at your true value as a composer."[20] Dennoch entstanden in dieser Zeit einige seiner bis heute bekanntesten Werke, darunter insbesondere seine neun Symphonien (1945–1971), die Kantate *The Leaden Echo and the Golden Echo* (1944), die *Duineser Elegien* nach Rilke (1963) oder das Oratorium *Mirabile Mysterium* (1967). In dieser Phase befasste Wellesz sich nur noch ein einziges Mal mit der dramatischen Gattung und komponierte 1950 – also knapp 20 Jahre nach den *Bakchantinnen* – seine letzte Oper *Incognita*, die allerdings nur wenig Erfolg hatte. Auch nach seiner Pensionierung im Jahr 1956 arbeitete Wellesz weiter und verfasste nicht nur weiterhin wissenschaftliche Publikationen, sondern komponierte noch dutzende Werke, bis ihn ein erster Schlaganfall 1972 – zwei Jahre vor seinem Tod – verstummen ließ.

[19] Heher: „Zwischen den Stühlen?", S. 128.

[20] Brief von Gerald Abraham an Wellesz, 3. Februar 1956. Nachlass Wellesz in der ÖNB F13.Wellesz.1044, zitiert nach Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 26.

Gustav Mahler und Arnold Schönberg

Wellesz orientierte sich stilistisch bei seinen ersten Kompositionen noch stark am französischen Impressionismus (insbesondere an Debussy, dessen Einfluss u. a. in *Wie ein Bild* op. 3, *Der Abend* op. 4 oder *Kirschblütenlieder* op. 8 deutlich auszumachen ist),[21] und an den Spätromantikern Anton Bruckner und insbesondere Gustav Mahler. Vor allem die Instrumentierung, die ihn später besonders interessieren sollte und über die er ein zweibändiges Lehrwerk verfasste,[22] ist auf diese Vorbilder zurückzuführen. Wie Wellesz in seiner Autobiographie erwähnt, brachte er sich die Basiskenntnisse zunächst selbst anhand von Hector Berlioz' *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (1843/44) bei, aber auch die Besuche von Opern- und Konzertaufführungen spielten hierbei eine entscheidende Rolle,[23] denn hier lernte er Mahlers Werke kennen, denen für die Entwicklung von Wellesz' Tonsprache und Klangvorstellung maßgebliche Bedeutung zukam. Kein anderer Musiker konnte Wellesz zu der Zeit so begeistern, da ihm bei anderen Komponisten, wie u. a. Richard Strauss, eine klare Linie fehlte, wohingegen das „Erlebnis Mahler" ihm ein Gefühl für den richtigen Weg gab.[24]

Als Mahler während seiner Wiener Zeit (1897–1907) eigene Lieder und Symphonien (ur)aufführte, hatten sie längst nicht den durchschlagenden Erfolg, wie es ihr heutiger Stellenwert vermuten lässt. Wellesz aber zeigte sich schnell als glühender Bewunderer von Mahlers Musik, wie er nicht nur in seinen Erinnerungen wiederholt betont. Auch seine eigenen musikalischen Werke – insbesondere seine neun Symphonien – zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit Mahlers Œuvre. Wellesz verfolgte Mahlers Karriere seit frühester Jugend und rühmte sich später – vielleicht in der Retrospektive nicht ganz uneigennützig – einer der ersten Anhänger nicht nur des Dirigenten, sondern auch des Komponisten Mahler gewesen zu sein.[25] Bis zu seiner Emigration 1938 hatte Wellesz wahrscheinlich alle neun vollendeten Mahler'schen Symphonien in Wien mehrfach im Konzert oder in Proben gehört und einige davon sogar noch unters Mahlers eigenem Dirigat erlebt (darunter die II., III., V. und VI.).[26] Darüber hinaus besorgte er sich alle zu der

[21] Zu *Der Abend* op. 4 vergleiche insbesondere Cepin Benser: *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 21–24.
[22] Egon Wellesz: *Die neue Instrumentation*, 2 Bde., Berlin: Max Hesse 1928–1929.
[23] Ders.: *Autobiographie*, S. 31.
[24] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 11.
[25] Egon Wellesz: „Reminiscences of Mahler", in: *The Score* 28 (1961), S. 52–57, S. 54.
[26] An Deryck Cookes Versuch einer Rekonstruierung der X. Symphonie Mahlers, von der nur Fragmente existierten, war Wellesz außerdem peripher beteiligt, indem er zwischen ihm und Alma Mahler vermittelte. Siehe dazu Hannes Heher: „Mahler und Wellesz", in: Kubik, Reinhold / Trabitsch, Thoma (Hrsg.),

Zeit erhältlichen Partituren und studierte die Musik bis ins Detail, sodass Emil Hertzka über ihn gesagt haben soll: „Es gibt einen Verrückten, der alle Partituren von Mahler kauft, und das ist der Wellesz.“[27]

Wellesz behauptet später sogar, selbst im Umfeld der Wiener Schule zu den frühestens Mahler-Anhänger gehört zu haben. So beschreibt er, dass er Anton Webern, den er sowohl als Schüler Schönbergs als auch als Kommilitonen vom Musikhistorischen Institut kannte, und mit dem ihn wohl die engsten Bande innerhalb der Wiener Schule verknüpften, zu einem ebenso großen Bewunderer Mahler'scher Musik bekehren konnte, indem er ihn überredete, die III. Symphonie gemeinsam am Klavier durchzuspielen und zu analysieren.[28] Vom gemeinsamen Besuch der Generalprobe der III. Symphonie, die später am 14. Dezember 1904 aufgeführt werden sollte, berichtet Wellesz, dass sowohl Webern als auch Alexander Zemlinsky und Arnold Schönberg selbst, zunächst „nicht ergriffen“ gewesen seien.[29] Wellesz selbst zeigte sich dagegen von der Aufführung derart erschüttert, dass Mahlers Musik ihm seinen zukünftigen Weg als Komponist ebnen sollte. Er ging in späteren Jahren sogar so weit zu äußern, dass sie retrospektiv einen ebenso großen Einfluss auf seine kompositorische Entwicklung gehabt habe wie sein Lehrer Schönberg:

> This performance made an impression on me which was decisive for my whole subsequent development. Much as I admired Schönberg and above all regarded his chamber music as the highest development in the line of the last Beethoven quartets, I felt equally influenced by the clear architecture structure of Mahler's symphonies. I think I may say that from that time on my own path as a composer was mapped out for me.[30]

Dass Mahlers Symphonien, die Wellesz intensiv studierte, später Einfluss auf seine eigenen Werke haben sollten, liegt nahe, doch die offensichtlichste Konsequenz – die Komposition eigener Symphonien – ließ lange auf sich warten, denn Wellesz wagte es lange Zeit nicht, sich dieser Gattung zu widmen. Seine insgesamt neun Symphonien schrieb er allesamt erst nach dem Zweiten Weltkrieg, d. h. die Arbeit an seiner I. Symphonie op. 62 begann er erst im Alter von 60 Jahren. In einem Interview mit Robert Layton aus dem Jahr 1971 offenbarte er, dass er in der Nach-Mahler'schen Epoche in Wien nie auf den Gedanken gekommen wäre, sich damit auseinanderzusetzen: „I thought I would never

---

„leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener“. Gustav Mahler und Wien, Wien: Christian Brandstaetter 2010, S. 236–244, S. 242 sowie Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 75.

27 Gunter Schneider: „Egon Wellesz über Mahler“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 40/12 (1985), S. 637–645, S. 640. Obwohl Wellesz' Nachlass sich in der ÖNB befindet, liegt der Großteil von Wellesz' Notenbibliothek heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

28 Wellesz: *Autobiographie*, S. 41–42.

29 Ebd., S. 42.

30 Ders.: „The Symphonies of Gustav Mahler“, S. 3.

write in my life symphony – because Mahler had said the last word about the symphony, therefore the form had come to an end – at least for half a century."[31]

Der Einfluss Mahlers auf Wellesz' Symphonien ist kaum von der Hand zu weisen, doch hatte Mahlers Musik schon lange vor dem Entstehen seiner I. Symphonie einen wichtigen Stellenwert für die Entwicklung des jungen Komponisten Wellesz. Nicht nur durch das Studium von Mahlers Symphonien, sondern insbesondere durch das Analysieren von dessen Retuschen in fremden Werken lernte Wellesz die Kunst der Instrumentation. So berichtet Wellesz beispielsweise an einer Stelle begeistert von eigentlich minimalen Änderungen Mahlers an Richard Strauss' *Sinfonia Domestica*, die nicht in die Substanz des Werkes eingriffen, sondern lediglich die Aufführung erleichterten sollten, aber dennoch auf den Zuhörer Wellesz eine immense Wirkung hatten.[32] Neben den Modifizierungen, die Wellesz nur im Konzert hören konnte, besaß er darüber hinaus noch verschiedene Partituren, in die Mahler seine Instrumentationsänderungen eingetragen hatte, so z. B. eine Ausgabe von Beethovens IX. Symphonie,[33] die einen ebenso augenöffnenden Eindruck auf Wellesz ausübte wie Webers *Freischütz*. Durch die Analyse dieser und weiterer Werke verfeinerte er seine Instrumentationskunst und hob später explizit Mahlers Bedeutung bei diesem Prozess hervor.[34]

Wellesz verfasste im Laufe der Zeit einige Publikationen zu diesem Thema, wobei Mahler immer wieder als maßgebliche Referenz verwendet wurde. Insbesondere in seiner zweibändigen Instrumentationslehre führt Wellesz zahlreiche Beispiele aus dessen Werken an, sodass Gunter Schneider es aufgrund dessen als „Mahler-Buch" bezeichnete.[35] Wellesz bewunderte an Mahlers Orchesterbehandlung im besonderen Maße, mit welch großer Transparenz die einzelnen Stimmen herausgearbeitet wurden, sodass „selbst bei den größten Kraftstellen die Plastik der einzelnen Themen bewahrt bleibt".[36] Trotz des umfangreichen Orchesterapparates sollte jede Melodielinie erkennbar bleiben und – ohne von der Masse der restlichen Instrumente übertönt zu werden – klar hervortreten können.[37]

---

31 Robert Layton (Hrsg.): *A Companion to the Symphony*, London: Simon & Schuster 1993, S. 445.
32 Wellesz: *Autobiographie*, S. 43.
33 Schneider: „Egon Wellesz über Mahler", S. 643.
34 Wellesz: *Autobiographie*, S. 32.
35 Schneider: „Egon Wellesz über Mahler", S. 641.
36 Egon Wellesz: „Kunst, Künstler und Publikum. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstpflege in alter und neuer Zeit", in: *Allgemeine Musikzeitung* 34/16 (1907), S. 285–287; 34/17 (1907), S. 303–305, S. 286.
37 Paul Conway: „Der Einfluß Gustav Mahlers auf die Symphonien von Egon Wellesz", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 43 (2000), S. 4–11, S. 8. Auch Wellesz verwendet in seinen Werken für großes

Im Übrigen deutete Wellesz außerdem an, dass Mahlers Wirken als Dirigent bzw. Operndirektor (das in Kapitel 3.2.2.1 noch näher thematisiert wird) auch seine frühen *wissenschaftlichen* Interessen geprägt hat, die wohlgemerkt vom *Interpreten* Mahler beeinflusst wurden:

> Wenn ich mir Rechenschaft darüber zu geben suche, wie es kam, daß ich mich in den ersten Jahren meiner wissenschaftlichen Tätigkeit so stark mit der Geschichte der Oper beschäftigte, so komme ich zu der folgenden Erklärung: Mahlers Wirken an der Wiener Oper hatte in mir den angeborenen Sinn für die dramatische Musik erweckt.[38]

Neben Gustav Mahler stellt insbesondere der Unterricht bei Arnold Schönberg die zweite maßgebliche frühe Prägung von Wellesz' Werdegang dar, die nicht nur seine Musik beeinflusste, sondern auch seiner wissenschaftlichen Karriere eine entscheidende Richtung gab. Über Wellesz' Unterrichtszeit bei Schönberg herrscht in der Forschung immer noch eine gewisse Unklarheit, da hierüber nur wenige gesicherte Aussagen existieren. Nachdem er bereits durch einen älteren Schulfreund von Schönberg erfahren hatte,[39] hörte Wellesz in der Konzertsaison 1903/04 erstmals ein Werk von Schönberg – *Pelleas und Melisande* – und wollte daraufhin Unterricht bei ihm nehmen.[40] Wellesz soll noch während der Schulzeit Kontakt zu Schönberg aufgenommen haben, wurde dann aber von diesem auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet und begann bei ihm erst während seines Universitätsstudiums.[41] Es existieren keine präzisen Daten dazu, wann Wellesz genau anfing, und ob er bereits während Schönbergs erstem Kurs, den dieser ab 1904 an der Schule von

---

Orchester meist eine sehr ‚durchsichtige' Instrumentierung: Obwohl auch er u. a. in seinen Symphonien, Balletten und Opern großes Orchester vorschreibt, sind Tutti-Stellen eher selten und wenn dann nur sehr bewusst eingesetzt.

38 Wellesz: *Autobiographie*, S. 86.

39 Die Identität dieses Weggefährten ist nicht zur Gänze geklärt. Wellesz benennt diesen Freund 1970 zwar als Karl Horwitz (1884–1925), der 1902 am Franz Joseph-Gymnasium maturierte und ab 1904 bei Adler und Schönberg studierte (Egon Wellesz: „Die Anfänge der ‚Neuen Musik' in Wien", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970), S. 312–315, S. 312). In seiner Autobiographie scheint es sich hierbei jedoch um zwei verschiedene Personen zu handeln, denn der besagte Freund wird zunächst ohne Namen erwähnt und Wellesz behauptet, dass er diesen hiernach „völlig aus den Augen verloren" habe (Ders.: *Autobiographie*, S. 35). Wenige Seiten später erwähnt Wellesz dagegen, dass er Horwitz erst als Kommilitonen am musikhistorischen Institut kennengelernt habe (Ebd., S. 38). Auch aufgrund eines Beitrags von 1923 ist die Zuschreibung an Horwitz anzuzweifeln, denn es heißt hier im gleichen Satz: „Sur le conseil d'un ami un peu plus âgé qui voulait aussi devenir musicien, je m'était inscrit, […] au cours d'histoire de la musique professé à l'Université par Guido Adler. A l'Institut d'Histoire de la musique je fis la connaissance d'Anton von Webern et de Karl Horwitz […]." (Egon Wellesz: „Arnold Schönberg et son œuvre", in: *La Revue Musicale* 4/7 (1. Mai 1923), S. 11–28, S. 12) Es gilt noch zu verifizieren, um wen es sich handeln könnte. Möglich wäre vor allem Heinrich Jalowetz (1882–1946), der 1904 – also kurz vor Wellesz – sowohl bei Adler als auch bei Schönberg begann. Wellesz nennt ihn neben Horwitz und Webern explizit als einen der drei Schönberg-Schüler, die zu seiner Anfangszeit am Musikhistorischen Institut studierten (Ders.: *Autobiographie*, S. 34). Horwitz kann jedoch nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden, da Wellesz' autobiographische Texte, die er zumeist aus dem Gedächtnis schrieb, immer wieder faktische Ungenauigkeiten erkennen lassen.

40 Egon Wellesz: „Recollections of Schönberg", in: *Composer* 17 (1965), S. 8–9, S. 8.

41 Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 61–62.

Eugenie Schwarzwald unterrichtete, teilgenommen hat. Es ist daher nicht bekannt, ob er gleichzeitig im Oktober 1904 Studium und Kompositionsunterricht begann, oder erst im Laufe des Semesters eingestiegen ist. In seinem kurzen autobiographischen *MGG*-Eintrag von 1968 präzisiert Wellesz, dass er „erst an der Schwarzwald-Schule, dann privat“[42] den Kurs absolvierte. Schönberg hatte aufgrund mangelnder Nachfrage den Unterricht im zweiten Jahr in seine Privatwohnung in der Liechtensteinstraße verlegen müssen, und hier lernte Wellesz später allein mit dem Kollegen Rudolf Weirich Harmonielehre, Kontrapunkt und Fugenkomposition. Über den Unterricht berichtete Wellesz, dass Schönberg sich zunächst als „Meister“ verstand, „der denen, die bei ihm arbeiteten, die Beherrschung seines Handwerks beizubringen hatte“.[43] Erst auf Grundlage dieses ‚Handwerks‘ konnte er die künstlerische Entfaltung seiner Schüler vorantreiben und mit dem Kompositionsunterricht begonnen werden, „der darin bestehe, die schöpferische Begabung auszubilden“.[44] Wellesz betonte immer wieder, dass Schönberg den Schülern niemals seine eigenen kompositorischen Lösungen aufdrängen wollte, sondern sie stets zur Entwicklung eigener Strategien ermunterte.[45]

> Er hatte die Gabe, dem Schüler die Logik des musikalischen Denkens zu vermitteln. Die Werke der Klassiker analysierend, deckte er dort, wo man es kaum ahnte, organische Zusammenhänge auf, die das Geheimnis der Wirkung eine Stelle enthüllten. Sein Hauptbestreben war darauf gerichtet, den Schüler anzuregen, seine rhythmische, harmonische und kontrapunktische Gestaltungskraft zu entwickeln. Dies erfordert technische Reife des Komponierens. Ohne diese könnte auch der begabteste Künstler nur Unvollkommenes leisten. Das Wesentliche war, daß Schönberg innerhalb der Grenzen einer technisch einwandfreien Schreibart dem Schüler jede Freiheit ließ, und nie versuchte, ihm seinen eigenen Stil als vorbildlich hinzustellen. Anderseits ist es begreiflich, daß das Vorbild einer so starken Persönlichkeit, die mit unerhörter Kühnheit das Feld der rhythmischen, harmonischen und kontrapunktischen Möglichkeiten erweiterte, auf den Stil seiner Schüler Einfluß haben mußte […].[46]

Dass Wellesz trotz seiner recht kurzen Lehrzeit retrospektiv immer als ‚Schönberg-Schüler‘ bezeichnet und häufig im engeren Kreis der Wiener Schule verortet wird, liegt auch daran, dass Wellesz durch die Vielzahl seiner Publikationen über seinen Lehrer und seine Mitschüler – allen voran seine Schönberg-Biographie (1921)[47] – selbst aktiv zu diesem Bild beigetragen hat. Wellesz hat sich nach Beendigung des Unterrichts merklich

---

42 Egon Wellesz: „Wellesz, Egon“, in: Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel u. a.: Bärenreiter 1968, S. 457.

43 Ders.: *Autobiographie*, S. 40.

44 Ebd., S. 48–50.

45 Egon Wellesz: „Erinnerungen an Arnold Schönberg“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 23 (1968), S. 317–322, S. 320.

46 Ders.: *Autobiographie*, S. 52.

47 Egon Wellesz: *Arnold Schönberg*, Wien: E. P. Tal & Co. 1921, im Folgenden zitiert nach der Neuausgabe mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus, Wilhelmshaven: Heinrichshofen’s 1985.

von Schönberg und seinem Kreis distanzieren wollen, der Einfluss Schönbergs blieb jedoch auf verschiedenen Ebenen ein Leben lang bestehen.[48]

Nachdem Wellesz in seiner Anfangsphase zunächst dem französischen Impressionismus und der Spätromantik nacheiferte, begann er jedoch durch Schönbergs Einfluss bald, sukzessive die Tonalität auszureizen und sie stellenweise sogar gänzlich zu verlassen. Besonders nah kam er dabei seinem Lehrer in den 1911 veröffentlichten *Drei Skizzen für Klavier* op. 6, die sich augenscheinlich auf die im Jahr zuvor entstandenen *Drei Klavierstücke* op. 11 von Schönberg beziehen, sowie in seinen *Liedern aus der Fremde* op. 15 und *Epigramme* op. 17, die zwischen 1913 und 1914 entstanden sind.[49] Wellesz Kompositionen weisen zwar hinlänglich atonale Elemente auf – so lehnte er sich besonders in seiner Kammermusik stark an die Wiener Schule an –, die Zwölftontechnik war für ihn jedoch für gewöhnlich nicht erstrebenswert. Zwar tauchen in Wellesz' Œuvre immer wieder Anklänge hieran auf – so wird seine 5. Symphonie gerne als Beispiel hierfür herangezogen und auch in seinen Kammermusikwerken lassen sich vermehrt Reihenbildungen finden –, allerdings stellte diese Methode für Wellesz nie eine wirkliche Lösung dar, sondern eher eine Ergänzung. Peter Revers beschreibt Wellesz' betreffende Einstellung folgendermaßen: „Vielmehr bilde diese nicht mehr als eine von mehreren kompositionstechnischen Verfahren und stelle weder eine zentrale ästhetische Prämisse, noch eine grundsätzliche Alternative zur Tonalität dar."[50] Wie Schollum wiedergibt, sei Wellesz' Standpunkt gewesen, dass man die Dodekaphonie kennenlernen und dann vergessen müsse, womit er sich letztlich deutlich von dem Schönberg-Kreis distanzierte.[51] Später schrieb Wellesz deutlich, dass er sich vor allem durch die „alte Werkstatt-Tradition" mit Schönberg verbunden fühlte, jedoch „nicht in der Richtung meiner eigenen Kompositionen":

> Es ist ja […] unmöglich, dass ein Komponist, der eine bestimmte innere Vision hat, die Richtung seines Vorgängers aufnimmt und weiterführt; er muss seine eigene Welt aufbauen, mag sie noch so klein sein, aber es muss seine eigene sein.[52]

Als Wellesz die Werke veröffentlichte, die deutliche Spuren von Schönberg tragen, hatte er aber bereits eine künstlerische Sinnkrise überwunden und war gerade dabei, seinen

---

[48] Bojan Bujić zeichnet diese komplexe Beziehung minutiös in seinem Buch *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz* nach.

[49] Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 15–18. Zu *Drei Skizzen* op. 6 sowie *Lieder aus der Fremde* op. 15 siehe auch Cepin Benser: *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 24–33.

[50] Peter Revers: „Die Schönberg-Rezeption in den frühen Symphonien von Egon Wellesz", in: *Musicologica Austriaca* 18 (1999), S. 257–267, S. 258.

[51] Robert Schollum: „Was bleibt? Zum 100. Geburtstag von Egon Wellesz", in: Brosche, Günther (Hrsg.), *Zum 100. Geburtstag von Egon Wellesz. Konzertabend und Ausstellung 1985*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek 1985, S. 6–9, S. 7.

[52] Egon Wellesz: „Moderne Musik", F13.Wellesz.661, S. 8–9.

eigenen Stil zu entwickeln. Der Unterricht bei Schönberg in den Jahren 1905 und 1906 verlief offenbar nicht zur Gänze nach seinen Vorstellungen. Außerdem ließ ihm das Studium an der Universität nur wenig Zeit, sodass Wellesz die privaten Theoriestunden bereits im Jahr 1906 wieder beenden musste. Über die genauen Umstände ist kaum etwas bekannt, und Wellesz gibt hierzu nur wenig plausible Gründe an. So schreibt er in verschiedenen Erinnerungen, dass er zu der Zeit nicht recht wusste, in welche Richtung seine Musik gehen sollte und bat daher den von ihm verehrten Dirigenten Bruno Walter um ein Treffen. Hierbei spielte Wellesz ihm Lieder und den Beginn seines Opernfragmentes *Der Musenkrieg* nach Otto Julius Bierbaum vor. Walter habe Wellesz daraufhin zwar ein großes dramatisches Talent attestiert, soll ihm jedoch geraten haben, seinen Stil alleine weiterzuentwickeln und den Unterricht bei Schönberg zu beenden.[53]

Diese Schilderung hinterlässt mehr Fragen als Antworten, denn es scheint wohl kaum glaubwürdig, dass ein junger Komponist den Unterricht bei seinem angeblich hochgeschätzten Lehrer nur aufgrund der Meinung eines ihm vorher nicht persönlich bekannten Dirigenten beenden würde. Zwar wird in der Literatur darüber spekuliert, dass Bruno Walter möglicherweise der Lehrer von Wellesz gewesen sein könnte,[54] darauf gibt es allerdings keinerlei Hinweise. Wellesz schilderte in einem Radio-Beitrag sein Verhältnis zu Walter und macht deutlich, dass er ihn 1906 das erste Mal persönlich traf und auch hiernach nur losen Kontakt zu ihm unterhielt.[55] Vielmehr kann darüber spekuliert werden, dass es eher Schwierigkeiten mit Schönberg bzw. mit dessen Unterricht gab, die Wellesz nicht in seinen Erinnerungen überliefern wollte und daher die Begebenheit mit Walter als Grund für den Bruch in den Vordergrund schob. Es spricht vieles dafür, dass der noch junge Wellesz sich möglicherweise bei Schönberg nicht wohl gefühlt haben könnte und möglicherweise gar überfordert war. So glaubt Bojan Bujić, dass Wellesz der Kurs zu schwierig gewesen sein könnte, gerade da er sich mit den älteren und noch dazu besonders begabten Schülern Alban Berg und Anton Webern, die gleichzeitig bei Schönberg studierten, messen musste.[56] Schönberg bewertete Wellesz' Leistungen bei ihm tatsäch-

[53] Ders.: „Wellesz, Egon", S. 457. Siehe dazu auch Ders.: „Erinnerungen an Bruno Walter", Sendemanuskript, Studio Wien, o. J., ÖNB F13.Wellesz.267, S. 1–2.
[54] Heher: „Zwischen den Stühlen?", S. 120.
[55] Wellesz: „Erinnerungen an Bruno Walter", S. 1–7.
[56] Bujić: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 4–5.

lich im Nachhinein wenig schmeichelhaft, und attestierte diesem – neben verschiedenen anderen beleidigenden Äußerungen – schlechte Arbeit und noch dazu Faulheit.[57]

Wellesz wagte es nicht, Schönberg zu dessen Lebzeiten offen zu kritisieren,[58] jedoch scheint eine Aussage von 1919 versteckt an diesen adressiert zu sein und darauf hinzudeuten, dass Wellesz sich auf dem Weg in eine ‚geistige Versklavung' sah:

> Manche, deren Jugenderlebnis noch allzusehr in der Spätromantik wurzelt, behaupten, daß man erst alles – alles im Sinne der Klassiker und Romantiker – lernen müsse, um die volle „Beherrschung des Handwerks", des „technischen Rüstzeugs" zu erlangen. Dann erst könne man anfangen, selbständig zu komponieren. Wie, wenn dieses Lernen selbst schon der erste Schritt zur geistigen Versklavung wäre? Wenn durch die Methode des Lehrens der junge Musiker bereits in die verhängnisvollste Abhängigkeit geriete? Wenn der Irrweg des Gereisten schon mit dem Lernen mechanisierter, erstarrter Formeln von Erlebnissen begänne, die der Gegenwart zu nahe sind, um als geschichtliches Vorbild zu dienen, zu ferne, um als lebendige Wahrheit zu gelten?[59]

Neben diesen äußeren Umständen mag darüber hinaus auch die Distanz, die daraufhin zum gesamten Schönberg-Kreis entstand, mit den unterschiedlichen kompositorischen Vorstellungen zusammenhängen, die in den folgenden Jahren immer weiter auseinanderdrifteten. Auch wenn Wellesz' Kompositionen Einflüsse der Wiener Schule aufweisen und einige Werke sich besonders stark – wie oben erwähnt – an Schönberg orientieren, unterscheidet sich Wellesz' Musik doch in vielerlei Hinsicht von Schönbergs eigener Tonsprache. Insbesondere bei den Bühnenwerken ist zu konstatieren, dass hier zwischen den Dramatikern Schönberg und Wellesz nur wenige Gemeinsamkeiten bestehen und dessen Werke Wellesz nur wenig zur Nachahmung reizten. Auch wenn er seiner Bewunderung für Schönbergs Bühnenwerke in seinen Schriften Ausdruck verleiht und sie zu seinen besten Kompositionen zählte, wird deutlich, dass sie – mit Ausnahme singulärer Parallelen in *Die glückliche Hand* (1910–1913) – wohl keinen direkten Einfluss auf seine eigenen Opern hatten. Über *Moses und Aron* (1923–1937) schreibt Wellesz, dass er es für ein großes Werk halte, das seiner Zeit weit voraus sei und somit Schönbergs Genie zeige.

---

[57] Arnold Schönberg: „Dr. Egon Wellesz", (10. April 1944), ASC, T42.03. In diesem unpublizierten Manuskript von 1944 stellt Schönberg Egon Wellesz mit de facto haltlosen Aussagen nicht nur als untalentierten, faulen Schüler, sondern auch als unfähigen Wissenschaftler dar („this crook made quite a carreer [sic] and even became Do. [sic] h.c. of Oxford"). Abgedruckt auch bei Bujić: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 234–235.

[58] Wellesz beschrieb erst 1965 Schönbergs mitunter komplizierte Persönlichkeit: „He could behave with the greatest rudeness and arrogance when he felt that people tried to oppose his views, or – even worse – to patronize him." Wellesz: „Recollections of Schoenberg", S. 8.

[59] Egon Wellesz: „Gedanken über die neue Musik", in: *Die neue Rundschau* 30/1–2 (1919), S. 503–508, S. 507.

Allerdings warf er die Frage auf, ob es sich dabei nicht eher um ein Oratorium handeln würde.[60]

Auch die anderen Bühnenwerke entsprachen nicht Wellesz' dramatischem Konzept: *Erwartung* (1909) sowie *Die glückliche Hand* sollten für ihn „nicht als Opern oder Musikdramen angesehen werden", denn sie seien „auf musikalischem Gebiet ungefähr das, was die Kammerspiele Strindbergs auf literarischem bedeuten: äußerster Ausdruck eines Subjektivismus, dessen Intensität der Musik Spannung verleiht."[61] Dass *Die glückliche Hand* jedoch vornehmlich aufgrund ihrer Gesamtkunstwerk-Tendenzen und insbesondere der revolutionär neuen Lichtregie in Ansätzen für Wellesz' Konzept Bedeutung hatte, wird noch in den Kapiteln 3.2.3.2 sowie 3.2.4 thematisiert. Dass Wellesz also andere Wege verfolgte, lässt sich in Bezug auf Schönberg nicht nur an diesen vagen Andeutungen erkennen, sondern auch daran, was er eben *nicht* geschrieben hat. Während er in dutzenden Publikationen und anderweitigen Äußerungen über sein eigenes Werk deutlich macht, dass er sich an der ‚Barockoper' orientiert habe, gibt es keine einzige Aussage, dass Schönberg ihn als Dramatiker in irgendeiner Form inspiriert haben könnte. Dies bedeutet nicht, dass ihm Schönbergs Bühnenwerke missfallen haben, sie entsprachen nur einfach nicht seinem eigenen Zugang.

Da Wellesz sich bereits als junger Musiker vor allem zur Oper hingezogen fühlte, versuchte er insbesondere auf diesem Gebiet nach Lösungsansätzen zu suchen, wobei die diversen Äußerungen über Schönberg deutlich machen, dass sich im Umfeld der Wiener Schule keine für ihn passenden Ansätze abzeichneten. Auch wenn Wellesz sich mit jeglichen zeitgenössischen Strömungen auseinandersetzte, hatte sich bei ihm schon sehr früh seine eigene Klangvorstellung gefestigt, die er jedoch zunächst nicht greifen konnte. Trotzdem war ihm bald bewusst, dass der Weg, den Schönberg einschlagen wollte, nicht sein eigener war. In einem Brief, den Wellesz einige Jahre später an Schönberg schrieb, versucht er seine Entscheidung zu erläutern:

> Sie wissen ja, dass ich mich früher immer abseits gehalten habe, weil ich eben um diese Zeit in großen inneren Konflikten war, die sich erst ausarbeiten mussten. Dann fühlte ich um diese Zeit die Gefahr für mich in meiner Komposition in eine zu große Abhängigkeit von Ihnen zu geraten. So musste ich mir

[60] Egon Wellesz: „Schönbergs Magnum Opus", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 28/5–6 (1973), S. 209–219, S. 213.

[61] Egon Wellesz: „Die neue Oper Schönbergs. ‚Die glückliche Hand' in der Wiener Volksoper", in: *Hamburgischer Correspondent* (19. Oktober 1924), o. S.

> selbst von Anfang an aufs Neue meinen Weg suchen und hoffe jetzt denjenigen Ausdruck im Schreiben gefunden zu haben der mir adaequat ist.[62]

Dieser radikale Schnitt, den der junge Musiker zu Beginn seiner Karriere vollzog, hinterließ eine gewisse Orientierungslosigkeit bei ihm. Ohne Kompositionslehrer oder andere Vorbilder musste sich Wellesz seinen eigenen Weg suchen und fand bald an der Universität bei Guido Adler Inspiration für einen Stil (insbesondere auf dem Gebiet der Oper), zu dem er sich bereits zuvor unbewusst hingezogen gefühlt hatte:

> Ich war, 20 Jahre alt, in die Wildnis verstoßen, als ich mich dem Ziel schon nahe glaubte und mußte jahrelang suchen, bis ich den richtigen Weg fand. Aber auf diesem Suchen nach dem eigenen Ausdruck half mir meine Beschäftigung mit der Wiener Barockoper bis zu Gluck. Denn hier war *Form* ohne romantischen Manierismus, *Ausdruck* ohne Übermaß.[63]

Wissenschaftliche Karriere und Forschungsgebiete

In etwa zur gleichen Zeit mit dem Unterricht bei Schönberg begann Wellesz im Sommersemester 1905 auch das Studium bei Guido Adler, sodass gleich zwei für ihn einschneidende Erlebnisse kurze Zeit hintereinander eintraten. Zunächst hatte sich Wellesz im Wintersemester 1904 auf Wunsch der Eltern für das Jus-Studium inskribiert, was allerdings nur wenig seinen Interessen entsprach. Der Freund, der ihn bereits mit Schönberg in Kontakt gebracht hatte, empfahl Wellesz daher auch, sich die Vorlesungen über Musikgeschichte anzuhören, woraufhin er im folgenden Semester ganz an das Musikhistorische Institut wechselte. Es kam im Übrigen nicht selten vor, dass Studenten von Adler, die Interesse am Komponieren hatten, gleichzeitig Unterricht bei Schönberg nahmen. Die Verbindung entstand nicht nur durch Mund zu Mund-Propaganda der Schüler untereinander, sondern wurde auch durch Adler und Schönberg selbst befürwortet. Durch die Einflussnahme von Karl Weigl, der 1903 bei Adler promoviert hatte und Schönberg im gleichen Jahr berichtete, Adler habe sich positiv über dessen Musik geäußert, entstand der erste Kontakt.[64] Hiernach begann Adler – offenbar zunächst sporadisch – Schönberg als Lehrer weiterzuempfehlen, machte nach einer expliziten Bitte Schönbergs im Jahr 1905 aber auch aktiv Werbung für dessen Unterricht. Schönberg berichtete in einem Brief, dass

---

[62] Brief Egon Wellesz an Arnold Schönberg, undatiert, ca. 1912/1913 (Library of Congress, Kopie ASC L28W9).

[63] Wellesz: „Erinnerungen an Bruno Walter“, S. 2.

[64] Brief Arnold Schönberg an Guido Adler am 16. November 1903: „[V]on Herrn Dr. Weigl erfuhr ich, dass sie sich in günstigem Sinne über meine Arbeiten geäussert hätten. Diese angenehme Nachricht veranlasst mich, das Meinige dazu zu thun, um einem Wunsche, den ich schon länger gehabt, näherzutreten; dem Wunsche, Sie persönlich kennen zu lernen.“ Egbert M. Ennulat: *Arnold Schoenberg Correspondence: A Collection of Translated and Annotated Letters Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann, and Olin Downes*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press 1991, S. 60.

er zurzeit nicht genug interessierte Schüler habe und Adler seine Studenten zu ihm schicken möge:

> [I]ch habe heuer etwas weniger Schüler, was ich auf die vielen neuen und neuesten Konservatorien zurückführe, und möchte Sie deshalb ersuchen, Ihren Hörern gegebenenfalls zu empfehlen, bei mir Stunden zu nehmen. Sie wissen ja was man bei mir speziell in Kontrapunkt und Harmonielehre lernt. Abgesehen davon, dass ich wohl der einzige modernste Lehrer in Wien bin! Abgesehen davon bin ich ja doch einer der ganz Wenigen, die einem wirklich zeigen könnten wie ein Continuo auszuführen wäre. Ich meine vom Standpunkt künstlerischer Schönheit und musikalisch-formeller Durcharbeitung und Glätte. Ich glaube also, dass Ihre Empfehlung Ihren Schülern nichts Ungünstiges brächte.[65]

Wirft man einen Blick auf die Liste der Wiener Schüler Schönbergs, entdeckt man eine Reihe an Adler-Studenten, die zeitgleich oder kurz nach Studienbeginn ebenfalls Unterricht bei Schönberg nahmen, sodass durchaus ein reger Austausch untereinander entstand.[66]

Wellesz erinnert sich in seiner Autobiographie mit Wohlwollen an seine Studienzeit zurück, die ihn vor allem durch den Einfluss seines Doktorvaters Guido Adler ein Leben lang prägen sollte (siehe Kapitel 1). Sein Studium der Musikwissenschaft verlief nicht nur anregend, sondern auch erfolgreich, sodass er nach sieben Semestern im Sommer 1908 mit einer Dissertation über Giuseppe Bonno abschließen konnte.[67] Bereits während des Studiums und insbesondere nach Abschluss seiner Dissertation begann Wellesz, seine rege Publikationstätigkeit auszubauen, und machte sich als Wissenschaftler bald einen Namen. Ab 1911 hielt er Vorlesungen am Neuen Wiener Konservatorium[68] sowie auch beim Österreichischen Volksbildungsverein an der Urania. 1913 schloss er seine Habilita-

---

65 Brief Arnold Schönberg an Guido Adler, 1905 in: Ebd., S. 72 und 74.

66 Hierunter fallen neben Wellesz Personen wie Ernst Bachrich, Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Józef (Josef) Koffler, Rudolf Kolisch, Fritz Egon Pamer (der jedoch nur kurze Zeit bei Schönberg war) Paul A. Pisk, Erwin Ratz, Kurt Roger, Erwin Stein, Othmar Steinbauer, Anton Webern oder Rudolf Weirich, ohne hier im Einzelnen aufzuschlüsseln, von wem die jeweilige Empfehlung stammte – von Adler, Studienkollegen oder anderen Kontakten. Siehe dazu Monika Kröpfl: „Schönbergs Studenten bei Guido Adler. Alte Musik in der Lehre und als musikwissenschaftliches Betätigungsfeld", in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, Wien: Arnold Schönberg Center 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 252–265.

67 Wellesz: *Autobiographie*, u. a. Kapitel „Lehrzeit", S. 31–70. Die Dissertation erschien unter dem Titel: „Giuseppe Bonno (1710–1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke", in: *Sammelblätter der Internationalen Musikgesellschaft* 11/3 (1910), S. 395–442.

68 Das Neue Wiener Konservatorium wurde 1909 gegründet und 1938 von den Nationalsozialisten aufgelöst. Neben Wellesz, der hier Musiktheorie unterrichtete, lehrten viele namhafte Musiker, wie u. a. Karl Weigl oder Hans Gál. Siehe Eveline Möller: *Die Musiklehranstalten der Stadt Wien und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Neues Wiener Konservatorium, Wiener Volkskonservatorium, Konservatorium für volkstümliche Musikpflege in Wien, Musikschule der Stadt Wien*, Dissertation Universität Wien 1994.

tion über Francesco Cavalli ab,[69] woraufhin er Privatdozent am Musikhistorischen Institut wurde.

Wellesz' Zeit als Lehrender an der Universität Wien ist zwar von vielen Erfolgen, jedoch auch von Missgunst und teils offenen Anfeindungen gekennzeichnet.[70] Wellesz warf später Kollegen wie Robert Haas (1886–1960), der sich wiederholt antisemitisch über Wellesz geäußert hatte,[71] und insbesondere Robert Lach vor, seiner Karriere Schaden zugefügt und diese sabotiert zu haben. Als Wellesz nach seiner Habilitation 1913 höhere Positionen anstrebte, entbrannten die Machtkämpfe am Institut: Nach Richard Wallascheks Tod 1917 musste über dessen Nachfolge entschieden werden, die an Lach ging, obwohl Adler hierfür wohl ursprünglich Wellesz vorschlagen wollte.[72] Auch bei der Neubesetzung des Lehrstuhls von Guido Adler 1927 wurde Wellesz nicht berücksichtigt. Adler hatte ihn zwar in seinem Besetzungsvorschlag nicht genannt,[73] allerdings war hier auch Robert Lach nicht gelistet, der die Position letztlich erhielt und zum Ordinarius des Instituts berufen wurde.[74] Die Gründe, wieso Adler ihn letztlich nicht nominierte, lassen sich auf eine unglückliche Begebenheit zurückführen, die sowohl durch Wellesz als auch durch Adler überliefert ist. In einem Brief an Robert Schollum vom 19. August 1967 berichtet Wellesz (der sich scheinbar im Jahr irrte):

> 1917 sollte ich von Adler zum a.o. Prof an der Univ. ernannt werden; da hörte er, dass ich vom Katheder nach dem Studium von Stravinsky's „Rossignol" erklärt hatte: „Die Klassiker müssen überwunden werden, wir leiden unter Beethovens Neunter", und aus war es! Adler zog sein Gesuch zurück.[75]

Guido Adler hat in der publizierten Fassung von *Wollen und Wirken* diese Episode zwar nicht kommentiert, dafür findet sich in den handschriftlichen Vorlagen eine Passage, die den Vorfall ganz ähnlich schildert:

> Schwere innere Kämpfe hatte ich wegen Wellesz, der mir auch persönlich nahestand: da kam ein Zwischenfall, der es mir unmöglich machte, ihn einzureihen. In einer Unglücksstunde sagte er mir

[69] Egon Wellesz: „Studien zur Geschichte der Wiener Oper. Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640–1660", in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1 (1913), S. 1–103.

[70] Siehe dazu ausführlich Meike Wilfing-Albrecht: „Ein ‚Kapitel österreichischer Unbegreiflichkeiten'. Egon Wellesz und das Musikhistorische Institut der Universität Wien"; https://musikwissenschaft.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_musikwissenschaft/Ueber_uns/Institutsgeschichte/Wilfing_Albrecht_final.pdf; 20.11.2021.

[71] Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 197–198.

[72] Theophil Antonicek: „Musikwissenschaft in Wien zur Zeit Guido Adlers", in: *Studien zur Musikwissenschaft* 37 (1986), S. 165–193. Die Umstände der Wahl zur Adler-Nachfolge werden auf den Seiten 189–191 beschrieben.

[73] Guido Adler: *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien / Leipzig: Universal Edition 1935, S. 118–119.

[74] Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 200.

[75] Brief Robert Schollum an Egon Wellesz, 19. August 1967, ÖNB F13.Wellesz.2034.

> (er ist auch gemässigt moderner Komponist): „Die Klassiker müssen überwunden werden". Das traf mich ins Innerste. Wer meine Stellung zur klassischen Wiener Schule kennt, überhaupt, was mir die grossen Klassiker bedeuten, der wird begreifen, daß ich nicht mehr daran denken durfte, ihn für meine Lehrkanzel (Geschichte der Musik) in Vorschlag zu bringen – auch wenn er, wie der Wiener sagt „so ein lieber Kerl" und dabei bescheidener Mensch ist, wie Wellesz."[76]

Dass Wellesz erst 1929 zum außerordentlichen Professor ernannt wurde, ist ebenfalls der Intervention Lachs zu verdanken: Nach der missglückten ersten Bewerbung stellte Wellesz ab 1920 wiederholt Anträge auf Verleihung des Titels „Extraordinarius", der ihm jedoch Jahr für Jahr verwehrt blieb, da u. a. Lach jedes Mal sein Veto einlegte.[77] Erst neun Jahre später gab dieser mit Unwillen seinen Widerstand auf, wodurch Wellesz den Titel erhielt.[78] Wellesz konnte hiernach jedoch letztlich nur neun weitere Jahre bis zu seiner Emigration 1938 lehren und wurde in Folge der sogenannten ‚Säuberung' der Universität Wien, bei welcher 40% des Lehrkörpers gekündigt wurden, entlassen.[79]

Nach der ersten schwierigen Eingewöhnungsphase in England und der zeitweiligen Internierung auf der Isle of Man (Juli bis Oktober 1940), wo während des Krieges feindliche Ausländer untergebracht wurden, konnte Wellesz jedoch relativ rasch an seine akademische Karriere anknüpfen. Im Herbst 1938 durfte er bereits Vorträge in Cambridge halten und am 1. Januar 1939 wurde er zum „Fellow" am Lincoln College in Oxford ernannt. Hier konnte Wellesz wieder Musikgeschichte lehren und insbesondere auch seine Studien zur byzantinischen Musik fortsetzen. 1944 erhielt er den Posten eines „University Lecturer", und wurde 1947 zum „Reader in Byzantine Music" befördert – eine Stelle, die er bis zu seiner Pensionierung 1956 innehatte. In England wurde Wellesz' Reputation als Wissenschaftler weiter gefestigt, sodass er bald zu den führenden Forschern seiner Zeit gerechnet wurde. Besonders in den letzten Jahren wurde dadurch seine Tätigkeit als Kom-

---

[76] Barbara Boisits: „Autobiography and its hidden layers: The case of Guido Adler's ‚Wollen und Wirken' (1935), in: Marković, Tatjana / Mikić, Vesna (Hrsg.), *(Auto)biography as a Musicological Discourse*, Belgrad: Ton plus 2010 (Musicological Studies: Collections for Papers 3), S. 202–213, S. 212.

[77] Andrea Harrandt: „Die Lehrtätigkeit von Egon Wellesz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien", in: Bungardt, Julia / Helfgott, Maria / Rathgeber, Eike / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.), *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift Hartmut Krones*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2009, S. 611–624, S. 620.

[78] In einem Brief an den Rektor der Universität Wien schreibt Lach: „Da es mir in meritorischer Hinsicht nicht möglich ist, mich dem für den Privatdozenten Dr. Egon Wellesz eingebrachten Antrag anzuschließen, es mir aber in menschlicher Hinsicht vollkommen fern liegt, dem Genannten eine als moralische Entschädigung und Anerkennung für ihn beabsichtigte Auszeichnung zu missgönnen oder sie verhindern zu wollen, bitte ich Eure Spektabilität, ein Fernbleiben von der am 7. Mai stattfindenden Kommissionssitzung gütigst entschuldigen zu wollen." F13.Wellesz.2797, zitiert nach Harrandt: „Die Lehrtätigkeit von Egon Wellesz am Institut für Musikwissenschaft", S. 620–621.

[79] Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 199.

ponist in der öffentlichen Wahrnehmung von seinen akademischen Leistungen großteils überschattet.[80]

Bis zu seinem Weg ins englische Exil hatte sich Wellesz als Wissenschaftler bereits in verschiedenen Fachgebieten etabliert und eine Reihe an bedeutenden Schriften publiziert.[81] Bei einem Blick auf seine umfangreiche – und wahrscheinlich weiterhin unvollständige – Publikationsliste lassen sich drei Hauptforschungsgebiete umreißen, auf die er sich in seiner langen akademischen Karriere spezialisiert hat. Obwohl sich Wellesz punktuell mit vielen verschiedenen Themen und Epochen auseinandergesetzt hat (auch mit beispielsweise Beethoven, Mozart, oder chinesischer Musik),[82] lassen sich die meisten Texte jedoch in die Themenkreise Oper, byzantinische Musik und Musik des 20. Jahrhunderts einordnen.

Sein erstes Interesse, das maßgeblich durch Guido Adler gefördert wurde, galt allgemein der Barockmusik und im Besonderen der Geschichte der Oper bis etwa 1800, womit er zu einem der ersten Musikwissenschaftler überhaupt avancierte, der sich systematisch mit den Anfängen des Musiktheaters befasste. Bereits seine Dissertation über Bonno und seine Habilitation über Cavalli brachten Wellesz mit dem Gebiet in Berührung, und er intensivierte seine Studien mit Arbeiten wie *Die Opern und Oratorien in Wien von 1600–1708* (1919), *Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien* (1922) sowie insbesondere auch mit der Edition von Johann Joseph Fux' Festoper *Costanza e Fortezza* für die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (1910). Abgesehen von diesen umfangreicheren Publikationen verfasste Wellesz insbesondere in seiner Anfangszeit als Forscher dutzende Artikel über die ältere Operngeschichte, darunter über Händel und Cesti, aber insbesondere auch über das Phänomen des ‚Bühnenfestspiels', das er in Italien und in Wien ausführlich untersuchte. Im Allgemeinen interessierte sich Wellesz weniger für einzelne Werke oder Komponisten, sondern eher für allgemeine Entwicklungen in der Oper und der Barockepoche, wie er in seinen Monographien, aber auch in Aufsätzen wie „Renaissance und Barock" (1909) oder „Der Beginn des Barock in der Musik" (1919) zu skizzieren versuchte. Diese Texte sind zwar nicht allein für die Rekonstruktion von Wellesz' ‚Opernreform' relevant, bilden jedoch die Grundlage für sein Verständnis der ‚Barockoper', die er als Vorbild für die zeitgenössische Oper verstand.

[80] Ebd., S. 133–134.
[81] Siehe Wellesz' Schriftenverzeichnis (Kapitel 5.1).
[82] Siehe Ebd.

Obwohl Gustav Mahlers Wirken als Operndirektor und Regisseur (das in Kap. 3.2.2.1 noch näher thematisiert wird) als wichtige Inspiration für die frühen wissenschaftlichen Interessen von Wellesz neben seinem Studium bei Adler bereits skizziert wurde, muss in diesem Kontext beachtet werden, dass Mahler keine Barockopern im Repertoire hatte (zur Einordnung von Glucks *Iphigenie en Aulide* siehe Kapitel 1.2.3.1), es also eher um die allgemeine Gattung Oper ging. Nichtsdestotrotz behauptete Wellesz in der zuvor zitierten Passage,[83] dass der erste Einfluss auf sein musikdramatisches Verständnis vom *Interpreten* Mahler kam, der Wellesz' wissenschaftliche Ausrichtung angestoßen hat, welche sich wiederum auf seine kompositorische Praxis auswirkte – ein Kette, deren Kausalitäten zwar nicht an jeder Stelle exakt nachgewiesen werden können, jedoch die komplexen Zusammenhänge in Wellesz' Schaffen versinnbildlichen.

Eine besonders hohe Reputation erlangte Wellesz aber neben seinen Forschungen zur Operngeschichte im Bereich der byzantinischen Musik. Bereits während des Ersten Weltkrieges kam Wellesz mit dem Thema in Kontakt (das ein bis dahin fast unbekanntes Terrain in der Musikhistoriographie darstellte), da er sich mit den Ursprüngen des Gregorianischen Chorals befasste und hierbei auf die Aussage stieß, die byzantinische Notation sei zu kompliziert zum Entschlüsseln. Dieses Rätsel reizte ihn daraufhin so sehr, dass er sich von da an mit der griechischen Paläographie, Geschichte, Kultur und Liturgie des byzantinischen Reiches beschäftigte, bis er 1917 die Notation schließlich entziffern konnte.[84] Bereits zwei Jahre zuvor hatte er allerdings schon den ersten Artikel „Byzantinische Musik" veröffentlicht, dem bis zum Ende seiner wissenschaftlichen Karriere dutzende Beiträge folgen sollten. Bald darauf hielt Wellesz auch am Musikhistorischen Institut erste Vorlesungen über byzantinische Musik und deren Notation, und wurde außerdem beauftragt, ein eigenes Institut für byzantinische Musik einzurichten, wofür er an der Österreichischen Nationalbibliothek einen eigenen Raum für Forschung und Lehre zur Verfügung gestellt bekam. Seine internationale Anerkennung festigte sich auch ab den 1920er Jahren durch die Zusammenarbeit mit dem englischen Musikwissenschaftler H. J. W. Tillyard (1881–1968), der gleichzeitig und unabhängig von Wellesz die Notation entschlüsselt hatte. Gemeinsam mit ihm und dem Dänen Carsten Høeg (1896–1961) gründeten sie 1935 die Publikationsreihe *Monumenta Musicae Byzantinae*, die bis heute die bedeutendsten byzantinischen liturgischen Werke als Faksimile herausbringt. Neben dieser

[83] Wellesz: *Autobiographie*, S. 86.
[84] Ebd., S. 90–91.

Reihe sind insbesondere noch Wellesz' Monographien *A History of Byzantine Music and Hymnography* (1945), *Eastern Elements in Chant* (1947) und *The Akathistos Hymn* (1957) als exemplarische Leistungen hervorzuheben, die allerdings erst in seiner Oxforder Zeit – wo er sehr erfolgreich auf dem Gebiet weiterarbeiten konnte – publiziert wurden.[85]

Für die Fragestellung dieser Arbeit spielt dieser Bereich in Wellesz' Forschungen jedoch keine prominente Rolle. Zwar hat sich auch die theoretische Beschäftigung mit der byzantinischen liturgischen Musik vereinzelt auf seine eigenen Kompositionen ausgewirkt, jedoch kaum auf seine Opern, sondern eher auf seine geistlichen Kompositionen, wie beispielsweise seine Kantate *Mirabile Mysterium*.[86] Da es in dieser Arbeit jedoch um die Zusammenhänge mit der Barockoper geht, und die Beschäftigung mit der byzantinischen Musik einen separaten Komplex in Wellesz' Forschungen darstellt, sich daher mit seinen Gedanken zur Oper für gewöhnlich nicht überschneidet, können Wellesz' Publikationen zur byzantinischen Musik größtenteils außer Acht gelassen werden.

Der Blick in Wellesz' lange Publikationsliste verdeutlicht darüber hinaus sein Interesse am aktuellen Musikgeschehen und den Problemen, denen sich die Komponisten der Zeit (also auch er selbst) stellen mussten. Durch seinen engen Kontakt zur Wiener Schule verwundert es nicht, dass er zahlreiche Artikel und auch Konzertrezensionen über Kollegen wie Anton Webern und Alban Berg verfasste. Besondere Aufmerksamkeit schenkte er jedoch Arnold Schönberg, über den er nicht nur die berühmte erste Biographie sowie darüber hinaus Dutzende größere und kleinere Artikel und Konzertberichte verfasste. Abgesehen davon finden sich unter Wellesz' Publikationen zahlreiche Studien zu Zeitgenossen wie Gustav Mahler, Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Béla Bartók oder Josef Matthias Hauer. Ein besonderes Interesse zeigte er vor allem an den modernen französischen Komponisten, wie Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie oder Paul Dukas. Neben diesen Betrachtungen über seine Kollegen befasste sich Wellesz aber auch mit grundlegenden Fragestellungen der aktuellen Musikszene und besonders der Entwicklung der Gattung Oper („Probleme der modernen Musik", 1924; „Das Problem der Form", 1925; „Die Oper und diese Zeit", 1926, etc.). All diese Schriften sind für die Be-

[85] Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 119–122.

[86] „In Bezug auf meine Kompositionen hat die Beschäftigung mit historischer Musik, speziell mit der byzantinischen, ebenfalls Früchte getragen, wenn ich mich auch so gut wie nie direkt an sie angelehnt habe. Erst im ‚Mirabile mysterium' habe ich einige direkte Anregungen aufgenommen […]." Egon Wellesz: „Die Zeit und ich", in: Österreichische Gesellschaft für Musik (Hrsg.), *Beiträge 1970/71*, Kassel: Bärenreiter 1971, S. 42–44, S. 44.

trachtung von Wellesz' Opernreform von immenser Bedeutung, da sie sein Bild der zeitgenössischen Oper reflektieren und einerseits die Kritik verdeutlichen, die Wellesz an ihr übte, andererseits veranschaulichen, welche Lösungsansätze er in den aktuellen Strömungen wahrnahm. Da in dieser Arbeit Wellesz' Verbindung des ‚barocken' Musiktheaters mit der Oper in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachgezeichnet wird, sind in dem Zusammenhang vordergründig diese beiden Hauptforschungsgebiete von Wellesz – also seine Beschäftigung mit der älteren und neueren Operngeschichte – zu untersuchen.

1 Vorwärts zum Barock

Wie Wellesz vielfach andeutete, soll ihm das musikhistorische Studium Lösungsstrategien für seine damaligen kompositorischen Probleme aufgezeigt haben, die ihm Schönberg nicht bieten konnte. Somit verknüpfen sich die theoretischen und die praktischen Stränge seiner Ausbildung, die bis dato nur parallel nebeneinander herliefen, erstmals auf entscheidende Weise. Es ist daher bedeutsam nachzuvollziehen, welche methodischen Ansätze ihm am Musikhistorischen Institut vermittelt wurden und wie er diese auf seine eigenen Werke anwendete. Da Wellesz in seiner Opernreform, die in Kapitel 2 ausführlich erörtert wird, den Rückgriff auf ältere musikalische Formen postulierte, wäre in diesem Zusammenhang von Interesse, wie Wellesz überhaupt dazu kam, sich für Antworten auf aktuelle Fragen der Vergangenheit zuzuwenden und nicht den Weg weiterzuverfolgen, den beispielsweise Schönberg und dessen Schüler eingeschlagen hatten. In diesem Rahmen wird auch Wellesz' kompositorischer Ansatz definiert und in den zeitgenössischen Kontext gesetzt. Welche Tendenzen insbesondere der Opernkomponisten lehnte Wellesz ab und wie positionierte er sich zu ähnlich gelagerten Strömungen – vor allem den verschiedenen Formen des Neoklassizismus –, die ebenfalls explizit den Bezug zur Musikgeschichte suchten?

Bei einem Blick auf Wellesz' Studienzeit lässt sich bereits erkennen, dass sich der immer schon vielseitig interessierte Wellesz auch nach dem Wechsel ans Musikhistorische Institut nicht ausschließlich auf musikwissenschaftliche Angebote beschränkte, sondern in jedem Semester Veranstaltungen aus den verschiedensten Fachbereichen besuchte. Als Konstante fällt dabei jedoch auf, dass er von 1905 bis zu seinem Abschluss 1908 in jedem Semester eine Vorlesung bei Guido Adler hörte, aber auch ein bis zwei Veranstaltungen am Kunsthistorischen Institut besuchte (bei Max Dvořák und/oder Franz Wickhoff).[87] Zu keinen anderen Dozenten lässt sich eine ähnliche Treue feststellen. Auch wenn sich nicht zur Gänze rekonstruieren lässt, von welchen Lehrern Wellesz zu dieser Zeit auf welche Weise beeinflusst wurde (die Rolle der Kunsthistoriker – darunter vor allem Max Dvořák – darf in Wellesz' Werdegang nicht unterschätzt werden und wird in Kapitel 1.2.2 näher

[87] http://www.demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=6503, 11.12.2021. Bei Adler hörte Wellesz vor allem die Überblicks-Vorlesungen zu den Stilperioden. Einen Kontrapunkt-Kurs bei Hermann Graedener (1844–1929), besuchte Wellesz dagegen nur einmal im Sommersemester 1905. Dieser schien keinen größeren Eindruck auf ihn gemacht zu haben, da nichts über ein weiteres Lehrer-Schüler-Verhältnis bekannt ist.

beleuchtet), so kann davon ausgegangen werden, dass allen voran Guido Adler als Institutsgründer und Doktorvater, der auch als einer der wichtigsten frühen Vertreter des Historismus in der Musikwissenschaft gilt,[88] Wellesz' Weg am stärksten geprägt und dessen wissenschaftliche Herangehensweise maßgeblich ausgebildet hat. Daher soll an dieser Stelle versucht werden, Adlers Methodik sowie sein generelles Verständnis von Geschichtlichkeit zu skizzieren und in den zeitgenössischen Bezugsrahmen einzubetten. Insbesondere soll nachvollzogen werden, wie sich Adler zu der Frage positionierte, welchen Einfluss die Musikwissenschaft auf die Praxis haben dürfe und auf welche Weise sich die modernen Komponisten mit der älteren Musik befassen sollten – also grundsätzliche Fragen, die die Basis für Wellesz' Ansätze darstellen.

1.1 *Methodik und Historismus bei Guido Adler*

Möchte man Guido Adlers Methodik und seine Auffassung von Geschichtlichkeit charakterisieren, kommt man nicht umhin, die Strömung des im 19. Jahrhundert aufkommenden ‚Historismus' näher zu betrachten, mit der Adler bereits von verschiedener Seite in Verbindung gebracht wurde.[89] Da dieser Terminus sich als sehr facettenreich darstellt und darüber hinaus auch nach Disziplin oder anderweitigen Kontexten variieren kann,[90] soll zunächst deutlich gemacht werden, von welcher Art ‚Historismus' im Zusammenhang mit Adler die Rede ist. Der Begriff Historismus ist im Bereich der Musik bzw. Musikwissenschaft nicht problemlos anzuwenden, da es hierzu vielfältige und teilweise widersprechende Begriffsdefinitionen gibt, die darüber hinaus verschiedene Teilgebiete abdecken. Erich Doflein fasst die diversen Bedeutungen zusammen und versteht darunter in Bezug auf die Musikgeschichte die

> Wiederbelebung alter Werke, Restaurationsbewegungen, spezielle Arten der Interpretation, Komposition (die sich an alte Vorbilder oder Techniken anschließt) und musikwissenschaftliche For-

[88] Dazu vor allem Barbara Boisits: „Historismus und Musikwissenschaft um 1900. Guido Adlers Begründung der Musikwissenschaft im Zeichen des Historismus", in: *Archiv für Kulturgeschichte* 82/2 (2000), S. 377–389.

[89] Neben Boisits: „Historismus und Musikwissenschaft um 1900" auch Wolfgang Rathert: „Das Neue und das Alte Neue: Tradition und Fortschritt im Denken Guido Adlers", in: Schubert, Giselher (Hrsg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert: Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz u. a.: Schott 1995 (Frankfurter Studien 5), S. 19–29, S. 20.

[90] Siehe dazu u. a. Walter Wiora (Hrsg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14). Interessant ist die Darstellung von Carl Dahlhaus in der *MGG* (Abschnitte I–VII), der in den Folgeabschnitten VIII–X durch Friedhelm Krummacher teilweise direkt widersprochen wird. Dahlhaus, Carl / Krummacher, Friedhelm: „Historismus", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, Sp. 335–352.

> schung […]. Derselbe Begriff umspannt sowohl Einzelheiten einer Komposition als auch das Gegenwärtigwerden der Musikgeschichte in der Komposition überhaupt, neue Ideale und Dogmen der Musikanschauung sowie die Musikforschung.[91]

Da man offenbar dazu tendierte, den Terminus universal für alles einzusetzen, was in irgendeiner Form mit der Vergangenheit zu tun hatte, ist es demzufolge unerlässlich, ihn in jedem neuen Kontext genau zu hinterfragen und präzise darzustellen.

Sich grundsätzlich mit der Musikgeschichte auseinanderzusetzen ist kein neues Phänomen der Moderne – bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist das Interesse für ältere Werke und das aufkommende Verständnis für die Geschichtlichkeit von Musik auf allen Gebieten und in verschiedensten Ausprägungen zu beobachten. Nicht nur das Wiederentdecken, Sammeln und Aufführen der ‚Alten Meister' wie Händel, Monteverdi oder Bach, auch die historische Aufführungspraxis – also der Wunsch, die Musik so erklingen zu lassen, wie sie zu ihrer Zeit vermutlich aufgeführt wurde – entwickelte sich nach und nach. In den Kompositionen schlug sich dieser Einfluss der Historie in verschiedensten Ausprägungsgraden nieder. So unterscheidet Tibor Kneif drei Schemata der Übernahme älterer Musik: 1) die wörtliche Übernahme der Musik, d. h. Stilimitationen wie im Cäcilianismus, aber auch ins Gegenteil verkehrt die strikte Ablehnung jeglicher Tradition (z. B. bei der Atonalität), da beides auf eine starke Beschäftigung mit der Musikgeschichte deuten würde; 2) eine heterogene Mischung aus Altem und Neuem, wenn vor allem Zitate in ansonsten modernen Werken verwendet werden (z.B. Alban Bergs Violinkonzert, aber auch in Parodien o. ä.) und somit weiterhin eine Distanz bestehen bleibt bzw. der entstandene Kontrast als bewusstes Mittel eingesetzt wird; 3) Werke, die den ästhetischen Wert der historischen Vorbilder nicht allein aus der Tatsache beziehen, dass diese älter und daher besser sein müssten, sondern „weil es sachlich, im Zusammenhang mit der Gesamtgestalt, gerechtfertigt ist".[92] Hierbei dürfte es sich vor allem um Werke handeln, die im Gegensatz zu Punkt 2) eine homogene Verbindung alter Formen, Techniken usw. mit modernen Mitteln darstellt, ohne dass dem Hörer die historischen Einflüsse zwangsläufig bewusst werden – sei es rein durch die Musik, oder auch durch programmatische Titel, die auf die Zusammenhänge verweisen. Wie im Laufe der Arbeit deutlich werden soll, hat Wellesz in seiner Opernreform vornehmlich den dritten Ansatz verfolgt.

---

[91] Erich Doflein: „Historismus in der Musik", in: Wiora, Walter (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 9–40, S. 18–19.

[92] Tibor Kneif: „Historismus und Gegenwartsbewußtsein", in: Walter Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 281–297, S. 284.

In der Musikwissenschaft spielte der Historismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts dagegen kaum eine Rolle und Adler kann als einer derjenigen angesehen werden, der ihn in seiner Fachdisziplin etabliert hat.[93] Die grundsätzliche Voraussetzung für die historistische Forschung war die wertfreie Betrachtung der einzelnen Epochen und die Erkenntnis, dass Musik immer abhängig von ihrer Zeit und ihrem soziokulturellen Kontext entsteht. Auch Adler begriff die Musikhistoriographie als eine möglichst objektive Darstellung der musikalischen Entwicklungen.[94] Weniger einzelne Phänomene oder Werke (obwohl diese für ihn Ausgangspunkt aller musikwissenschaftlichen Bemühungen waren), sondern die Entstehung und der Verlauf eines Stils sollten analysiert und veranschaulicht werden. Nach Herbert Schnädelbachs Vorstellung vertrat man die Ansicht, dass „etwas verstehen dasselbe sei, wie verstehen wie es geworden ist".[95] Wellesz betonte in seinem Aufsatz „Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung" von 1919 ebenfalls die angestrebte historische Objektivität und verwies hierin direkt auf Adlers Stilkritik, indem er vom „Werden von Kunstwerken" sprach, das nur durch „Untersuchung der technischen und stilistischen Qualitäten" kontextualisiert werden könne:

> Die Kunstbetrachtung der Gegenwart hat mehr Respekt vor dem künstlerischen Schaffen und sucht ihm möglichst objektiv gerecht zu werden, indem sie den Maßstab der vergleichenden historischen Kritik anlegt und durch Untersuchung der technischen und stilistischen Qualitäten einen festen Boden für die Bewertung erhält. Erst ein derartiges, durch historische und stilistische Betrachtung in eine höhere Sphäre gerücktes Werden von Kunstwerken kann wissenschaftlich genannt werden.[96]

Es soll an dieser Stelle nicht der Versuch unternommen werden, Adlers Methodologie, die er selbst in diversen Büchern und Artikeln niedergelegt hat, umfassend darzustellen und mit Wellesz' Ansichten zu vergleichen, sondern nur auf die für die Fragestellung wesentlichen Parallelen einzugehen. Wellesz selbst hat – mit Ausnahme des erwähnten Artikels – zwar vergleichsweise wenig zur Ausrichtung des Faches Musikwissenschaft geschrieben, doch seine Texte zeigen eine in ihren Grundsätzen übereinstimmende Me-

---

93 Volker Kalisch: „Adler, Guido", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1999, Sp. 151–155, Sp. 153.

94 Boisits: „Historismus und Musikwissenschaft um 1900", S. 377–378.

95 Herbert Schnädelbach: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, 5. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 291, vgl. Barbara Boisits: „Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute", in: Calella, Michele / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 33–56, S. 45.

96 Egon Wellesz: „Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 437–450, S. 438–439. Hierzu siehe Meike Wilfing-Albrecht / Alexander Wilfing: „Egon Wellesz: Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung", in: Wald-Fuhrmann, Melanie (Hrsg.), *Umfang, Methode und Ziel. Eine kommentierte Edition von Konzeptionen der Musikwissenschaft*, Kassel / Berlin: Bärenreiter / Metzler 2022; i. Dr.

thode und eine Nähe zu Adler, die zeitlebens fortbestand. Noch in dem erweiterten *Grove*-Eintrag „Musicology" von 1954 lobte er Adlers Verdienste um die stilkritische Methode, die weiterhin Grundlage der musikhistorischen Forschung bleiben solle.[97] Darüber hinaus erinnerte Wellesz sich, dass er sich bereits früh „Klarheit über die Methode" gewinnen und sich vor allem ausführlich mit den naturwissenschaftlichen sowie den historischen Ansätzen beschäftigen musste.[98]

Seine wahrscheinlich erste Äußerung zu dieser Thematik publizierte Wellesz im Rahmen einer Buchrezension aus dem Jahr 1911, in der er auf die historisierenden Dynamiken seiner Zeit aufmerksam machte. Hierin wird außerdem deutlich, welche Tendenzen er zu Beginn des Jahrhunderts in der Entwicklung des Faches Musikwissenschaft sowie in der zeitgenössischen Musiklandschaft wahrnahm und wie er sich die Verknüpfung von Theorie und Praxis idealiter vorstellte:

> Die Musikwissenschaft hat seit dem Beginne des zwanzigsten Jahrhunderts einen ungeahnten Aufschwung genommen, der sich einerseits aus dem stark historisierenden Zuge unserer Zeit erklären läßt, anderseits aus Bestreben für den Umwandlungsprozeß in der Musik, der sich vor unsern Augen vollzieht, eine theoretische Erklärung zu finden. […] die historische Perspektive [ist] geeignet […], Ereignisse, die wir aus der Nähe nicht recht zu beurteilen wissen, aufzuklären und in das rechte Licht zu setzen. Auch sollen sie [auf] den lebendigen Zusammenhang zwischen der Musikhistorie und dem Schaffen hinweisen: der modernen Musikhistorie, die nicht am Biographischen hängen bleibt, sondern den Stil der Werke, die großen Zusammenhänge aufzudecken sucht, ist es zu danken, daß sich der Blick für die Vergangenheit und die Gegenwart geweitet hat.[99]

Es ist kaum zu übersehen, auf welche Einflüsse sich Wellesz an dieser Stelle beruft: Er rekurriert nicht nur an prominenter Stelle auf Adlers Stilkritik (auf dessen einige Tage zuvor erschienenes Buch *Der Stil in der Musik*,[100] verweist er im letzten Absatz des Artikels), sondern kritisiert u. a. auch die Fokussierung der Musikwissenschaft auf die Musikerbiographistik, die Adler bereits in seinem richtungsweisenden Aufsatz „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft" von 1885 von einem Hauptforschungsgebiet zu einer Hilfswissenschaft herabgestuft hatte.[101] Noch bedeutender ist in Wellesz' Kritik

---

97 Ders.: „Musicology", in: Blom, Eric (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, London: Macmillan [5]1954, S. 1020–1028, S. 1027. Dieser Absatz fehlt in der ersten Version des Artikels, den Wellesz für die 4. Auflage von 1940 verfasste.

98 Ders.: *Autobiographie*, S. 84. 1913 begann Wellesz außerdem eine ausführliche Methode der Musikgeschichte zu verfassen, die er nie fertigstellte, aber zum Teil in seinem Aufsatz „Die Grundfragen der musikgeschichtlichen Forschung" erschien. Egon Wellesz: „Die Grundlagen der Musikgeschichte: Einführung in das System und die Methoden musikhistorischer Forschung" (11.11.1919 [eig. 1913]), ÖNB F13.Wellesz.591/1.

99 Ders.: „Neue musikgeschichtliche Literatur", in: *Der Merker* 2/5 (1911), S. 1246–1248, S. 1246. Dieser Text basiert ursprünglich auf einem Vortrag, den Wellesz am 7. Dezember 1911 in der Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft gehalten hat.

100 Guido Adler: *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911.

101 Adler war der Meinung, dass die „Biographistik […] sich in letzter Zeit unverhältnismäßig in den Vordergrund gedrängt" habe. Mit dieser Aussage degradierte er u. a. die Arbeiten von seinen Kollegen und

jedoch der Hinweis auf die ‚historische Perspektive', die mögliche Probleme der musikalischen Gegenwart erläutern und beheben könne.

Die Grundlage für die Erschließung der Musikgeschichte bildete für Adler die Sammlung und Zugänglichmachung von Quellen, um hiernach die Kunstwerke stilistisch analysieren und geschichtlich einordnen zu können. Die Edition sah er dementsprechend als Grundpfeiler der Musikwissenschaft und deren wichtigste Aufgabe,[102] weshalb Adler u. a. 1893 seine Editionsreihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (*DTÖ*) initiierte, für die auch Egon Wellesz einen Band herausgeben sollte (siehe Kapitel 1.2.1). Für die Analyse und kontextuelle Bestimmung dieser Werke benötigte Adler allerdings eine neue Herangehensweise: Da sich die noch junge Disziplin Musikwissenschaft um die Jahrhundertwende in einer methodologischen Findungsphase befand, suchte Adler in anderen Fachrichtungen nach Hilfestellungen und fand sie in der empirisch-induktiven Methode der Naturwissenschaften, deren Objektivitätsideal Adler anstrebte und ihn somit in eine Reihe mit u. a. Eduard Hanslick oder Franz Brentano stellte.[103] Er sah die Möglichkeit, für die Musik mittels Induktion Kunstgesetze zu finden oder gar zu generieren, die die Entwicklung der Stile und der Musikgeschichte im Allgemeinen erklärbar machen könnten.[104] (Hiermit ging er allerdings einen Schritt weiter als beispielsweise Hanslick oder Bernard

---

Mitherausgebern der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* Friedrich Chrysander und Philipp Spitta, die vornehmlich für ihre Musikerbiographien bekannt waren. Guido Adler: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20, S. 10.

[102] Barbara Boisits: „Die ‚Denkmäler der Tonkunst in Österreich' als vaterländischer Gedächtnisort", in: Feichtinger, Johannes / Großegger, Elisabeth / Marinelli-König, Gertraud / Stachel, Peter / Uhl, Heidemarie / (Hrsg.), *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2006 (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 7), S. 131–139, S. 136.

[103] Hanslick führt diesen Gedanken in *Vom Musikalisch-Schönen* besonders deutlich ab der 2. Auflage aus: „Sie [die Methode] wird, will sie nicht ganz illusorisch werden, sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens soweit nähern müssen, daß sie versucht, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objektive sei." Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 2. Auflage, Leipzig: Rudolph Weigel 1858, S. 1–2. Franz Brentano schreibt dazu u. a. „Die wahre Methode der Philosophie ist keine andere als die Naturwissenschaft", nach Rudolf Haller (Hrsg.): *Skizzen zur österreichischen Philosophie*, Amsterdam: Rodopi 2000 (Grazer philosophische Studien 58/59), S. 120. Für die empirische Ausrichtung der österreichischen Musikforschung seit dem 18. Jahrhundert, siehe auch vor allem Kurt Blaukopf: *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1995 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1).

[104] Adler: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", S. 9. „Den höchsten Rang nimmt […] die Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten ein; diese ist der eigentliche Kernpunkt aller musikhistorischen Arbeit" sowie S. 15: „[Z]ur Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten und ihrer organischen Verbindung und Entwicklung wird sich der Kunsthistoriker der gleichen Methode bedienen wie der Naturforscher: vorzugsweise der inductiven Methode. Er wird aus mehreren Beispielen das Gemeinsame abheben, das Verschiedene absondern und sich auch der Abstraction bedienen, indem von concret gegebenen Vorstellungen einzelne Theile vernachlässigt und andere bevorzugt werden."

Bolzano, die lediglich den weniger strikten Terminus ‚Regel' verwendeten.)[105] Entsprechend der Gesetzesfindung innerhalb der Naturwissenschaften, die durch das Verifizieren und Falsifizieren von Theorien entstehen und formuliert werden, wollte Adler dieses Konzept auf die Musikwissenschaft übertragen und hiermit eine Methode finden, von einzelnen Werken bis hin zu musikalischen Epochen, jeglichen historischen Gegenstand objektiv einzuordnen zu können.

Sofern jedoch in der Musik aufgrund eines Gesetzes zwischen wahr und falsch unterschieden wird, kann dies leicht eine Bewertung implizieren, d. h. in der Kunst zu einer Unterscheidung zwischen gut oder schlecht führen, die eigentlich Adlers Objektivitätsanspruch widersprach. Diese Wertung brachte Adler jedoch de facto mit seiner Methode in die Musikhistoriographie ein, indem er zwischen ‚richtigen' und ‚falschen', d. h. guten und schlechten Werken oder auch Strömungen unterscheiden wollte. Besonders in seinen frühen Schriften wählte er hierfür drastische Metaphern, die von der ‚Blüte' einer Epoche und ihrem zwangsläufigen ‚Verfall' sprechen, oder sogar von „entwicklungsgeschichtlich minderwertigen oder gar wertlosen" Werken, die möglichst „ausgeschaltet" werden sollten.[106] Auch bei Wellesz ist eine ähnlich normative organizistische Wortwahl zu finden, wenn er noch 1924 über die Spätromantik, die seiner Ansicht nach überwunden werden musste, schreibt: „die Überfülle des Klanges, Überladung des Details, Übermaß von Psychologie sind Verfallserscheinungen; Zeichen der Überreife einer Epoche."[107]

Selbst wenn Adler diese Terminologie und auch die Forderung nach Kunstgesetzen (die beispielsweise auch noch Anton Webern fortführte)[108] später deutlich relativierte, deutet

---

[105] Dazu u. a. Christoph Landerer: „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54/9 (1999), S. 6–20.

[106] Guido Adler: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1919, S. 143. Zum Organizismus siehe außerdem: Ruth A. Solie: „The Living Work: Organicism and Musical Analysis", in: *19th-Century Music* 4/2 (1980), S. 147–156; Lotte Thaler: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München / Salzburg: Katzbichler 1984 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25); Lothar Schmidt: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1990 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6); Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1991 (Studies in the History of Music 4) oder Leo Treitler: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989, der die enorme Wirkung des organischen Denkmodells auf die musikalische Historiographie detailliert untersucht.

[107] Egon Wellesz: „Probleme der modernen Musik", in: *Musikblätter des Anbruch* 6/10 (1924), S. 392–402, S. 392.

[108] „Jeder Kunst, und somit auch der Musik, liegen Gesetzmäßigkeiten zugrunde, und die ganze Befassung mit dieser Materie, wie wir sie betreiben wollen, kann nur darauf ausgehen, diese Gesetzmäßigkeiten einigermaßen zu begründen. […] Wie der Naturforscher sich bemüht, die Gesetzmäßigkeiten zu finden, die der Natur zugrunde liegen, so muß es unser Bestreben sein, die Gesetze zu finden, unter denen die Natur in der besonderen Form des Menschen produktiv ist." Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. v. Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960, S. 10–11 (Vortrag vom 20. Februar 1933).

seine Methode und auch die Wortwahl auf die Tendenz hin, eine hierarchische Ordnung in die Musikgeschichte bringen zu wollen, da er Werke trotz entgegengesetzter Absichten nicht als gleichwertig auffasste, und manche Strömungen gar als reine Durchgangsmomente begriff. Für Adler ist also kennzeichnend, dass – wie Barbara Boisits es formuliert – eine „ästhetische Grundhaltung, die einer Klassik, eben der Blüte, einen höheren Wert beimißt als dem Vor- und Nachher, dabei die Absicht des Historikers überlagert, vorurteilsfrei den Gang der historischen Entwicklung von Musik nachzuzeichnen“.[109] Vor dieser Haltung war auch Wellesz nicht gefeit, der sich nicht nur wiederholt kritisch gegenüber Tendenzen der Romantik äußerte (wovon noch ausführlich die Rede sein soll), sondern auch Vorbehalte gegen vielerlei zeitgenössische Strömungen – insbesondere auf dem Gebiet des Musiktheaters – pflegte (siehe Kapitel 2).

Diese Einstellung, Bewertungen auf Basis historischer Erkenntnisse vorzunehmen, betrachtete Adler nun als Legitimation, auch zeitgenössische Werke und Komponisten zu beurteilen bzw. generellen Einfluss auf sie auszuüben. Somit wird einerseits klar, dass Adler seine Methode nicht allein anwandte, um die ältere Musikgeschichte zu erforschen und Stile nachzuvollziehen, sondern – trotz Vorbehalten – intendierte, den Bogen auch bis zur Gegenwart zu schlagen. Dabei forcierte er nicht die strikte Trennung von Musik und Musikwissenschaft, sondern versuchte aktiv, beide Seiten miteinander zu verbinden. Adler vertrat bereits früh die Ansicht, dass Theorie und Praxis in engstem Kontakt stehen sollten, und behandelte diese zentrale Thematik 1898 in seiner Antrittsvorlesung an der Wiener Universität, in der er der Frage nachging, wie Musik und Musikwissenschaft miteinander in Beziehung stehen sollten. Seine oberste Priorität war, „durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken“.[110] Wie Adlers Student Erwin Felber (der grundsätzlich fragte „Sind denn Tradition und Musikmoderne, Gewordenes und Werdendes, überhaupt Gegensätze?“) später feststellte, dienten auch die *DTÖ* dieser Verbindung, die „eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen jüngster Gegenwart und dunkler Vergangenheit“ herstellen.[111]

[109] Barbara Boisits: „Organologische Modelle in der frühen Musikwissenschaft“, in: Boisits, Barbara / Rinofner-Kreidl, Sonja (Hrsg.), *Einheit und Vielheit. Organologische Denkmodelle in der Moderne*, Wien: Passagen 2000 (Studien zur Moderne 11), S. 255–271, S. 261–262.

[110] Guido Adler: „Musik und Musikwissenschaft“, Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 8 (1898), S. 28–39, S. 31.

[111] Erwin Felber: „Musiktradition und Musikmoderne. Wiener Musik- und Theaterfest“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/9 (1924), S. 357–361, S. 357–358.

Adler stellte sich aber auf vielen Ebenen eine enge Zusammenarbeit zwischen den Forschern und den praktischen Musikern vor, indem er beispielsweise hinlänglich dazu ermunterte, der künstlerischen Ausbildung durch das historische Studium eine feste Grundlage zu geben. So könnten nicht nur Komponisten, sondern auch Instrumentalisten, Dirigenten etc. ihrer Profession eine profunde Basis verleihen. Adler forderte aber nicht nur die Künstler auf, an die Universität zu kommen, er sah es gleichzeitig auch als seine Aufgabe an, in der wissenschaftlich-theoretischen Ausbildung praktische Aspekte zu inkludieren. Dieses Vorhaben setzte er in die Tat um, indem er selbst neben den bisher üblichen rein theoretischen Vorlesungen auch praktische Übungen – die sich bei den Studenten bald großer Beliebtheit erfreuten – in den Lehrplan integrierte. Für ihn sollte die Musikwissenschaft nicht fernab der Kunstschaffenden in ihrem ‚Elfenbeinturm' der Theorie agieren, sondern den aktiven Austausch suchen. Daher pflegte er auch engen Kontakt zu Kompositions- und Theorielehrern (wie bereits erwähnt Arnold Schönberg, aber auch z. B. Hans Gál oder Karl Weigl, die ab 1919 bzw. 1929 Harmonielehre und Kontrapunkt am Institut unterrichteten),[112] an die er seine Schüler verwies oder die umgekehrt ihre Schüler ans Musikhistorische Institut schickten.

Vor diesem Hintergrund verwundert es daher nicht, dass zu Adlers Zeit eine Vielzahl an praktischen Musikern bei ihm studierte: So zählt er beispielsweise in seiner Autobiographie auf, wie viele Komponisten, Dirigenten etc. bei ihm mit einem Doktorat abschließen konnten, und berichtet mit Stolz, dass seine Studenten ihm außerdem immer wieder eigene Werke präsentierten und ihn um seine Meinung baten.[113] Diese Integrierung des praktischen Aspektes in das Fach spiegelte wider, wie Adler auch die Zusammenarbeit mit der zeitgenössischen Musiklandschaft verstand: Kunst und Wissenschaft sollten „Hand in Hand" gehen, wobei der Forscher dem Musiker „[v]on der Wiege bis an das Grab" beratend, aber auch regulierend zur Seite stehen sollte.[114] Damit erhoffte sich Adler nicht nur eine stärkere Position für seine Disziplin, sondern beabsichtigte damit auch die Kunstproduktion zu verbessern und die allgemeine musikalische Qualität zu erhöhen.

---

[112] Egon Wellesz behauptete fälschlicherweise, dass neben Gál und Weigl auch Schönberg am Musikhistorischen Institut lehrte („Musicology", S. 460, FN 2 sowie in dem überarbeiteten Eintrag von 1954, S. 1026, FN 1).

[113] Adler: *Wollen und Wirken*, S. 37 und 43.

[114] Ders.: „Musik und Musikwissenschaft", S. 29; Ders.: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", S. 18. Dazu Barbara Boisits: „Ein diligens pater familias der Musikwissenschaft. Zur Persönlichkeit Guido Adlers", in: Stumpf, Markus / Posch, Herbert / Rathkolb, Oliver (Hrsg.), *Guido Adlers Erbe. Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, Göttingen: Vienna University Press 2015 (Bibliothek im Kontext 1), S. 15–30, S. 23–24.

Auch wenn diese ‚regulierende' Intention Adlers Ideal einer objektiven Musikwissenschaft widersprach, alle Werke und Stile entwicklungsgeschichtlich gleich zu behandeln, sah er sich zu Wertungen gezwungen, da er in der zeitgenössischen Musik Tendenzen ausmachte, die er als gewissermaßen ‚unnatürlich' empfand (die also keiner ‚organischen' Entwicklung entsprangen), und somit nicht guten Gewissens befürworten konnte.[115] Adlers Verhältnis zur modernen Musik ist als ambivalent zu charakterisieren und die fehlende zeitliche Distanz zum Gegenstand schlägt sich in seinen Äußerungen deutlich nieder. Für Adler begann die Moderne etwa ab den 1880er Jahren und setzte mit Richard Strauss, Max Reger und Gustav Mahler ein, die für ihn Sinnbild des Fortschritts waren.[116] Vielen nachfolgenden Komponisten trat er dagegen nur mit Skepsis gegenüber und konnte seine persönliche Abneigung teilweise nur schwer verbergen. Daher versagte er sich häufig eine stilistische Einordnung zeitgenössischer Werke, da er die nötige Objektivität zu ihnen nicht einhalten konnte, hoffte aber gleichzeitig, dass sich die ‚richtige' Musik gegenüber der ‚falschen' durchsetzen möge. Adler wollte dieser ‚minderwertigen' Kunst nicht nur die Unterstützung versagen, sondern sie sogar aktiv bekämpft wissen, wie er an einer Stelle mit drastischen Worten wiedergibt: „Im sozialen Leben muß der Starke den Schwachen schützen und schirmen; in der Kunst muß er ihn zurückdrängen. Das wahre Mitleid besteht hier in der richtigen Erkenntnis, daß der Platz geräumt werden muß."[117] Trotz dieser rigorosen Forderung verlangte Adler aber von der Musikkritik stets Respekt und eine vorurteilslose Bewertung der neuen Werke, da diese nur auf Basis historischer Kenntnisse gefällt werden dürfe: „Denn ihre Funktion hat Werkkritik in einer Kontrolle darüber, daß sich ‚starke', d. i. geschichtlich bedeutende, ästhetisch gültige Musik, gegenüber ‚schwacher' Musik, d. i. geschichtlich unbedeutende, ästhetisch minderwertige Musik, im Musikbetreib durchsetzen kann."[118]

Adlers Verständnis von Moderne besteht darüber hinaus darin, dass für ihn das Neue nicht aus der Abkehr vom Vorhergehenden entsteht – demzufolge eine Negierung jeglicher Tradition darstellt –, sondern im Gegenteil aus der Weiterentwicklung des musikgeschichtlichen Erbes. Das Neue konnte dementsprechend nicht einfach aus sich selbst her-

[115] „Eine Zeit, wie die unsrige, in der der Subjektivismus fast ins Schrankenlose geraten ist, ist der Neubildung stilhafter Formen nicht günstig. Kühne Experimente, überschwengliche Versuche liegen fast immer außerhalb der organischen Entwicklungslinie." Ders.: *Methode der Musikgeschichte*, S. 145.

[116] Volker Kalisch: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden: Koerner 1988 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77), S. 242.

[117] Guido Adler: „Eine neue musikalische Vereinigung in Wien", in: *Neue Freie Presse* 14225 (1. April 1904), S. 1–3, S. 3.

[118] Kalisch: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik*, S. 275.

aus entstehen, sondern sollte immer nur Endpunkt einer natürlichen Entwicklung sein.[119] Adler erwartete dementsprechend zwar neue Inhalte, jedoch stets in „respektvoller Anknüpfung an eine wie auch immer zu verstehende, durch Werke, Gattungsgeschichte usf. vorgezeichnete Tradition. ‚Moderne' ist nicht einfach Neubeginn, sondern eine zeitgerechte Fortsetzung geschichtlicher Kontinuität."[120] In diesem Sinne sah er beispielsweise auch geistige Parallelen zwischen Richard Wagners Musikdramen und dem dramma per musica der ‚Hochrenaissance',[121] oder verstand Mahlers Symphonien als Produkt eines natürlichen Fortschrittes, da sie im „organischen Anschluß an das Überkommene" entstanden seien.[122] Mit den radikalen Brüchen, die besonders in den 1910er und 1920er Jahren vollzogen wurden, konnte Adler zumeist nichts mehr anfangen und sprach sich dagegen aus, jegliche Verbindung zur eigenen Geschichte kappen zu wollen.

Adler warnte mit drastischen Worten vor einer gefährlichen Vehemenz, „mit der sich die aus der klassischen Zucht entlassenen Kunstjünger den Hypermodernen in die Arme werfen",[123] ohne diese ‚Hypermodernen' jedoch näher zu charakterisieren. Viele Komponisten, die die spätromantische Harmonik zu Beginn des 20. Jahrhunderts hinter sich ließen, könnten hiermit gemeint sein, jedoch haben längst nicht alle Komponisten, die die Tonalität ausreizten oder gar überschritten, nach Adlers Ansicht die Tradition hinter sich gelassen und zählten zu denjenigen, denen er Einhalt gebieten wollte. Dem Kreis um Schönberg war Adler beispielsweise tendenziell positiv gesonnen: Auch wenn Adler die Überwindung der traditionellen Kompositionstechnik nicht guthieß und eher als Rückschritt in der musikhistorischen Entwicklung empfand,[124] tolerierte er die meisten Werke, die im

[119] Rathert: „Das Neue und das Alte Neue", S. 23.

[120] Kalisch: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik*, S. 243.

[121] Guido Adler: *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904, S. 3: „Wagner steht als Opernkomponist im Rahmen der Kultur- und Kunstepoche der Renaissance. Die Grundbestrebungen, die bei Wagner hervortreten, decken sich mehr oder weniger mit jenen der Gründer dieser Kulturepoche im allgemeinen und der Vertreter der Hochrenaissance im musikalischen Drama im besonderen."

[122] Ders.: *Gustav Mahler*, Leipzig / Wien: Universal-Edition 1916, S. 93.

[123] Ders.: „Musik und Musikwissenschaft", S. 33. Adler warnte auch davor, die Verbindung zur Geschichte einreißen zu lassen: „Während in der ältesten Periode der Mehrstimmigkeit diese Art der Stimmführung eine Begleiterscheinung des schweren Ringens nach kunstgerechter Behandlung ist, artet in der Kunst der Neoprimitiven die Freiheit zur Außerachtlassung der Grundgesetze der künstlerischen Polyphonie aus, zur Aufhebung der nach jahrhundertelanger Erarbeitung gewonnenen Normen. Die Fälle, in denen Neuerungssüchtige nicht so sehr aus innerem Drange als aus Mangel an Geschick und an Beherrschung der normativen Satzführung die Tonklexereien ‚begehen', seien ausgeschaltet – unfähige Sudler drängten sich immer in Zeiten der Stilübergänge heran." Adler: *Der Stil in der Musik*, S. 256–257.

[124] Ders.: *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Auflage, 2 Bde., Berlin: Max Hesse 1930, S. 999. Hierin heißt es im Kapitel über die „Moderne" u. a.: „So sind Quinten-, Quarten-, Sekunden-, Septimengänge ein koloristischer Reiz der Moderne geworden und entstellen die Satzführung, sodaß man Stümper von geschulten Tonsetzern, die sich solcher Irregularitäten bedienen, manchmal nicht unterscheiden kann. Auch darin liegt eine Rückkehr zur Primitivität der ersten Stadien der Mehrstimmigkeit, eine Wieder-

Umfeld der Wiener Schule entstanden, da er sie als Produkte der Beschäftigung mit der Tradition auffasste.[125] Auf rein subjektiver Ebene konnte Adler zwar seine Skepsis nie vollständig überwinden, wusste jedoch als Wissenschaftler sehr wohl um die Bedeutung des Schönberg-Kreises und kritisierte sogar das allzu konservative und intolerante Wiener Publikum ob seiner Ignoranz. Diese Widersprüchlichkeit in Adlers Ansichten ergab sich offensichtlich aus der mangelnden räumlichen und zeitlichen Distanz zum Gegenstand, und Adler wurde somit laut Volker Kalisch „zum unkritischen Bewahrer anscheinend ahistorischer und deshalb einklagbarer musikalischer Gesetzlichkeiten".[126]

Auch bei seinen Studenten setzte Adler augenscheinlich andere Maßstäbe an, da er sie üblicherweise weniger streng kritisierte oder sie in irgendeiner Form in ihrer Entwicklung behinderte. Über diejenigen Schüler, die nebenbei auch Komposition – teilweise bei Schönberg – studierten (d. h. auch Wellesz, den er neben Webern, Paul A. Pisk und Kurt Roger als „Progressisten" bezeichnet) schreibt er in seinen Erinnerungen:

> Mir imponierte, wenn sie sagten: „Ich kann nicht anders" – und ich schätzte sie umso höher. Manche der „Unebenheiten" lernten sie aus den mehrstimmigen Werken der Gotik – Webern arbeitete an einer Dissertation über das zweite Buch von Heinrich Isaaks „Choralis Constantinus", das er in unseren Denkmälern 1909 in tadelloser Form edierte.[127]

Hier klingt nicht nur der Respekt mit, den Adler für die künstlerischen Ambitionen seiner Schüler hegte, sondern er machte auch deutlich, woher diese teilweise ihre Inspirationen bezogen – explizit aus der Beschäftigung mit der älteren Musik. So habe Anton Webern durch das Studium von Isaacs *Choralis Constantinus* nicht etwa angefangen, diesen zu imitieren, sondern es verschaffte ihm eine Basis für die Ausprägung seines eigenen Stils. Adler beobachtete diese Zusammenhänge allerdings nicht nur bei seinen Studenten, sondern forderte von allen modernen Komponisten, die ältere Musik sowie die traditionellen Formen zu studieren, um Orientierung für ihre eigenen Werke zu erlangen.

> Unsere ganze musikalische Entwicklung verlangt nach einer Rückschau. Während noch vor sechzig Jahren auf den Werken eines J. S. Bach der Schleier der Vergessenheit lag, setzen wir heute von jedem gebildeten Musiker die Kenntnis wenigstens der Hauptwerke dieses Künstlers voraus. Der mit der Geschichte näher Vertraute weiss sehr gut, dass z. B. das Studium der Werke der A-Kapellisten des 16. Jahrhunderts eine erwünschte Läuterung und Bereicherung der Kenntnisse moderner Komponisten bilden könnte und dass so mancher schon daraus Vorteile gezogen hat.[128]

---

aufnahme erbgesessener Eigentümlichkeiten älterer Kunstschulen, bis zu den Kruditäten der Dissonanzengänge in den Totenlitaneien alter Zeit und den Ausübungen ältester Zeit, denen man noch heute in rudimentären Resten der Übung musikalisch ungeschulter oder zurückgebliebener Volksschichten begegnet".

[125] Rathert: „Das Neue und das Alte Neue", S. 25.
[126] Kalisch: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik*, S. 281.
[127] Adler: *Wollen und Wirken*, S. 43.
[128] Ders.: „Musik und Musikwissenschaft", S. 33–34.

Die Rückschau in die Historie sollte also Fundament für die modernen Komponisten sein und Lösungen für musikalische Schwierigkeiten bieten. Eben diese Denkweise ist es, die Egon Wellesz nachher für sich beanspruchte und in seiner Opernreform anwandte. Es lässt sich also festhalten, dass Wellesz – wie in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird – nicht nur in seiner wissenschaftlichen Methodik von Adler beeinflusst wurde, sondern auch dessen Ansichten zur Geschichtlichkeit für den Kompositionsprozess zum Vorbild nahm.

1.1.1 Das Innere und das Äußere – Neobarocke Einflüsse in Wellesz' Kompositionsmethodik

Es stellt sich nun die Frage, wie Guido Adler sich den Einfluss der alten Musik auf die moderne Musiklandschaft vorgestellt hat und auf welche Weise Wellesz diese Theorien umsetzte. Wie ist Wellesz' Umgang mit der Musikgeschichte, aber vor allem mit älteren Formen und Stilen zu verstehen, und wie verhält er sich im Kontext der Zeit, in der sich der Einfluss des Historismus besonders im aufkommenden Neoklassizismus manifestierte? Adler selbst hat zwar des Öfteren auf die Vorbildwirkung der ‚älteren Musik' auf die junge Komponistengeneration verwiesen, seine Methoden jedoch nur selten weitergehend konkretisiert. Im Vorwort zur *DTÖ*-Ausgabe der Trienter Codices schreibt er allerdings:

> Unseren schaffenden Künstlern möchte ich zurufen: wenn ihr die alten Werke leset und höret, so strebet darnach, den Kern zu erfassen; glaubet nicht, wenn ihr die Aeusserlichkeiten nachahmet und als Reizmittel verwendet, dass ihr euch damit des eigentlich Verwendbaren der alten Kunst bemächtigt habt. In diesem Sinne verarbeitet, werden die alten Kunstwerke erfrischend und bildend wirken.[129]

Adler rät den modernen Musikern also, sich mit den Werken der Musikgeschichte zu beschäftigen, warnt aber entschieden vor einem allzu oberflächlichen Studium, das in einer geistlosen Imitation der ‚Äußerlichkeiten' münde. Man müsse dagegen zum ‚Kern' der Musik vordringen, um sie begreifen und als Anregung für die eigenen Kompositionen verwenden zu können. Auch wenn Adler nicht explizit die Barockepoche als Vorbild herausstellt, ist Wellesz bei seiner Opernreform und auch bei den eigenen Kompositionen Adlers Prinzipien gefolgt: Bei Wellesz steht nicht nur die Musikgeschichte als Spiegel der Gegenwart im Vordergrund, sondern er scheint auch eine Trennung der reinen ‚Äußer-

[129] Guido Adler / Oswald Koller (Hrsg.): *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV Jahrhunderts. I. Auswahl*, Wien: Artaria 1900 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII, 14/15), S. VII–IX.

lichkeiten‘ vom inneren Wesen des Kunstwerkes – so wie Adler es anzuregen versucht – seinen Überlegungen zugrunde gelegt zu haben.

Das Begriffspaar des ‚Inneren‘ und des ‚Äußeren‘ findet sich in vielen zeitgenössischen Äußerungen zum Neoklassizismus bzw. Neobarock und kann auf mehreren Ebenen interpretiert werden. Wellesz unterscheidet in seiner Ästhetik zunächst zwischen der reinen Form (musikalische Gattungen, aber auch Satztechniken usw.), die man als Grundlage für die Komposition verwenden kann, sowie den modernen musikalischen Mitteln, mit denen man diese Formen füllt. Die musikalischen Mittel sollen dabei auf den aktuellsten kompositorischen Erkenntnissen und Entwicklungen beruhen und sich möglichst homogen mit den (historischen) Formen verbinden. Die zweite Deutung, auf die wohl auch Adler anspielt, scheint ‚Äußerlichkeiten‘ eher im Sinne des z. B. barocken Stils, vor allem der rein zeitgebundenen Manierismen zu interpretieren, die im 20. Jahrhundert nicht auf simple Weise imitiert werden dürften. Auch Wellesz scheint über die Differenzierung von musikalischer Form und kompositorischem Inhalt hinaus – ähnlich wie Schönberg mit dem antithetischen Begriffspaar „Stil“ und „Gedanke“[130] – zwischen einer vergänglichen Mode (dem zeit*gebundenen* „Stil“) und einem zeit*losen* „Kern“ oder dem „Gedanken“, der auf der Tradition beruht und diese weiterführt, zu unterscheiden. Den barocken Stil dürfe man daher nicht getreu wiederaufleben lassen, da er vergangen ist und seine Verwendung im 20. Jahrhundert nur eine Kopie der Geschichte darstelle. Die traditionellen Formen und Techniken müssten daher mit modernen Mitteln ausgefüllt werden, um auf diese Weise ein zeitloses und somit überdauerndes Kunstwerk zu ermöglichen.

Bei Wellesz’ eigenen Opern ist dieser zu erfassende „Kern“ auf den ersten Blick nicht deutlich zu erkennen, da er sich kaum auf namentlich benannte ältere musikalische Gattungen oder Satzmittel beruft, sondern zum großen Teil auf das übergreifende Gefüge des (barocken) Gesamtkunstwerkes rekurriert. Dieses Konzept spielt nicht nur bei der Aufführung selbst, sondern auch in nicht unerheblichem Ausmaß bei der Entstehung des Werkes eine Rolle. Im Folgenden werden Wellesz’ Herangehensweise näher definiert und die verschiedenen ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Ebenen gegeneinander abgegrenzt, um die Verwendung der historischen Einflüsse in seinen Opern nachzeichnen zu können.

[130] Arnold Schönberg: „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“, in: Vojtech, Ivan (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a. M: S. Fischer 1976, S. 25–34.

1.1.1.1 Tradition und Imitation – „Zurück zu Mozart“?

Wellesz äußerte sich in vielen Texten über das aktuelle Musikleben und verschiedene zeitgenössische kompositorische Strömungen. Bereits in seinen frühesten Publikationen machte sich der Einfluss des Historismus bemerkbar: So propagierte er schon 1907 (also noch während seiner Studienzeit) die historische Aufführungspraxis, die eine Möglichkeit sei, die Mängel der aktuellen Konzertlandschaft aufzuzeigen und diese „auf historischem Wege“ verbessern zu können.[131] Besonders interessant ist in der Folge eine weitere kurze Konzertbesprechung aus dem Jahre 1911 über die 2. Klaviersuite op. 75 (1910) des englischen Komponisten Cyril Scott (1879–1970), der in seinen Werken oftmals barocke Formen und Techniken verwendet hat. Hier ist bereits in wenigen Zeilen Wellesz’ ästhetischer Ansatz vorweggenommen, wenn er über den fünften Satz schreibt:

> Den Schluß der Fuge [recte: Suite] bildet eine „Introduktion und Fuge“. Hier ist der Versuch gemacht, eine Fuge mit ganz modernen Mitteln darzustellen, ein Versuch, der sehr zu begrüßen ist, denn nichts ist dem lebendigen Geiste der Kunst konträrer als ein Kopieren alter Stile in Äußerlichkeiten.[132]

Wellesz hebt hier positiv hervor, dass Scott zwar auf barocke Strukturen zurückgreift und seinem Werk hierdurch einen Rahmen verleiht, diesen jedoch mit modernsten Mitteln füllt und sich sein Stück nur auf diese Weise als fortschrittliche Musik legitimieren könne. Insbesondere die Ablehnung der reinen Stilimitation, also ein Komponieren à la Bach oder Mozart, ist vor dem Hintergrund des aufkommenden Neoklassizismus hervorzuheben. Für Wellesz bestand der Sinn von Adlers Aufforderung, sich mit alter Musik zu beschäftigen, nicht darin, die alten Meister zu kopieren, sondern auf dem sicheren Boden der Tradition vorwärts schreiten zu können. Wellesz hat stets betont, dass ihm nicht allein an dem Rückgriff auf beliebige alte Formen gelegen war, sondern dass für ihn hierbei die Fortführung der Traditionen, denen er sich persönlich verbunden fühlte, im Vordergrund stand. Adler hatte es sich mit den *DTÖ* zum Ziel gesetzt, die Linie der ‚österreichischen‘ Komponisten zurückzuverfolgen, an die auch Wellesz anknüpfen wollte, denn seiner Ansicht nach habe Tradition für den Künstler „etwas Schützendes und Förderndes zugleich“. Dennoch würde kein Musiker wahllos in die Geschichte greifen, sondern nur „dort weiterformen, wo ihm aus der Vergangenheit ein verwandter Rhythmus des Schaffens entgegenpulst“.[133]

---

[131] Wellesz: „Kunst, Künstler und Publikum“, S. 287.
[132] Ders.: „Opus 73 von Cyrill Scott“, in: *Der Merker* 2/5 (1911), S. 1167.
[133] Ders.: „Tradition und Moderne“, in: *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* 8 (25. Oktober 1924), o. S.

Auch wenn Wellesz betonte, dass er die Lösung für seine kompositorischen Probleme bei Adler gefunden hat, ist der methodische Einfluss Schönbergs, wie hier an einzelnen Stellen immer wieder zu sehen sein wird, nicht gänzlich abzustreiten. Auch wenn Schönberg ein strikter Verächter des Neoklassizismus war, basiert seine Ästhetik auch auf der intensiven Beschäftigung mit historischen Vorbildern und der Verbindung mit der Tradition. Für Schönberg war jedes neu erschaffene Werk „gebunden an eine geistige Verfassung, welche ihre Vorstufen benötigt, zu welcher ohne Voraussetzungen zu gelangen, unmöglich ist“.[134] Das Studium der Musikgeschichte verlangte Schönberg auch von seinen Schülern: Wellesz erinnert sich, dass Schönberg in seinem Unterricht nicht die neuesten Kompositionsmethoden durchnahm, sondern mit ihnen zunächst systematisch die großen Meister „von Bach bis zu Brahms“ erarbeitete: „Wer zu ihm käme, um Aufschlüsse über die ‚moderne‘ Musik zu bekommen, wer von ihm überhaupt ‚modern‘ komponieren lernen wollte, wäre fehl am Ort.“[135] Für Schönberg war die Beschäftigung mit der Musik vom Barock bis zur Romantik also wie bereits erwähnt, das Rüstzeug, das er seinen Schülern mitgeben wollte, und das die unerlässliche Grundlage für alle darüber hinaus gehenden künstlerischen Versuche repräsentierte. Auch Wellesz betonte die Bedeutung des Studiums der traditionellen Formen, warnte jedoch noch einmal vor der reinen Nachahmung der Musikgeschichte:

> Wenn man im Kompositionsunterrichte auf die alten Formen verweist, so geschieht dies, um dem Schüler das Kopieren von ihnen anzuempfehlen und so entstehen die vielen Suiten, Menuette u. dgl. „im alten Stil“, die keine Kunstwerke sein können, sondern in die Gattung des Kunsthandwerkes gehören. Der richtige Weg wäre es, die Schüler mit dem ganzen bisherigen Formenschatz bekannt zu machen, einige bedeutsame Werke wirklich „kopieren“, d. h. abschreiben zu lassen und genau zu analysieren, im übrigen aber die Formen mit den Mitteln unserer Zeit erfüllen zu lassen, mit jenem Gefühlsinhalt, der dem Schüler geläufig ist. Auf diese Weise wird er angeregt, mit den Formen frei schaffend umzugehen.[136]

Auf das hier angedeutete Kopieren bzw. Imitieren eines bestimmten historischen Vorbildes ging Wellesz in seinen Schriften häufig ein und verknüpfte es zumeist mit der Kontroverse um die Parole „Zurück zu Mozart!“, bei der Vertreter der modernen Musik über die adäquate Auseinandersetzung mit historischen Werken stritten. Die Parole, deren Ursprünge nicht genau zu rekonstruieren sind (sie soll im Vorfeld des Mozart-Jubiläumsjahres 1906 entstanden sein), stand für die Forderung eines stärkeren Einflusses

[134] Arnold Schönberg: „Neue und Veraltete Musik oder Stil und Gedanke“, ASC T66.04, S. 3.
[135] Wellesz: *Arnold Schönberg*, S. 49–50.
[136] Ders.: „Probleme der Musik der Gegenwart“, in: *Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und der bedeutendsten Musikstädten des Auslandes* 10 (1913), S. 40–46, S. 41–42.

von Mozarts Musik auf die zeitgenössischen Komponisten.[137] So veröffentlichte beispielsweise der Klavierpädagoge Rudolf Maria Breithaupt den Aufsatz „Mehr Mozart!“, in dem er von der zeitgenössischen Musik „einfachere und schlichtere Sätze“, aber auch „mehr produktive Gedanken in schlichter Fassung und logischer Entwicklung und Schliessung“ forderte.[138] Dabei betonte er jedoch, dass es ihm nicht um eine simple Wiederbelebung von Mozarts Musik, seinen „historischen Formen, tönende[n] Arabesken“ ging, sondern um mehr Mozart „im Sinne unserer neuzeitlichen Mittel und Formensprache“ sowie um eine neue Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks.[139] Diese recht populäre Auslegung der Parole wurde von der Gegenseite in der Folge dahingehend missverstanden, dass in dem Aufruf eine rein rückwärtsgewandte Ästhetik und die Befürwortung der Stilkopie vermutet wurde. Paul Zschorlich erahnte darin beispielsweise in seinem Buch *Mozart-Heuchelei* (1906) eine „unheilvolle Verkennung unsrer künstlerischen Ziele und eine geschichtliche Verdrehung obendrein“.[140] Allerdings wollten die Unterstützer mit der Parole eben nicht zur Imitation der Klassiker aufrufen, sondern verstanden darunter eine „begrifflich noch völlig im Vagen gelassene […] Utopie einer modernen Musik, die sich die ästhetische Qualität der Musik Mozarts, nicht dessen konkrete Kompositionen zum Vorbild“ nahm.[141] Felix Weingartner veröffentlichte einen Aufsatz, in dem er klarzustellen versuchte, dass man mit den „modernen Ausdrucksmitteln im *Geiste Mozarts*“ arbeiten müsse, und daher nicht mehr von einem „zurück“, sondern von einem „Vorwärts zu Mozart!“ zu sprechen habe.[142]

Wellesz hat nach bisherigem Wissensstand der Debatte zwar keinen eigenen Artikel beigefügt, jedoch besonders im Zusammenhang mit der zeitgenössischen französischen Musik noch bis in die 1920er Jahre dazu Stellung bezogen – wohl auch, um seine eigene Kompositionsästhetik zu verteidigen. Er betonte, dass er nichts davon hielt, Mozarts Werke zu rekonstruieren, da dies einer „historisch unhaltbare[n] Vorstellung“ entspräche, der aber „ein richtiges Gefühl“ zu Grunde liegt.[143] Mozart sei vielmehr ein Vorbild in

[137] Thomas Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2), S. 34.
[138] Rudolf Maria Breithaupt: „Mehr Mozart! Salzburgisch Zeitgemässe – Unzeitgemässe“, in: *Die Musik* 4/1 (1904/05), S. 3–16, S. 11.
[139] Ebd., S. 15.
[140] Paul Zschorlich: *Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Leipzig: Friedrich Rothbarth 1906, S. 97.
[141] Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, S. 36.
[142] Felix Weingartner: „Zurück zu Mozart?“, in: *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912, S. 108–112, S. 112.
[143] Egon Wellesz: „Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik“, in: *Der Merker* 2/16 (1911), S. 657–665, S. 664.

seiner Prägnanz, seinem Umgang mit Formen und der Art, wie er auf „glücklichste[] Weise sein Streben mit dem Material, das ihm zur Verfügung stand, in Einklang zu bringen wußte“:[144]

> Die Rückkehr zu Mozart wird also nicht in einem Kopieren seines Stils bestehen, sondern in einer vereinfachten musikalischen Ausdrucksweise, die aber, um künstlerisch Geltung zu haben, neue Werte schaffen muß. […] Man wird also auch bei uns in Österreich nicht erwarten dürfen, daß die Rückkehr zu Mozart, die Vereinfachung der Musik einer Reaktion gegen die „Modernität“ gleichkommen wird. Im Gegenteil. Es ist anzunehmen, daß auch bei uns dieser Prozeß zur Bildung gänzlich neuer Ausdrucksformen führen und eine Bereicherung der Musik bedeuten wird.[145]

Der Gedanke, dass der Rückgriff auf bestehende Formen dem Fortschrittsgedanken widersprechen würde, entfachte zu Beginn des 20. Jahrhunderte eine ebenso hitzige Debatte: Rudolf Louis prangerte das Dogma des musikalischen Fortschritts an, bei dem man glaubte, nur in eine Richtung schreiten zu dürfen, um Neues schaffen zu können.[146] Er behauptete dagegen, dass auch die Musikgeschichte – so wie jede historische Entwicklung – nicht gerade, sondern fallweise in Spiralen und Zickzack-Linien verlaufe, sodass Rückgriffe, die es immer gegeben habe, somit dem Fortschritt nicht zwangsläufig widersprechen müssten.[147] Mit dieser Position hoffte man also, dass Komponisten „mit der Verbindung von alt und neu, von Vergangenheitsideologie und Zukunftsprophetie, eine Musik kreieren [könnten], die zeitgemäß und allgemeinverständlich sei“.[148]

Wellesz war davon überzeugt, dass die „Sucht, modern zu schreiben“ mit gleichzeitiger Abkehr von der Geschichte, die zeitgenössischen Komponisten geradezu in eine Sinnkrise gestürzt habe.[149] Er strebte dagegen in seinen Werken – und insbesondere in seinem Opernideal – stets ein möglichst zeitloses Konzept an, das sich nicht den neuesten ‚vergänglichen‘ Moden anschließt, sondern mithilfe der historischen Vorbilder zu einem die wandelnden Geschmäcker überdauernden Kunstwerk werden könne. Daher sollte man sich seiner Ansicht nach davor hüten, der „pseudo-modernen Kunst“, also den neuesten geschmacklichen Zeiterscheinungen nachzueifern, die zwangsläufig über kurz oder lang vorübergehen müssten. Um ein überdauerndes Werk zu komponieren, solle man „ohne Rücksicht auf Mode“ schaffen und allein „der eigenen Stimme im Innern“ gehorchen.[150]

---

144 Ders.: „Der Stil der letzten Werke Debussys“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3/3 (1921), S. 50–54, S. 51.
145 Ders.: „Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik“, S. 665.
146 Rudolf Louis: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München / Leipzig: Georg Müller 1909, S. 12.
147 Ebd., S. 26.
148 Barbara Boisits: „Konstruktion einer musikalischen Moderne vor dem Hintergrund der Tradition“, in: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.), *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, Wien: Passagen 2001 (Studien zur Moderne 14), S. 199–214, S. 203.
149 Wellesz: „Probleme der modernen Musik“, S. 401.
150 Ebd., S. 397. Das Verhältnis zwischen Tradition und Fortschritt steht besonders im 19. Jahrhundert im Zentrum des Diskurses. So unterschied Kant beispielsweise zwischen rein nachahmenden und ‚exemp-

Diesen Unterschied zwischen Modernität und Mode, der von den Musikern und Musikschriftstellern der Zeit häufig missachtet wurde, beschreibt der Riemann-Schüler Walter Niemann in seinem Buch *Die Musik seit Richard Wagner* (1913) und unterstreicht hier besonders, dass, obwohl vergängliche sowie unvergängliche Musik nach außen hin beide ‚modern' erscheinen können, nur mithilfe einer ‚inneren' ästhetischen Qualität, die nicht auf den ersten Blick ersichtlich wird, ein zeitloses Werk entstehen könne:

> Dort wie hier haben wir aber damit den ungeheuren Fehlschluß, daß die Modernität, das Gewand oder der Ausdruck des Zeitgeistes, notwendig ein untrügliches Zeichen des genialen, des für alle Zeiten gültigen Kunstwerkes sein müsse. Wie kurzsichtig! Den inneren Wert eines Kunstwerks bedingt keineswegs sein äußerlich „modernes", dem Geist seiner Entstehungszeit angepaßtes Gewand. Im Gegenteil, man darf sogar mit ziemlicher Gewißheit den Schluß ziehen, daß grade die „unmodernen" Werke, die unvergängliche innere Werte in sich bergen, für die die Zeit noch nicht oder nicht wieder gekommen ist, ihre eigne Zeit am längsten überdauern werden. Denn das moderne Gewand ist nichts als ein äußeres Kennzeichen, daß das vergänglichste wie das unvergänglichste Werk der modernen Zeit gleichmäßig an sich trägt. So ist das innerlich unvergängliche Werk durchaus nicht immer zeitgemäß; so gehört einem äußerlich modernen Werk keineswegs immer die Zukunft; so wird aus modern nicht selten modisch, modernitisch, aus altmodisch nicht selten unvergänglich.[151]

Das „innerlich unvergängliche Werk" entspräche daher nicht zwangsläufig dem aktuellsten Geschmack, sondern basiere auch auf historischen Vorbildern und bewährten Traditionen. Die Beschäftigung mit Mozart sei dementsprechend keine rückwärtsgewandte Entwicklung – die es nicht geben kann und darf –, sondern im Gegenteil eine Möglichkeit, die moderne Musik nicht nur vorwärts, sondern darüber hinaus auch auf diese Weise zu einer neuen Blüte zu führen. Diese ‚neue Einfachheit' würde laut Wellesz auch die Oper und die Symphonie aus ihrer nach-Wagner'schen Krise befreien, die nun nicht mehr „wie improvisierte Skizzen" wirken würden, sondern wie „kleine Skizzen, die Vollendung und Abrundung in sich tragen".[152] Die Parole ist daher auch als Gegenreaktion auf die romantische Programmmusik und den Wagner'schen Einfluss zu verstehen, der sich bis ins 20. Jahrhundert durch seine Epigonen in der Musik hielt. Der Ruf nach Mozart stand „als

---

larischen Genies' („Nun heißt das Talent zum Erfinden das *Genie*. Man legt aber diesen Namen immer nur einem *Künstler* bei, also dem, der etwas zu *machen* versteht, nicht dem, der blos vieles kennt und *weiß*; aber auch nicht einem blos nachahmenden sondern einem seine Werke *ursprünglich* hervorzubringen aufgelegten Künstler; endlich auch diesem nur, wenn sein Product *musterhaft* ist, d.i. wenn es verdient, als Beispiel (exemplar) nachgeahmt zu werden." Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 543 (A224). Und Franz Grillparzer differenzierte auf ähnliche Weise zwischen „vortrefflichen" und „mustergiltigen" Künstlern, d. h. solchen, die nicht nur in einer Tradition stehen, sondern diese auch fortsetzen. („Auf den eigentlich großen Künstler übt das von seinen Vorgängern Übernommene als Vorhandenes die Macht eines Natürlichen und er macht es wie alle andern, nur unendliche Male besser.") Franz Grillparzer: *Studien und Aufsätze*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, 4 Bde., hrsg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, München: Hanser 1964–1969, Bd. 3, S. 209–1178, S. 252.

[151] Walter Niemann: *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin / Leipzig: Schuster & Loeffler 1913, S. 146 (ab Auflage 5 erschienen als *Die Musik der Gegenwart*).

[152] Egon Wellesz: „Die letzten Werke Claude Debussys", in: *Melos* 1 (1920), S. 166–168, S. 168.

Chiffre für eine Wiedereinsetzung der Musik als autonomer Kunst, für die Befreiung aus der Rolle einer Vermittlerin außermusikalischer Gehalte“.[153]

In einem weiteren Artikel über Debussy fasste Wellesz sein Verständnis von Mozart prägnant in einem Absatz zusammen, den man ebenso auf die gesamten neoklassizistischen Tendenzen der Zeit, aber auch seine eigene Kompositionsweise beziehen kann:

> Die Rückkehr zu Mozart oder, sagen wir besser: die Schaffung einer neuen Klassizität kann nicht auf retrospektivem Wege erreicht werden und alle Versuche, auf dem Wege einer archaisierenden Kunst dieses Ideal zu erreichen, müssen notgedrungen scheitern. Es gibt in der Kunst kein Zurück, sondern nur ein Vorwärts.[154]

Mit dem Ausdruck der ‚neuen Klassizität‘ rekurriert Wellesz wiederum direkt auf Ferruccio Busonis Konzept der „neuen“ oder besser gesagt „jungen Klassizität“, die dieser in mehreren Abhandlungen, aber auch in seinem berühmten Brief an Paul Bekker (1920) formuliert hat:

> Unter einer „jungen Klassizität“ verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen. Die Kunst wird alt und neu zugleich sein – zuerst. Dahin steuern wir – glücklicherweise – bewußt und unbewußt, willig oder mitgerissen.[155]

Beide Komponisten weisen einige Parallelen in ihren ästhetischen Positionen auf: Busoni verlangte ebenso wie Wellesz (mit dem ihn im Übrigen ab 1913 eine enge Freundschaft verband)[156] eine neue Kunst auf dem Boden der Tradition, die sich zwar vorwärts bewegen, jedoch die Verbindung zu ihrer Geschichte aufrecht erhalten solle. Obwohl Busoni sich in seinen eigenen Kompositionen häufig an seinen Vorbildern Mozart und Bach orientierte, bezog er sich bei den postulierten ‚festen‘ und ‚schönen Formen‘ allerdings nicht ausschließlich auf konkrete musikalische Gattungen oder kompositorische Techniken (reine Kopien lehnte er ebenso entschieden ab), sondern strebte vielmehr nach der „Utopie einer Neuen Musik vom Rang einer ästhetischen Vollkommenheit“,[157] die sich sowohl gegen radikale Erneuerung als auch gegen reines Epigonentum richtete.

Wellesz ging wiederum im Rahmen seines Aufsatzes „Probleme der modernen Musik“ (1924), in welchem er detailliert die verschiedenen Strömungen der Zeit wie den Impres-

---

[153] Markus Böggemann: *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatik und Historismusproblem*, Wien: Lafite 2007 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 7), S. 70.

[154] Wellesz: „Der Stil der letzten Werke Debussys“, S. 51.

[155] Ferruccio Busoni: „Junge Klassizität“, zuerst abgedruckt in der *Frankfurter Zeitung* (7. Februar 1920), hier zitiert aus: Ferruccio Busoni: *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922, S. 276–277.

[156] Wellesz: *Autobiographie*, S. 219.

[157] Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, S. 5.

sionismus, den Expressionismus sowie den „Neuen Klassizismus“ analysierte, explizit auf Busonis Ausführungen ein. Busoni wolle laut Wellesz lediglich ausdrücken, dass nach einer Übergangszeit mit vielfältigen Experimenten wieder eine „Epoche ruhigen Schaffens“ anbreche, in welcher die Komponisten sich mit den zuvor erlangten Erkenntnissen auseinandersetzen könnten. In dieser Epoche sollten nun nicht mehr traditionelle Formen aufgebrochen werden, sondern man solle danach trachten, „wieder zu einer neuen musikalischen Architektur zu gelangen“, in der ein „Ebenmaß, eine Harmonie, eine weise Beschränkung in den Mitteln angestrebt wird“.[158]

Diese „Junge Klassizität“ – der Wellesz selbst tendenziell durchaus zuzuordnen ist – forderte also die Überwindung der romantischen Musik mit Hilfe eines historischen Bewusstseins für die prä-romantische musikalische Vergangenheit und ist gekennzeichnet durch Schlagwörter wie Objektivität, Einfachheit des Ausdrucks, „Beschränkung der Mittel“ oder „Ebenmaß der Harmonie“. Hier sollen zwar immer „neue Typen“ geschaffen werden, jedoch ohne dabei „die Form zu sprengen“.[159]

1.1.1.2 Für und wider die Alte Musik

Auch wenn Wellesz sich im Laufe der Zeit in vielerlei Hinsicht von den Vertretern der Wiener Schule distanzierte, lässt sich doch in Bezug auf die Auseinandersetzung mit Alter Musik die Nähe zu Schönberg und dessen Schülern nicht verleugnen. Wie bereits oben erläutert, sah Schönberg die Beziehung zur Geschichte und die Fortführung einer kompositorischen Tradition als unerlässlich an, ohne jedoch direkt auf altes Material zurückzugreifen. Eines seiner erklärten Vorbilder für ihn selbst, aber auch für viele seiner Schüler, war neben vor allem Mozart,[160] Brahms, Beethoven oder Wagner beispielsweise Johann Sebastian Bach, der nicht nur Schönbergs höchste Ideale verkörperte, sondern auch den Ausgangspunkt einer durchgehenden Linie hin zur Wiener Schule repräsentieren sollte. Schönberg verstand sich als Nachfolger Bachs, dessen überstrahlende Autorität Schönberg aber wiederum auch als Legitimation für das eigene Werk dienen sollte. Dadurch, dass die Wiener Schule die Verbindung mit der Geschichte herstellte, wollte sie die Verdienste Bachs nutzen, um die Relevanz des eigenen Schaffens zu begründen und ihre Po-

[158] Wellesz: „Probleme der modernen Musik“, S. 397.
[159] Ebd., S. 398.
[160] Matthias Schmidt: *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien: Lafite 2004 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 5).

sition zu stärken.[161] Hierbei verzichteten Schönberg und seine Schüler jedoch zum großen Teil auf offensichtliche Verweise oder gar Zitate alter Musik, sodass deren Vorbildfunktion hauptsächlich in satztechnischen Mitteln zu finden ist, wie Rudolf Stephan schreibt:

> Die Versuche, musikalischen Sinn durch Beziehungsreichtum zu konstituieren, ließen Schönberg auf Verfahren der traditionellen Kompositionstechnik zurückgreifen – auf die kontrapunktische Verknüpfung von Stimmen und auf die Variationstechnik –, freilich nicht um sie nachzuahmen, sondern um sie für die neu zu schaffende Satztechnik fruchtbar zu machen. Schließlich griff er sogar auf die sogenannte Variationsform zurück.[162]

Die reine Stilkopie wurde vom Großteil der Schönberg-Schüler verachtet, so wie auch u. a. von Heinrich Jalowetz, der außerdem die Fortschrittlichkeit seines eigenen Ansatzes unterstrich:

> Und der geniale, wirklich selbständige Künstler ist auch natürlich nicht immer darauf bedacht, gerade den passendsten, engsten Anschluß an seine Vorgänger zu finden, die von der Vergangenheit angebahnten Wege in derselben Richtung weiter zu gehen; vielmehr sucht er natürlich nach neuen Mitteln, die dem Inhalt seiner Persönlichkeit entsprechen, und wählt dabei nach seinem Ermessen aus dem von ihm vollkommen beherrschten Werk seiner Vorgänger das, was seinem Wesen am nächsten verwandt, um, davon als Grundlage ausgehend, sich seinen eigenen Stil zu schaffen. Daher kommt es, daß die Geschichte der Tonformen und Stile nicht nur ein stetes Fortschreiten in einer Richtung zeigt, sondern häufig ein Zurückgreifen auf längst verlassene Entwicklungsstadien, wodurch dann ältere Stilmerkmale wieder auftauchen, allerdings durch das Medium der neuen künstlerischen Persönlichkeit gebrochen, in völlig neuem Lichte.[163]

Auch Anton Webern, dessen Passacaglia op. 1 (1908) meist als prominentestes Beispiel für seine Beschäftigung mit alten Formen dient, ist eine ähnliche Behandlung der Musikgeschichte zuzuschreiben. In seinen Vorlesungen *Der Weg zur Neuen Musik* hob er bewusst die Verbindung zwischen den alten Meistern und der Wiener Schule hervor und beschrieb hier einen Prozess, der in direkter Linie von den Niederländern über Bach zu Schönberg führte.[164] In Alban Bergs Werk finden sich teils noch markantere Bezüge zu Bach (wie das Choral-Zitat „Es ist genug“ aus der Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60 im zweiten Satz seines Violinkonzertes) bzw. zu barocken Formen – wie u. a. in seinem *Wozzeck* (1925), wo er Passacaglia, Fantasie und Fuge, oder eine Suite mit den Sätzen Präludium, Pavane, Gigue, Gavotte und Air als formbildende Strukturen zugrunde legte.

---

[161] Daniel Ender: „Alte Musik als historische Legitimation für die Neue. Die Komponisten der Wiener Schule und ihre Selbstverortung in der Musikgeschichte“, in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, Wien: Arnold Schönberg Center 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 103–115, S. 105–106.

[162] Rudolf Stephan: „Schönberg und der Klassizismus“ (1980), in: Ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. v. Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott 1985, S. 146–154, S. 148.

[163] Heinrich Jalowetz: „Beethoven’s Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. Em. Bach“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1911), S. 417–474, S. 419–420.

[164] Ender: „Alte Musik als historische Legitimation für die Neue“, S. 111.

Dennoch waren sowohl die Vertreter der Wiener Schule, aber auch viele andere zeitgenössische Komponisten, die sich mit historischen Formen beschäftigten, strikte Gegner der simplen Stilimitation, was besonders bei der Debatte um den „Scarlattiana"-Aufsatz von Alfredo Casella deutlich wird.[165] Casella hatte 1926 das Werk *Scarlattiana* op. 44 für Klavier und kleines Orchester komponiert, das stark auf altes Material zurückgriff, und später in einem *Anbruch*-Artikel mit seinen ästhetischen und teils politischen Polemiken für Aufruhr sorgte. Insbesondere die These, dass die Hinwendung zu den alten Formen aus der Überwindung der Atonalität resultiere,[166] sorgte für Entrüstung. In der Folge veröffentlichten zahlreiche Komponisten empörte Repliken auf Casellas Aufsatz, darunter Francesco Malipiero, Ernst Krenek[167] oder auch Theodor W. Adorno,[168] in denen sie nicht nur Casellas Thesen angriffen, sondern auch ihre eigenen Positionen verteidigten. Schönberg selbst hielt sich aus dieser Debatte zunächst weitgehend heraus, kritisierte allerdings bei anderen Gelegenheiten Casella,[169] aber auch Komponisten wie Darius Milhaud, Igor Strawinsky oder Ottorino Respighi[170] teils sehr harsch.[171]

---

[165] Alfredo Casella: „Scarlattiana: A. Casella über sein neues Stück" in: *Anbruch* 11/1 (1929), S. 26–28. Hierzu Anna Maria Morazzoni: „Der Schönberg-Kreis und Italien. Die Polemik gegen Casellas Aufsatz über ‚Scarlattiana'", in: Stephan, Rudolf / Wiesmann, Sigrid (Hrsg.), *„Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts". Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien 12. bis 15. Juni 1984*, Wien: Elisabeth Lafite 1986 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), S. 73–82.

[166] „Die heutige Renaissance der alten Formen ist aber auch ein Resultat der definitiven Liquidation des atonalen Intermezzos. Die Atonalität mußte in ihrem Bestreben, den tonalen Sinn zu zerstören, gleichzeitig die klassische Konstruktion aufheben, die ja auf der Tonalität und der thematischen Arbeit basierte. Ich brauche hier nicht gegen eine Richtung zu polemisieren, die heute beinahe so überwunden ist wie der Kubismus in der Malerei." Casella: „Scarlattiana", S. 26.

[167] „Zu Casellas Aufsatz ‚Scarlattiana'", in: *Anbruch* 11/2 (1929), S. 79–81.

[168] Theodor W. Adorno: „Atonales Intermezzo", zuerst erschienen in: *Anbruch* 11/5 (1929), S. 187–193, zitiert nach: Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften* V, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 18), S. 88–97. Adorno hatte Berg zuvor dringend gebeten, einen Artikel gegen Casella zu schreiben, wozu es möglicherweise aus Zeitgründen nicht gekommen ist. Im Berg-Nachlass findet sich eine Skizze, die vermuten lässt, dass Berg wohl die gleichen Positionen wie Adorno und Schönberg vertreten hat. Siehe Morazzoni, „Der Schönberg-Kreis und Italien", S. 77.

[169] Im glossierten Exemplar des Scarlattiana-Aufsatzes bezeichnet Schönberg Casella u. a. als „Scarlatan" (Arnold Schönberg: Glossen zu: „Alfredo Casella über sein neues Stück ‚Scarlattiana'", 1. September 1928?, ASC T47.00) und merkt in einem anderen mit „Casella" betitelten Manuskript an: „Herr Casella meint, wenn er so komponiert, wie man es im Conservatorium von ihm verlangt hat, so ist das der klassische Stil. Es ist vielleicht ebenso schülerhaft, ebenso ahnungslos und ebenso hilflos. Es ist bezeichnend dafür, wie wenig diese Leute eine Vorstellung davon haben, was Kunst ist, wenn sie glauben, mit dem, was sie wissen auskommen zu können." Ders.: „Casella", (o. D.), ASC T03.37. Im Manuskript „Der Ab-Seher Casella", (18. April 1928), ASC T05.36, schreibt Schönberg auch: „wozu ihn so ausführlich beschreiben, da ihn jeder kennt: an den Eigenschaften, die ihm fehlen, solange sie nicht ein anderer auch hat; den man daran erkennt, dass man sich ihn nicht merken kann. Denn, hat man sich die Eigentümlichkeiten eines seiner Vorbilder gemerkt, so hat er schon längst ganz die eines andern". Siehe dazu Morazzoni, „Der Schönberg-Kreis und Italien", S. 75.

[170] Über Respighi: „Aber den Einband löste er auf und benutzte die Deckel und das Überzugsmaterial, um in sie hinein seine eigenen Bücher zu kleben – ohne sie auf die bekannte Art zu heften und zum Binden vorzubereiten, ohne also den Zusammenhang zwischen Buch und Decke herzustellen […]. Ein neuer

Diese Kritik an der Einbeziehung älterer Musik – in jeglicher Ausprägung – findet sich häufig in der zeitgenössischen Literatur, in der oftmals die Ansicht vertreten wurde, dass die Musik sich dadurch nicht nur dem Fortschritt widersetze, sondern auch die Verbindung der Musikstile mehrerer Epochen schlichtweg nicht durchführbar sei und es letztlich nur bei einem „stilistisch und inhaltlich buntscheckige[n] Kompromißversuch" bleibe.[172] Walter Niemann prangerte insbesondere die Verbindung von alten Formen mit modernen Mitteln an, die für ihn zum einen kein homogenes Kunstwerk ergebe, zum anderen aber auch zu einer Gefahr für die historischen Vorbilder werde, da sie eine „Vermischung und Verwischung aller Stilbegriffe" und dies somit die „ästhetische Anarchie" zur Folge hätte.[173] Auch Adorno, der schon das generelle Wiederaufleben der Barockmusik zu Beginn des Jahrhunderts kritisch beäugt hatte, fügte später ähnliche Kritikpunkte in seinem Vortrag „Der mißbrauchte Barock" (1966) an, in dem er über den Neobarock bemerkte:

> Neubarock taugt nicht mehr als Neugotik des neunzehnten Jahrhunderts. Die Mixtur aus moderner Auflösung und historisch ehrwürdigem Schwung […] ist brüchig bis ins Innerste, zerfressen von jenem Kunstgewerbe, das noch vor fünfzig Jahren mit offenbaren Stilkopien in harmloser Ohnmacht sich zufrieden gab.[174]

Besonders auffällig ist bei einigen Äußerungen, dass insbesondere die Vertreter des Neobarock, die sich nicht auf die Wiener Klassik oder die Romantik bezogen, als außerordentlich rückwärtsgewandt und daher minderwertig wahrgenommen wurden. Niemann hob in seinem Buch besonders Max Reger negativ hervor, der zwar barocke Formen als Grundlage verwende, bei dem jedoch der Inhalt nichts mehr mit seinen Vorbildern zu tun hätte: „Die alten Formen bleiben bei Reger [...] lediglich klassizistische Etikette für einen modernsten Inhalt. Seine chaotisch gärende Musik fügt sich nicht dem festen Rahmen dieser Formen, sondern sie sprengt sie."[175] Die semantische Verknüpfung von „Barock" und „Chaos", wie Niemann sie hier häufiger anwendet,[176] unterstreicht, wie negativ der Barockbegriff per se und somit auch jegliche Assoziation und Referenz zur Epoche noch

---

Inhalt, eine alte Decke; zusammengeklebt; wie einfach! Ein neues Kunstwerk? Einfachheit überall dort, wo das Können versagt." Notiz vom 26. September 1927, nach Mathias Hansen: *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1993, S. 196.

171 Vgl. Volker Scherliess: *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1998 (Bärenreiter-Studienbücher Musik 8), S. 162–167. Siehe dazu auch Schönbergs *Drei Satiren* für gemischten Chor op. 28 (der dritte Satz mit „Der neue Klassizismus" überschrieben), in denen er den Neoklassizismus angreift.

172 Niemann: *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 148.

173 Ebd., S. 196.

174 Theodor W. Adorno: „Der mißbrauchte Barock", in: *Kulturkritik und Gesellschaft* I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 10.I), S. 401–422, S. 407–408.

175 Niemann: *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 208–209.

176 „Regers Musik ist wie alle modernste Musik nicht Herzens-, sondern Nervenkunst barock-chaotischer Prägung." (Ebd., S. 199); „Brahms liebt die Leidenschaft im Maß, in der Form apollinischer Schönheit. Reger sieht sie im Chaos und Barock." (Ebd., S. 208).

zu Beginn des Jahrhunderts beschaffen war. Dies dürfte u. a. mit der Definition dieses Terminus in Zusammenhang stehen, der ursprünglich aus der Kunstgeschichte stammt und auch hier bis ca. Ende des 19. Jahrhunderts noch eine stark abschätzige Prägung innehatte, die sich zunächst auch auf die Musik übertrug (zur Entwicklung des Begriffs siehe Kapitel 1.2.2).

1.1.1.3 Abgrenzung des Neobarock

Trotz Wellesz' vielfach geäußerter Ansicht, dass die zeitgenössische Musik sich speziell wieder an den Opern der ‚barocken Festspiele' orientieren soll, wird Wellesz gemeinhin dennoch nicht als Vertreter des Neoklassizismus bzw. des enger eingegrenzten Neobarock wahrgenommen. Selbst Gunter Schneider, der die bisher umfassendste Untersuchung über das wechselseitige Verhältnis zwischen Wellesz' Forschungen und seinen Bühnenwerken vorgelegt hat, spricht ihm jegliche Verbindung zum Neoklassizismus ab, auch wenn er die Bezüge zur Barockoper und den Einfluss von Welllesz' historischen Studien erkennt.[177] Nur selten wird also auf einzelne und sehr allgemein gehaltene Parallelen hingewiesen, so wie beispielsweise Golan Gur Wellesz' neoklassizistische Tendenzen als Mischung aus Bruckner, Mahler, Debussy, Strawinsky und Schönberg begreift.[178] Hiermit bezieht er sich allerdings eher pauschal auf Wellesz' gesamtes Œuvre, und ohne auf die barocken Vorbilder einzugehen. David Symons vermutet zwar eine gewisse Nähe zum Neoklassizismus, identifiziert jedoch keine direkten kompositorischen Modelle der Barockzeit in Wellesz' Opern, sondern allenfalls strukturelle Parallelen zwischen Strawinskys *Oedipus Rex* sowie *The Rake's Progress* und Wellesz' *Die Bakchantinnen* oder *Alkestis*.[179]

Ein Grund dafür, dass Wellesz' kompositorische Verarbeitung historischer Vorbilder zumeist unbemerkt blieb, liegt wahrscheinlich darin, dass er ihnen keine Namen oder erklärende Titel beigefügt hat. Wirft man einen Blick in sein Œuvre, entdeckt man keine Kompositionen ‚im Stile von …', ‚Variationen über ein Thema von …' o. Ä. Es findet sich nur ein einziges Werk, das auf den ersten Blick in die Kategorie ‚Neobarock' fallen

[177] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 115.
[178] Golan Gur: „From Byzantine Music to Dodecaphony (and back). Egon Wellesz on Ancient and Modern Music", in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, Wien: Arnold Schönberg Center 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 266–277, S. 268.
[179] Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 13.

würde: die *Partita in Honorem Johann Sebastian Bach* für Orgel, mit den Sätzen „Fantasia“, „Gigue“, „Aria“, „Sarabande“ und „Finale“. Dieses Stück ist allerdings erst 1965 entstanden und 1966 in Oxford uraufgeführt worden – also Jahrzehnte nach der eigentlichen Hochzeit des allgemeinen Neoklassizismus. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat Wellesz lediglich bei einer *Courante* (1906) sowie einer *Gaillarde* (1912, aus der fragmentarischen Suite für Klavier) auf offensichtliche barocke Muster zurückgegriffen, die allerdings beide unveröffentlicht geblieben sind.[180] Dies mag ein Grund sein, warum Wellesz zu dieser Zeit höchstens peripher mit dem Neoklassizismus assoziiert wurde – wenn dann hauptsächlich durch Wellesz’ Verwendung antiker Stoffe (in *Die Bakchantinnen*, *Alkestis* und dem Ballett *Achilles auf Skyros*), da die Barockoper häufig antike Textvorlagen heranzog und die neobarocken Komponisten diese wieder aufgriffen.[181]

Im Zuge der problematischen Kategorisierung von Wellesz’ Werk fällt als größtes Hindernis auf, dass es zu viele verschiedene Termini wie „Neoklassizismus“, „Neobarock“, „Moderner Klassizismus“, „relativistischer Historismus“ u. v. m. gibt, die oft weder konkret definiert noch klar voneinander abgegrenzt wurden.[182] Um die Frage zu beantworten, ob Wellesz Neoklassizist war, könnte man nun mit Vorbehalt erwidern: – ja, allerdings nur in einigen Werken und nur, wenn man sein Aufgreifen historischer Ideen deutlich von jenem anderer Vertreter abgrenzt. Der Terminus „Neoklassizismus“, der sich erst ab den 1930er Jahren im deutschsprachigen Raum durchgesetzt hat, scheint sich mittlerweile als Sammelbegriff für jegliche Form der historischen Rückschau innerhalb der Musik des 20. Jahrhunderts manifestiert zu haben. Darunter fallen neben Bezügen zur Musik des späten 18. und 19. Jahrhunderts ebenso Rückgriffe auf die ältere, aber auch neuere Musikgeschichte (neben dem „Neobarock“ auch etwa Kategorien wie „Neomadrigalismus“ oder „Neoromantik“). Es wird also leicht übersehen, dass hiermit kein einheitlicher Stil, sondern vielmehr „eine künstlerische Grundhaltung“ beschrieben wird.[183] Diese ‚Grundhaltung‘ entsprach durchaus Wellesz’ Vorstellungen, auch wenn jene zu grobmaschig gefasst ist, um Wellesz’ kompositorischem Ansatz – insbesondere in Bezug auf seine Opernreform – gerecht zu werden. Obwohl der Neoklassizismus alle möglichen Ausprägungen umfasst – von strengen Stilkopien (Stichwort Cäcilianismus), über kunstvolle

[180] Knut Eckhardt / Heher, Hannes (Hrsg.): *Egon Wellesz Kompositionen. Mit Notenbeispielen und Kommentaren*, Göttingen: Ramaswamy ^{2}1997, S. 43 und 72.

[181] Siehe u. a. Carl Orff (*Orpheus*, 1924; *Klage der Ariadne*, 1925) oder Ernst Krenek (*Leben des Orest*, 1928–1929).

[182] Die umfangreichsten Studien zum Neoklassizismus in seinen verschiedenen Ausprägungen lieferte vor allem Scherliess: *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*.

[183] Ebd., S. 25.

Bearbeitungen bis hin zu satirischen Elementen – wird er zumeist mit seinen berühmtesten Vertretern wie Igor Strawinsky, Sergej Prokofjew oder Maurice Ravel in Verbindung gebracht, deren Kompositionsstile sich mit Wellesz' Musiksprache nur wenig überschneiden.

Die rein zeitliche Eingrenzung des „Neobarock" auf Vorbilder der Barockepoche scheint sich Wellesz' Position etwas anzunähern, beschreibt jedoch immer noch keine einheitliche Methode. Problematisch ist hierbei auch, dass der Terminus „Neobarock" sich bis heute nicht zur Gänze durchgesetzt hat (so findet sich weder in der *MGG*, im *New Grove*, noch in anderen gängigen Lexika ein Eintrag), obwohl sich die weitere Unterteilung bzw. eine Konkretisierung des Begriffs „Neoklassizismus" anbieten würde.[184] Kurt Westphal vermisst ebenfalls eine eigene Untersuchung des Neobarock, die explizit barocke Stilelemente, die von den Komponisten des 20. Jahrhundert verwendet wurden, von den Einflüssen der klassischen oder romantischen Epoche unterscheiden und abgrenzen könnte.[185] Als Gemeinsamkeiten der Vertreter des Neobarocks – worunter im deutschsprachigen Raum insbesondere Paul Hindemith, Max Reger, Ernst Krenek oder auch Heinrich Kaminski, dagegen in Italien Malipiero, Casella und Petrassi zu nennen wären – führt er an, dass sie sich an „Musterprinzipien, an Werkgattungen und -formen, im Kleinen an Satztechniken, Melodiegestalten, an Ornamentik und Rhythmik" orientiert hatten, „in der Harmonik, d. h. im Zusammenhang der Stimmen und in der Behandlung der Tonalität, aber eigene Wege" gegangen seien.[186] Reine Stilimitationen waren für ihn nicht neobarock, was also auch Werke wie Strawinskys *Pulcinella* (1920) oder auch Hans Werner Henzes später entstandene *Telemanniana* (1967) betrifft. Tatsächlich neobarocke Kompositionen seien

> Geist vom Geiste des Barock. Sie imitieren den Barock nicht […], sondern haben ihn schöpferisch neu belebt; denn die Übernahme barocker Form und kompositioneller Techniken stempelt Musik genauso wenig als neobarock ab wie die flüchtige geschmäcklerische Anlehnung an Musik dieser Zeit.[187]

[184] So war um 1900 sogar der Begriff „Neorokoko" für Mozart populär, konnte sich aber ebenso wie die Epochenbezeichnung „Rokoko" in der Musikhistoriographie nicht behaupten (siehe Kapitel 1.2.3.1). Siehe Seedorf: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, S. 1.

[185] Kurt Westphal: „Barocke und Neobarocke Musik", in: Buder, Marianne / Gonschorek, Dorette (Hrsg.), *Hans Chemin-Petit. Betrachtung einer Lebensleistung. Festschrift zum 75. Geburtstag am 24. Juli 1977*, Berlin: Stapp 1977, S. 29–40, S. 30. Dazu siehe auch: Lydia Melnyk: „Neobarocke Tendenzen und sakrale Symbole in der Musikkultur des 20. Jahrhunderts", in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 13 (2012), S. 377–389. Hier werden jedoch keine weiteren Unterscheidungsmerkmale gegeben.

[186] Westphal: „Barocke und Neobarocke Musik", S. 30.

[187] Ebd., S. 37.

Westphal unterscheidet also ebenso zwischen Form und Inhalt – bzw. dem Inneren und dem Äußeren –, wie Wellesz es getan hat, und sieht es als ausschlaggebendes Merkmal, dass die historischen Formen, aber auch Satztechniken mit modernen kompositorischen Mitteln ausgefüllt werden. Ähnlich formuliert es Karl Wörner in seinem Buch *Musik der Gegenwart* (1949), der erkennt, dass sich die Vertreter des Neobarock keine Rückkehr in die Vergangenheit ersehnten, sondern sich als „Entdecker und Eroberer, als Pioniere eines Neulandes" wahrnahmen.[188] Besonders interessant an seinen Beobachtungen ist jedoch, dass er zur Identifizierung eines neobarocken Werkes zwei Kriterien vorschlägt: Zum einen die Verwendung alter Formen, so wie es die meisten Komponisten dieser Strömung taten, indem sie Passacaglien, Variationen, Fugen usw. als Grundlage nahmen. Zum anderen aber sei auch die „Gemeinsamkeit der geistigen Verwandtschaft" zu beachten,[189] worunter er beispielsweise die Ablehnung des romantischen Subjektivismus, aber z. B. auch den „vitale[n] Lebensimpuls der barocken Musik" verstand.[190] Hiermit geht Wörner also einen Schritt weiter und bezieht in die Definition des Neobarock eine weitere Ebene ein, die nicht derart konkret fasslich ist wie die Vorbilder bei den Formen oder Satztechniken.

Ein ähnlich abstrakter Ansatz wird von Hans Mersmann in seinem Buch *Die Tonsprache der Neuen Musik* (1928) herausgehoben, der meiner Ansicht nach Wellesz' Konzept der modernen Oper treffend wiedergibt. Über die „archaistischen Züge" vor allem des „Generalbaßzeitalters" (also des Barock), die sowohl im 19. als auch im 20. Jahrhundert auftreten, schreibt er:

> [Der Archaismus] kann in verschiedenen Graden sichtbar werden: in einzelnen elementaren Schichtungen, in der ganzen musikalischen Sprache, in der inneren Haltung oder Gesinnung eines Werkes, im Formablauf, in der Verwendung bestimmter koloristischer Ausdrucksmittel. Innerhalb dieser Grenzen liegt gleichzeitig das Gesetz für das Innen und Außen. Eine archaistische Haltung kann, gerade in der Musik mit besonderer Unmittelbarkeit, bewußt, spielend angenommen werden, sie kann aber auch die Verklammerung einer Zeit an eine andere bedeuten, die aus tiefster innerer Nötigung herauswächst. […] Die Ansatzstellen solcher Verbindung gegenwärtiger Musik mit dem Formwillen des Generalbaßzeitalters sind häufig außermusikalisch. Die Einflußsphäre wirkt sich in einer Summe kleiner Einzelzüge aus. Diese Art der Beziehung zur Vergangenheit wird in hohem Grade schöpferisch. Die einzelnen Haftpunkte treten zurück, es bleibt eine Haltung, eine Atmosphäre zurück, deren tragende Einzelkräfte nicht mehr zu spüren sind. Da ist es wohl möglich, vom „Geist der Zeit" zu sprechen, der in eine neue Musik einströmt, ohne sie in ihrer Selbständigkeit irgend zu bedrohen.[191]

---

[188] Karl Wörner: *Musik der Gegenwart. Geschichte der neuen Musik*, Mainz: Schott 1949, S. 137. Obwohl Wörner hier zwar im Hinblick auf Wellesz' Opern durch die Libretti eine ‚archaisierende Tendenz' diagnostiziert, erkennt er dessen neobarocke Strukturen nicht (S. 91).

[189] Ebd., S. 138.

[190] Ebd., S. 139.

[191] Hans Mersmann: *Die Tonsprache der Neuen Musik*, Mainz: Schott 1928 (Melosbücherei 1), S. 57 und 59.

In den folgenden Kapiteln wird versucht, Wellesz' Opernreform zu beschreiben und zu analysieren, mit welchen Mitteln Wellesz diesen ‚Geist' der Barockepoche in seinen Werken heraufbeschwören wollte. Hierfür muss jedoch deutlich gemacht werden, dass sich Wellesz' Bild der Epoche und der einzelnen Werke von unserem heutigen Verständnis zum Teil signifikant unterscheidet: Es steht jedoch letztlich seine persönliche und teils individuelle Rezeption im Vordergrund, da er hieraus seine Reform abgeleitet hat. Ernst Krenek hatte in der Diskussion über Casellas „Scarlattiana"-Aufsatz angemerkt, dass man weder rückwärts noch vorwärts nach Belieben in der Zeit springen könne und ohnehin niemals alles über die tatsächlichen Umstände einer Epoche erfahren könne:

> Von Scarlatti wissen wir nichts, als was er uns gelassen hat. Sehen wir uns aber das an, so ist das ein ganz anderer Scarlatti als der von 1700. Wir sehen in ihm das, was wir sehen wollen, und er bleibt nichts weiter als unser Anreger, d. h. sein Werk löst in uns neue Assoziationen aus. Auf diese allein kommt es aber an, und wodurch sie schon angeregt sein mögen, ist im Grunde belanglos.[192]

Man muss sich vor Augen halten, dass das Bild der Barockepoche einen signifikanten Wandel vollzogen hat, auch aufgrund der stetigen Erschließung neuer Quellen. Heinz Holliger hat 1996 in einer Diskussionsrunde u. a. mit Wolfgang Rihm und Pierre Boulez noch darauf hingewiesen, dass sich auch beispielsweise die Aufführungspraxis im Laufe des 20. Jahrhundert bereits so verändert habe, dass wir uns bewusst machen müssen, welche Vorstellungen Strawinsky oder andere Vertreter des Neoklassizismus von ihren musikalischen Vorbildern hatten.[193] Es ist also unerlässlich, sich für eine Analyse von Wellesz' Opernreform zunächst zu vergegenwärtigen, welches Bild sich Wellesz von der Barockepoche machte, welche Quellen ihm zur Verfügung standen, was er im Speziellen eigentlich unter der ‚barocken Oper' verstand und was er dementsprechend als Orientierung für seine eigenen Bühnenwerke heranzog.

1.2 *Wellesz' Verständnis von ‚Barock' und die Entwicklung des Terminus*

Bevor im Detail auf Wellesz' Opernreform, die „an die Traditionen der Barockoper anknüpfen" soll,[194] eingegangen werden kann, muss zunächst ein Blick auf sein Verständnis des Terminus ‚Barock' und im Speziellen der ‚Barockoper' geworfen werden. Da es kei-

---

[192] Ernst Krenek: „Zu Casellas Aufsatz ‚Scarlattiana'", in: *Anbruch* 11/2 (1929), S. 79–81, S. 80.

[193] „Podiumsgespräch: Luciano Berio, Pierre Boulez, Cristóbal Halffter, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm; Reinhold Brinkmann (Moderation)", in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung. Basel 1996*, Winterthur: Amadeus 1997 (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung), S. 318–335, S. 323.

[194] Egon Wellesz: *Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien*, Wien: Wiener literarische Anstalt 1922, S. 10.

ne konkrete Definition von ihm gibt, sondern in seinen Texten lediglich vage und fragmentarische (teils sogar widersprüchliche) Hinweise zu finden sind, können seine Vergleiche und Forderungen meist nur sehr unzureichend nachvollzogen werden. Wenn Wellesz beispielsweise in seinem häufig zitierten Vorwort zu „Der Beginn des Barock in der Musik“, das für gewöhnlich als Hauptquelle für seine Opernreform herangezogen wird, davon spricht, dass sich die Oper an der ‚Barockoper‘ orientieren müsse, muss zunächst geklärt werden, welchen konkreten Gegenstand er gemeint hat. Auf welche Zeit, welchen Stil, welche Werke und Komponisten bezieht er sich?

Wellesz vermied es für gewöhnlich in seinen Ausführungen, die Epoche präzise zeitlich und auch geographisch einzugrenzen. Die wenigen klaren Äußerungen hierzu zeigen darüber hinaus, dass sich seine Vorstellung der ‚Barockepoche‘ im Laufe der Zeit modifizierte und sich nicht nur seine Terminologie änderte, sondern sich auch die Epochengrenzen (insbesondere das Ende des ‚Barock‘) immer wieder verschoben haben. Die Problematik seiner Definition ist eng verknüpft mit dem Entwicklungsverlauf des ursprünglich in der Kunstgeschichte aufkommenden Terminus ‚Barock‘, der nicht nur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine semantische Wandlung erfuhr, sondern sich danach auch auf andere wissenschaftliche Disziplinen – wie die Musikwissenschaft – ausbreitete.

Wie bereits erwähnt, war Egon Wellesz einer der ersten Forscher, der sich systematisch mit der frühen Operngeschichte und der Barockmusik im Allgemeinen befasst haben, und er ist – entgegen bisheriger Kenntnis – wahrscheinlich auch der erste, der den Terminus ‚Barock‘ als Epochenbezeichnung auf die Musikwissenschaft übertragen hat. Daher scheint es angebracht, insbesondere Wellesz’ frühe Schriften zu dem Thema zu untersuchen, um seine Verwendung der Terminologie und seine Definition von ‚Barock‘ nachvollziehen zu können. Hierfür müssen seine bruchstückhaften Äußerungen mosaikartig zusammengesetzt werden, um ein möglichst vollständiges Bild erhalten zu können. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie Wellesz seine Erkenntnisse über die Epoche entwickelt hat, d. h. durch welche Personen oder Institutionen er in der Heranbildung seines Forschungsgebietes beeinflusst wurde. Hierfür soll vor allem ein Blick auf die Entwicklung der Barockmusikforschung am Wiener Musikhistorischen Institut geworfen werden, um die historiographischen Zusammenhänge nachvollziehen zu können.

1.2.1 Die Anfänge der Barockmusikforschung in Wien – Adler und die DTÖ

In den meisten Musiklexika findet sich unter dem Eintrag „Barock" der Hinweis, dass diese Epochenbezeichnung zunächst aus der Kunstgeschichte stammte und erst 1919 mit dem Aufsatz „Barockmusik" von Curt Sachs in die Musikwissenschaft eingeführt wurde.[195] Dieser Darstellung muss entschieden widersprochen werden, denn wie im Folgenden zu sehen sein wird, hat Wellesz nicht nur bereits 1907 (in „Kunst, Künstler und Publikum", seiner zweiten wissenschaftlichen Veröffentlichung überhaupt) Musik und „Barock" im Sinne einer eigenständigen musikhistorischen Stilperiode in Zusammenhang gebracht, sondern insbesondere mit seinem richtungsweisenden Aufsatz „Renaissance und Barock" von 1909 einen Markstein in der Barockmusikforschung gesetzt. Hierin versuchte Wellesz, die bislang gängige Periodisierung der Musikgeschichte zu hinterfragen, indem er insbesondere die Abgrenzung zwischen Renaissance und Barock mithilfe kulturhistorischer Methoden neu ausrichtete und dabei die komplexen Zusammenhänge aller kulturellen Entwicklungen hervorhob.[196]

Es müssen vorweg die möglichen Gründe genannt werden, warum nicht Wellesz, sondern Curt Sachs noch heute in der gängigen Fachliteratur (mit Ausnahme von beispielsweise Othmar Wesselys Beitrag zur *Musikgeschichte Österreichs*)[197] als erster Forscher genannt wird, der den Begriff „Barock" als Epochenbezeichnung in die Musikwissenschaft eingeführt hat. Wellesz hat zwar vor bzw. um 1919 die Bezeichnung in mehreren Publikationen verwendet, von denen mindestens zwei im Fach weitere Wellen hätten schlagen müssen – der erwähnte Aufsatz „Renaissance und Barock" (1909) sowie insbesondere auch seine Arbeit „Der Beginn des Barock in der Musik" (1919).[198] Auch wenn darüber nur spekuliert werden kann, dürften bei letzterem die Wahl des Publikationsorganes und ein

---

[195] Curt Sachs: „Barockmusik", in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 26 (1919), S. 7–15. Der Hinweis findet sich z. B. bei Silke Leopold: „Barock", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1994, Sp. 1235–1256, Sp. 1237; Claude V. Palisca: „Baroque", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Bd. 2, London: Macmillan 2001, S. 172–178, S. 173.

[196] Egon Wellesz: „Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden", in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 11/2 (1909), S. 37–45.

[197] Othmar Wessely betont hier, dass die „Einführung des Terminus Barock im Sinne eines einmaligen, mehr oder weniger bestimmt abgrenzbaren historischen Zeitabschnittes der abendländischen Musik und einer empirischen Stilperiode mit positiven eigenen Ergebnissen eine österreichische Gelehrtenleistung darstellt. Sie ist Egon Wellesz zu danken." Othmar Wessely: „Das Werden der barocken Musikkultur", in: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.), *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. 1: *Von den Anfängen zum Barock*, Graz: Styria 1977, S. 269–322, S. 271.

[198] Egon Wellesz: „Der Beginn des Barock in der Musik", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 13 (1919), S. 56–76.

unglückliches Timing die Gründe gewesen sein. Der Artikel, dessen Titel eigentlich nicht deutlicher auf die Thematik hätte hindeuten können, erschien zwar im gleichen Jahr wie der Aufsatz von Sachs, wurde allerdings in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* – also keiner rein musikwissenschaftlichen Zeitschrift – abgedruckt und könnte daher von vielen schlichtweg übersehen worden sein.[199] Vollkommen überschattet wurde die Entstehungszeit des Aufsatzes dann dadurch, dass Wellesz eine überarbeitete Fassung des Artikels gemeinsam mit dem Aufsatz „Die Anfänge der Oper in Wien" 1922 als Monographie herausgab, und dieser somit von dem Zeitpunkt an ausschließlich in der neuen Form zitiert wurde. Für den Aufsatz „Renaissance und Barock" lässt sich hingegen nicht eindeutig erklären, warum er direkt nach seiner Publikation kaum wahrgenommen und rezipiert wurde. Im Laufe der Zeit wurde der Text für den Barockmusik-Diskurs jedoch durchaus als relevant erachtet und taucht beispielsweise in beiden Auflagen der *Musik in Geschichte und Gegenwart* auf. Hier hat sich jedoch ein gravierender Fehler eingeschlichen, der sich hartnäckig bis heute hält und sich somit wohl durch den Großteil der deutschsprachigen Literatur zieht: In der ersten Auflage gibt Friedrich Blume, der Autor des Eintrags „Barock", den Artikel zwar an, nennt aber sowohl die falsche Zeitschrift („ZfMw XI") als auch das falsche Jahr („1928/29"),[200] wodurch er ihm einen gewichtigen Teil seiner Relevanz entzog. In der zweiten Auflage der *MGG* wurde dieser Fehler darüber hinaus nicht korrigiert, sodass auch hier Curt Sachs weiterhin als derjenige angeführt wird, der die Epochenbezeichnung geprägt hat.[201]

Um die innovativen Aussagen von Wellesz' Ausführungen in „Renaissance und Barock" – auf die im Folgenden noch im Detail eingegangen werden soll – in den Kontext setzen zu können, muss man sich zunächst den schweren Stand vor Augen halten, den die Barockmusik und deren Erforschung in Wien um die Jahrhundertwende hatte: Ein Großteil der Musik des 17. oder 18. Jahrhunderts war im Konzertleben nur wenig präsent oder gänzlich in Vergessenheit geraten; viele Komponisten, die heute als Meister ihrer Zeit gelten, waren zu einer Randnotiz der Geschichte degradiert. Auch in der Musikwissen-

[199] Allein Hans Joachim Moser verwies in dem Vortrag „Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock" explizit auf den Aufsatz, nur wurde dessen Beitrag selbst nicht gedruckt, sondern lediglich in Form eines kurzen Berichts von Hans Gaartz zusammengefasst. Siehe dazu Hans Gaartz: „Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft. Ortsgruppenbericht Halle a. S." [darin: Hans Joachim Moser: „Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock"], in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921/22), S. 253–254, S. 253.

[200] Friedrich Blume: „Barock", in: Ders. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1951, S. 1276–1338, S. 1333. In dieser Ausgabe der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* veröffentlichte Wellesz zwar einen Artikel, es handelte sich aber um „Die byzantinischen Lektionszeichen", S. 513–534.

[201] Leopold: „Barock", Sp. 1252.

schaft herrschte an vielen Orten ein ebenso starkes Gefälle der Präferenzen und in Wien ist es vor allem Guido Adler zu verdanken, die Erforschung der Barockmusik gefördert und die Wiederentdeckung und Zugänglichmachung bedeutender Werke durch Gründung der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* vorangetrieben zu haben.

Wellesz hatte vor seinem Studium wie die meisten Musiker seiner Generation nur wenig Zugang zur Barockmusik, was sich während seiner Zeit am Musikhistorischen Institut rasch geändert haben dürfte. Wie er in seiner Biographie ausführt, sah der Lehrplan nichts Geringeres vor, als dass sich die Studenten im ersten Jahr mit der musikwissenschaftlichen Literatur und den Komponisten vom Mittelalter bis zur Gegenwart bekannt machen sollten. Im zweiten Jahr hatte man sich auf eine Periode der Musikgeschichte zu spezialisieren und ein Thema für die Dissertation auszuwählen.[202] Adler sei hierbei allerdings sehr darauf bedacht gewesen, die gesamte Bandbreite der Musikgeschichte zu vermitteln und „weder das Alte über dem Neuen, noch das Neue über dem Alten" zu vernachlässigen.[203] Ausgehend von diesem ambitionierten Programm dürfte Wellesz sich also bereits sehr früh auf das 17. und 18. Jahrhundert konzentriert haben, da sich auch seine ersten Publikationen mit diesem Zeitraum beschäftigen (beispielsweise erschien sein erster Aufsatz „Der Messias von Händel in der Bearbeitung von Ebenezer Prout" bereits 1905, also in seinem zweiten Studienjahr). Wie aus Wellesz' Schriftenverzeichnis ersichtlich ist, hat er hiernach zahlreiche Werke zur Barockmusik verfasst, woran Adler, dem Wellesz eine große „Kenntnis der Musik des Mittelalters und der Renaissance" attestierte und auch die (Wieder-)Entdeckung der „Meister der österreichischen Barockmusik" zuschrieb,[204] großen Anteil gehabt haben dürfte. Nicht nur, dass er die Epoche fest im Studium verankerte, auch seine aktive Erschließung von bis dahin kaum bekannten Werken im Rahmen der *DTÖ* dürfte maßgeblich zum Verständnis der Musik dieser Zeit beigetragen haben. Dies zeigt sich im speziellen Fall von Wellesz u. a. darin, dass die Editionsreihe einen prägenden Eindruck in seinem wissenschaftlichen Schaffen hinterlassen hat. Nicht nur, weil Wellesz sich in seinen Forschungen immer wieder auf das dort erschienene Repertoire beruft, sondern auch, weil die übergreifende Intention Adlers, eine durchgehende österreichische Musiktradition nachzuweisen, die vom Barock zur Wiener Klassik als ‚Golde-

[202] Wellesz: *Autobiographie*, S. 37.
[203] Ders.: „Guido Adler", in: *Neue Musikzeitung* 36/23 (1915), S. 281–282, S. 282.
[204] Ders.: *Autobiographie*, S. 35.

nem Zeitalter‘ reicht,[205] vielfältige Spuren in Wellesz’ musikhistoriographischem Denken hinterlassen hat. Dies brachte ihn letztlich sogar dazu, einen ‚Österreichischen Barock‘ gegenüber dem italienischen als eigenständige Strömung abgrenzen und etablieren zu wollen (siehe Kapitel 1.2.3.1).

Wellesz hat aber die Werke der *DTÖ* nicht nur rezipiert, sondern er hat auch aktiv an der Reihe mitgearbeitet. Adler hatte für die Reihe den Plan gefasst, neben bereits etablierten Musikwissenschaftlern auch qualifizierte Nachwuchskräfte bei der Herausgabe miteinzubeziehen und ermutigte daher einige seiner Studenten, einzelne Bände zu edieren.[206] Wellesz berichtete, dass die Studenten bei der Wahl ihres Dissertationsthemas nicht immer völlig freie Wahl hatten, sondern sich auch nach dem Betreuer – also vornehmlich Adler – richten mussten. Auf diese Weise wurde beispielsweise auch Anton Webern mit der Herausgabe von Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* beauftragt, obwohl dieser mit der Übertragung der Mensuralnotation bekanntermaßen Probleme hatte und nach seinem Studienabschluss auch kein Interesse mehr an editorischen Arbeiten zeigte.[207] Wellesz’ eigene Dissertation sollte zunächst zwar nicht in einer Werkausgabe für die *DTÖ* münden (obwohl Adler die Herausgabe von Bonnos Werken wohl ursprünglich ins Auge gefasst hatte), dafür plante er jedoch, sich mit dem von ihm lebhaft verehrten Cavalli zu beschäftigen und dessen *Egisto* in den *DTÖ* herauszugeben. Adler sprach sich allerdings gegen das Werk aus (das bis heute nicht in der Reihe erschienen ist) und legte Wellesz nahe, stattdessen Johann Joseph Fux’ Krönungsoper *Costanza e Fortezza* (1723) zu edieren.[208] Fux war zu dem Zeitpunkt ein nahezu vergessener Komponist und Wellesz empfand es im Nachhinein geradezu als Glücksfall, dass Adler ihn in diese Richtung wies.[209] Wellesz

---

[205] Elisabeth Fritz-Hilscher: „Ein Monumentum für ‚unseren‘ Fux. Guido Adlers Eintreten für Johann Joseph Fux“, in: Klaus Aringer (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Der Komponist. Referate des internationalen wissenschaftlichen Symposiums Graz 2010*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 2015, S. 39–54, S. 40.

[206] Elisabeth Th. Hilscher: *Denkmalpflege und Musikwissenschaft. Einhundert Jahre Gesellschaft zur Herausgabe der Tonkunst in Österreich (1893–1993)*, Tutzing: Hans Schneider 1995 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 33), S. 56.

[207] Wellesz: *Autobiographie*, S. 39. Zu Weberns musikwissenschaftlichem Werdegang siehe vor allem Theophil Antonicek: „Anton Webern und die Musikwissenschaft“, in: Krones, Hartmut (Hrsg.), *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1999 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 2), S. 17–23, S. 19.

[208] Wellesz: *Autobiographie*, S. 59. Über Details zu den Plänen zur Herausgabe des *Egisto* ist bislang nichts bekannt und Wellesz schreibt auch nichts Weiterführendes über Adlers Beweggründe. Es ist aber davon auszugehen, dass Cavalli einfach nicht in das Konzept der *Denkmäler* passte, da hier ausschließlich Werke von österreichischen Komponisten oder solchen, die in Österreich gewirkt haben, herausgebracht werden sollten. Siehe dazu den Aufruf der *DTÖ* von 1893, in welchem nach musikalischen Quellen von bestimmten Komponisten gesucht wurde – Bonno findet sich auf dieser Liste, Cavalli jedoch nicht. Abgedruckt bei Hilscher: *Denkmalpflege und Musikwissenschaft*, S. 244–246.

[209] Wellesz: *Autobiographie*, S. 59–60.

beschäftigte sich nicht nur zeitlebens mit Fux' Werk – seiner Kompositionslehre *Gradus ad Parnassum* (1725), aber insbesondere der Oper *Costanza e Fortezza* – und verfasste noch 1965 ein weiteres Buch über ihn, sondern dieser sollte darüber hinaus auch immensen Einfluss auf sein Verständnis der sogenannten ‚barocken Festoper' haben (Kapitel 1.2.3.2).

Die Kompositionen, die in den *DTÖ* herausgegeben wurden, waren zu einer Zeit, in der ein Großteil der bekannten Quellen schwierig bis gar nicht einsehbar war und sich nur wenige Editionsprojekte der Barockmusik widmeten (beispielswiese die Bach- oder Händel-Gesamtausgabe), eine willkommene Möglichkeit, die Musik älterer Epochen zu studieren. Wellesz hat sich sehr eindringlich mit der dort erschienenen Musik auseinandergesetzt, die häufig besonders in seinen frühen Schriften auftaucht: neben Werken von Fux (von dem vor Wellesz' Edition bereits drei Bände erschienen waren) beispielsweise auch mit jenen von Gluck,[210] oder dem für sein Verständnis der ‚barocken Festoper' ebenfalls besonders relevanten *Il Pomo d'oro* von Antonio Cesti.[211] Recht auffällig ist auch der wiederholte Verweis auf die 53-stimmige Festmesse zum 1100-jährigen Bestehen des Erzstifts Salzburg von Orazio Benevoli, die 1903 in den *DTÖ* erschien (ebenfalls von Adler herausgegeben)[212] und die Wellesz in drei Schriften zwischen 1907 und 1913 als Beispiel heranzieht.[213] Der Zusammenhang zwischen seinen Forschungen und der Editionsreihe dürfte somit klar auf der Hand liegen und das stark begrenzte Repertoire, das Wellesz dementsprechend bei seinen Überlegungen zur Verfügung stand, muss bei dessen Definitionsversuchen der ‚barocken Oper' berücksichtigt werden.

---

[210] Hermann Abert (Hrsg.): *Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice*, Wien: Artaria 1914 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 44a); Robert Haas (Hrsg.): *Christoph Willibald Gluck, Don Juan*, Wien: Universal-Edition 1923 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 60); Alfred Einstein (Hrsg.): *Christoph Willibald Gluck, L'innocenza giustificata*, Wien: Universal-Edition 1937 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 82). Der ursprüngliche Plan, weitere Gluck-Werke zu edieren, wurde aufgegeben, als nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Gluck-Gesamtausgabe gegründet wurde. Siehe Hilscher: *Denkmalpflege und Musikwissenschaft*, S. 107–108.

[211] Guido Adler (Hrsg.): *Marc Antonio Cesti, Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, Wien: Artaria 1896 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VI, 3/2); Ders. (Hrsg.), *Marc Antonio Cesti, Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Zweiter bis fünfter Akt*, Wien: Artaria 1897 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich IX, 4/2).

[212] Guido Adler (Hrsg.): *Orazio Benevoli, Festmesse und Hymnus zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628*, Wien: Artaria 1903 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 20). In der *DTÖ*-Ausgabe wird die Entstehung des Werkes auf das Jahr 1628 datiert, also zum Anlass des Salzburger Domweihfestes. Wie sich herausstellte, wurde das Werk allerdings später komponiert, und zwar 1682 zum 1100-jährigen Jubiläum des Erststiftes Salzburg – jedoch nicht von Benevoli, sondern wahrscheinlich von Heinrich Ignaz Franz Biber. Siehe hierzu Ernst Hintermaier: „Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung", in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 154–196.

[213] Wellesz: „Kunst, Künstler und Publikum", S. 303; Ders.: „Renaissance und Barock", S. 43; Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 23.

1.2.2 Der Terminus ‚Barock' in Kunstgeschichte und Musikwissenschaft

Dass Wellesz' Beschäftigung mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts maßgeblich durch Guido Adler initiiert wurde, steht außer Frage, doch wie kam Wellesz darauf, eine Terminologie zu verwenden, die weder am Wiener Musikhistorischen Institut geläufig war, noch von anderen Musikwissenschaftlern gepflegt wurde? Adler selbst vermied es noch in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* von 1924, dem Zeitraum zwischen Renaissance und Wiener Klassik den Namen ‚Barock' zu geben,[214] und auch in anderen Publikationen setzte sich der Begriff im Laufe der 1920er erst zögerlich durch. Bekanntermaßen orientierten sich einige Musikwissenschaftler, wie Hugo Riemann oder auch Adler in methodischer Hinsicht stark an der Kunstgeschichte,[215] und auch bei der Benennung der Epochen versuchte man, die Bezeichnungen und auch Charakteristika der verschiedenen Kunststile mehr oder minder erfolgreich auf die Musik zu übertragen. Für die Barockepoche hatte sich dies jedoch bis dahin nicht durchgesetzt.

Der Emanzipierung des Barock als musikgeschichtliche Epoche geht eine ähnliche Entwicklung in der Kunstgeschichte voraus – der Wandel von einer negativ belegten Bezeichnung zum neutralen Terminus eines eigenständigen Stils. Das Wort ‚Barock' taucht zwar schon früh im Zusammenhang mit Musik auf, allerdings nicht mit der heutigen Konnotation. In der Musikgeschichte finden sich bereits im 18. Jahrhundert vereinzelt Beispiele für die pejorative Verwendung des Begriffs, besonders in der Besprechung französischer Musik (beispielsweise wurde im Jahr 1734 Rameaus Musik im Vergleich zu Lullys als „barock" im Sinne von melodie- und ausdruckslos bezeichnet).[216] Rousseau schrieb darüber 1768 in seinem *Dictionnaire de musique* einen kurzen Absatz, in dem es heißt : „Une Musique *Baroque* est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulation & Dissonnances, le Chant dur & peu naturel, l'intonation difficile & le Mouvement

[214] So nennt Adler die Epoche nur „Dritte Stilperiode", siehe: *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt 1924.

[215] Barbara Boisits: „Hugo Riemann – Guido Adler. Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussion um 1900", in: Böhme-Mehner, Tatjana / Mehner, Klaus (Hrsg.), *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2001, S. 17–29, S. 20. Siehe hierzu auch Bujić: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 25–30. Für Adlers Verhältnis zur Kunstgeschichte siehe vor allem auch Wolfgang Dömling: „Über den Einfluss kunstwissenschaftlicher Theorien auf die Musikhistorie", in: *Droysen, Dagmar* (Hrsg.), *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974*, Berlin: Merseburger 1974, S. 7–45 sowie Ders.: „Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/1 (1973), S. 35–50.

[216] Leopold: „Barock", Sp. 1236.

contraint.“[217] In einigen danach publizierten deutschen Lexika findet sich diese Definition fast wörtlich übernommen, so beispielsweise bei Heinrich Christoph Koch (1802): „Mit diesem Kunstausdrucke bezeichnet man ein Tonstück, in welchem die Melodie oft in schwer zu intonirenden Intervallen fortschreitet, die Harmonie verworren, und der Satz mit Dissonanzen und ungewöhnlichen Ausweichungen überladen ist.“[218] Nach Gustav Schilling, der die Musik ebenfalls u. a. ob ihrer „seltsamsten harmonischen Zusammenstellungen“ kritisierte, sei ohnehin „alles Lächerliche“ als barock zu bezeichnen.[219]

Vergleicht man die Geschichte des Begriffes ‚Barock‘ mit der Kunstwissenschaft, fallen die Parallelen sogleich auf. Der Terminus ‚Barock‘ (dessen etymologische Definition hier ausgeklammert werden soll)[220] als Bezeichnung für eine eigenständige Epoche wurde in der Kunstwissenschaft das erste Mal von Jacob Burckhardt in seinem *Cicerone* (1855) verwendet, der zwar die barocke Architektur Italiens ausführlich beschrieb, aus seiner Abneigung dagegen jedoch keinen Hehl machte: Für ihn stellte die Barockkunst lediglich eine Zeit des Verfalls und der Stil einen „verwilderter Dialekt“ der Renaissance dar.[221] Seine abschätzige Meinung blieb einige Jahrzehnte unangetastet, bis der Architekt Cornelius Gurlitt mit seinem umfassenden Werk *Geschichte des Barockstiles* (1887–1889) mit zahlreichen Beispielen näher auf die Epoche einging, allerdings ohne deren Charakteristika konkret zu definieren.[222] Erst in dem 1888 erschienenen Buch *Renaissance und Barock* von Heinrich Wölfflin war die Wandlung des Barock von einer negativ besetzten Rand- oder Durchgangserscheinung zu einer eigenständigen Epoche vollzogen.[223] Wölfflins Hauptintention bestand darin, Renaissance und Barock stilistisch voneinander abzugrenzen und somit dem Barock mit innovativen „geistesgeschichtlichen Grundideen“ Legitimation zu verleihen.[224] Der Bedeutungswandel des Terminus zu einem wertneutralen Epochenbegriff ereignete sich in der Kunstwissenschaft also deutlich früher als in der

[217] Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*, Paris: Veuve Duchesne 1768, S. 41.
[218] Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: August Hermann d. J. 1802, S. 214.
[219] Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde., Stuttgart: Franz Heinrich Köhler 1835–1838, Bd. 1, 1835, S. 445–446.
[220] Siehe dazu auch Leopold: „Barock“ sowie Palisca: „Baroque“, S. 172–174.
[221] Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel: Schweighauser’sche Verlagsbuchhandlung 1855, S. 368. Auf S. 366 heißt es etwa: „Man wird sich fragen, wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestaltungen zuzumuthen sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neue Welt schon längst den Stab gebrochen?“. Burckhardt bringt in dem Werk unentwegt Beispiele von seiner Meinung nach minderwertigen Werken (u. a. S. 383 und 389).
[222] Cornelius Gurlitt: *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*, 5 Bde., Stuttgart: Ebner & Seubert 1887–1889.
[223] Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Theodor Ackermann 1888.
[224] Leopold: „Barock“, Sp. 1237.

Musikwissenschaft – wenn wir von Wellesz' Aufsatz „Renaissance und Barock" von 1909 ausgehen, mit dem sich Wellesz offensichtlich an Wölfflin anlehnte, liegen also ca. 20 Jahre dazwischen.

Wellesz berief sich bereits in seinen frühen Aufsätzen, und dabei insbesondere in „Renaissance und Barock", explizit auf die Forschungen von Burckhardt, Wölfflin und Gurlitt sowie auch auf Alois Riegl und Max Dvořák.[225] Die beiden letzteren waren Wellesz nicht allein durch ihre Publikationen, sondern auch durch deren Tätigkeit an der Universität Wien bekannt. Laut eigener Aussage hatte Wellesz neben seiner musikalischen Ausbildung auch ein allgemein großes Interesse an der bildenden Kunst[226] und besuchte nicht nur häufig Ausstellungen, sondern innerhalb seines Studiums auch Vorlesungen der Kunstgeschichte. Eine noch engere Verbindung zu dem Fach kam darüber hinaus auch durch seine Verlobte (und spätere Frau) Emmy Stross zustande, die – mit kriegs- und familienbedingten Unterbrechungen – ab 1907 Kunstgeschichte studierte und 1921 mit der Dissertation „Gandhara im Rahmen vergleichender Kunstforschung" am durch Josef Strzygowski 1909 abgespaltenen „Ersten Wiener Kunsthistorischen Institut" promoviert wurde.[227] Dieser sollte im Übrigen später für Wellesz entscheidenden Einfluss auch auf seine byzantinische Forschungen haben – allerdings noch bevor Strzygowskis rassistische Anschauungen (die zum Bruch mit seinen Kollegen Max Dvořák und Julius Schlosser führten)[228] offenkundig zutage traten und auch Wellesz erkannte, dass dessen Ideen ins „Absurde" ausarteten.[229]

Spätestens seit seiner Studienzeit dürfte Wellesz sich also eingehend mit kunsttheoretischen Fragestellungen und einschlägiger Fachliteratur befasst haben. Er besuchte neben den Kursen am Musikhistorischen Institut und einzelnen Vorlesungen der Geschichte, Philosophie, Philologie insgesamt neun Vorlesungen bei Max Dvořák (5) sowie Franz Wickhoff (4),[230] und könnte theoretisch noch Alois Riegl (1858–1905) kennengelernt haben, der bis zu seinem frühen Tod 1905 an der Universität lehrte. Dieser hielt ab dem Wintersemester 1894/95 Vorlesungen über die „Kunstgeschichte des Barockzeitalters",

[225] Wellesz: „Renaissance und Barock", S. 38–39.
[226] Ders.: *Autobiographie*, S. 52.
[227] Bujić: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 27.
[228] Matthew Rampley: „Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity", in: *Art History* 26/2 (2003), S. 214–237, S. 217.
[229] Wellesz, *Autobiographie*, S. 90.
[230] https://www.demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=6503, 11.12.2021.

die laut seinen Schülern und Kollegen stets „begeistert aufgenommen“ wurden.[231] Zu diesen Schülern zählte auch der Denkmalpfleger Max Dvořák, der 1908 posthum die Vorlesungen Riegls unter dem Titel „Die Entstehung der Barockkunst in Rom“ herausgab – auf die sich wiederum Wellesz namentlich in seinem ein Jahr später erschienenen Aufsatz berief.[232] Auch Dvořák, der ebenso wie Wickhoff und Riegl als besonders aufgeschlossen und progressiv galt, beschäftigte sich seinerzeit eingehend mit der Barockkunst, die er nicht als minderwertiges Nebenprodukt auffasste, sondern gleichbedeutend zur Renaissance und Klassik in eine Entwicklungslinie setzte, die in die zeitgenössische Kunst münden sollte.[233] Dvořáks ebenfalls sehr populäre Vorlesungen wurden in einem Nachruf einer seiner Schüler als „unvergeßlich“ und von „leidenschaftliche[r] Sachlichkeit“ gepriesen,[234] und auch auf Egon und Emmy Wellesz, die diese Vorlesungen besuchten, machte Dvořák einen nachhaltigen Eindruck. Für Emmy war das Andenken an ihren Professor geradezu „heilig“[235] und ihren Mann Egon regten dessen Ausführungen dazu an, sich auch auf musikalischem Gebiet mit der Epoche beschäftigten zu müssen:

> Durch die Vorlesungen von Max Dvořak über die Kunst des österreichischen Barockzeitalters war mir der geistige Aspekt dieser Periode so lebendig geworden, daß ich immer weiter zurückgehen mußte, bis ich, wie bereits erwähnt, zu den großen Venezianern kam und die Studie über „Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640–60“ schrieb […].[236]

Dieses Zitat bestätigt nicht nur, dass Wellesz neben Wickhoffs Kursen vor allem Dvořáks Vorlesungen mit Begeisterung besucht hat, sondern betont darüber hinaus auch den engen Zusammenhang zwischen seinen kunst- und musikhistorischen Interessen, wenn er schreibt, dass die barocke Kunst ihn zu seinen Forschungen über Cavalli inspiriert habe. (Insbesondere die Vorlesung über die „Geschichte der venezianischen Kunst“ im Wintersemester 1907/08 dürfte in diesem Zusammenhang einflussreich gewesen sein.) Auch wenn Adler an seinem Institut bereits Zugang zur Musik der Barockzeit geebnet hatte, wurde Wellesz’ Verständnis für die Epoche und seine wissenschaftliche Herangehensweise durch die Beschäftigung mit kunsthistorischen Ansätzen noch deutlich erweitert.

---

231 Alois Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, hrsg. v. Arthur Burda und Max Dvořák, Wien: Anton Schroll 1908, S. V (Vorrede von Dvořák und Burda).
232 Wellesz: „Renaissance und Barock“, S. 39.
233 Rampley: „Max Dvořák“, S. 222 und 229.
234 Wilhelm Köhler: „Max Dvořák“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 39 (1923), S. 314–320, S. 317.
235 Wellesz: *Autobiographie*, S. 226 (Kapitel verfasst von Emmy Wellesz).
236 Ebd., S. 86–87.

1.2.3 Der Terminus ‚Barock' bei Egon Wellesz

Im Folgenden werden nun Wellesz' Publikationen genauer auf den Terminus ‚Barock' und dessen Definition untersucht. Von besonderem Interesse ist dabei neben einer allgemeinen Charakterisierung des Stils insbesondere die zeitliche Eingrenzung der Epoche und wie sich diese bei Wellesz möglicherweise verschoben hat. In seinen Publikationen fällt als erstes ins Auge, dass er den Begriff keineswegs in allen Texten verwendet, die von der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts handeln, wie beispielsweise seine Monographie *Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Schmelzer* (1914) oder die Artikel „Die Aussetzung des Basso Continuo in der italienischen Oper" (1912) und „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik" (1914) belegen.[237] Dennoch taucht der Terminus bei Wellesz ab 1907 regelmäßig im Zusammenhang mit der Musik auf (häufig allerdings auch Verweise auf ‚barocke' Werke der bildenden Kunst).

Der Beginn des musikalischen Barock wird trotz anhaltender Diskussionen heute für gewöhnlich um das Jahr 1600 angesetzt, also in etwa zur Zeit des Entstehens der Oper und des Oratoriums in Italien. (Jacopo Peris *Euridice* sowie Emilio de' Cavalieris *Rappresentatione di anima et de corpo* werden beide 1600 gedruckt). Wellesz hingegen verfolgte hier Ansätze, die sich eng an die kunsthistorischen Erkenntnisse anlehnen. Sein erster Hinweis hierzu findet sich zu der bereits erwähnten Messe Benevolis (in den *DTÖ* fälschlicherweise auf 1628 datiert), die er in den „Uebergang von Hochrenaissance zu Barock" einordnet,[238] also den Beginn des Barock in etwa auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert. Dieser Grenze widerspricht er im Grunde in mehreren folgenden Publikationen, in denen er den Beginn der Epoche bereits um 1520 ansetzt.[239] Wie ist diese Diskrepanz zu erklären? Mehrere Aussagen aus dem 1907 erschienenen Artikel deuten darauf hin, dass sich Wellesz zu dem Zeitpunkt noch keine umfassende Meinung zu der Thematik gebildet hatte, da er hier noch von einer Übergangszeit als eine Phase der „Ueberreife" spricht, in der „alle als gemeinsames Merkmal ein Zuviel – in irgend einer Beziehung – ein Unharmonisches haben".[240] Dies scheint die einzige Aussage von Wellesz zu sein, die noch Überreste der negativen Konnotation zur barocken Musik in sich trägt. Zwar hat sich

[237] Im Algarotti-Artikel findet sich lediglich der Hinweis auf eine „barocke Dekoration": Egon Wellesz: „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik", in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Leipzig* 15 (1914), S. 427–439, S. 438.
[238] Ders.: „Kunst, Künstler und Publikum", S. 303.
[239] So beispielsweise in „Renaissance und Barock", S. 39, oder „Der Beginn des Barock in der Musik" (1919), S. 58.
[240] Ders.: „Kunst, Künstler und Publikum", S. 303–304.

Wellesz im Laufe der nächsten beiden Jahre durch seine Dissertation über Giuseppe Bonno noch intensiver mit älterer Musik beschäftigt und gewann insbesondere durch den Einfluss der kunsthistorischen Theorien neue Erkenntnisse, jedoch scheint dies nicht der Grund für die unterschiedlichen Epochenanfänge zu sein.

In „Renaissance und Barock" finden wir die konkretesten Hinweise: Hier kritisiert Wellesz zunächst die allgemein in der Kulturgeschichte etablierten (jedoch rein willkürlich zustande gekommenen) Epochenbezeichnungen sowie auch die abschätzigen Urteile, die mit der Musik zwischen der sogenannten Renaissance und der Klassik in Verbindung gebracht wurden. Dagegen fordert er für die Musikwissenschaft eine sachliche und wertfreie Beschäftigung mit der Materie und plädiert des Weiteren dafür, die Epochengrenzen zu überdenken, ohne sich jedoch auf präzise Daten festlegen zu wollen, da er eine übergreifende Orientierung – ganz wie sein Lehrer Adler – weniger an einzelnen Komponisten oder Schulen, sondern allein an der Entwicklung von Formen und Stilen postulierte.[241] Für die Barockzeit beruft sich Wellesz nun konkret auf die Forschungen verschiedener Kunsthistoriker: Aufbauend auf den neuesten Erkenntnissen von Wölfflin, Gurlitt und im Besonderen von Riegl und Dvořák sei – in Abgrenzung zu Jacob Burckhardt – ein neues Verständnis dieser Epoche entstanden. Diese sei der „Inbegriff aller aus der Gotik und Renaissance sich entwickelnden Bestrebungen, die unter Hinzutreten von neuen wesentlichen Merkmalen, zu einer neuen, den nunmehr veränderten Lebensanschauungen entsprechenden Kunst führen sollten."[242] Den Beginn der neuen Epoche um 1520 – wobei er sich auf alle Kunstrichtungen bezieht[243] – erläutert Wellesz nicht weiter, rekurriert jedoch offensichtlich auf vor allem Wölfflin und Riegl. Ersterer nannte das Jahr 1520 als Zäsur, da er hiernach keine ‚reinen' Werke der Renaissance mehr ausmachen konnte, und Riegl untermauerte dieses Datum darüber hinaus mit dem Todesjahr Raffaels.[244] Im zweiten Teil des Artikels, der nun der Musik im Speziellen gewidmet ist, betrachtet Wellesz im Einzelnen die vorangegangenen musikhistoriographischen Darstellungsweisen. Obgleich Wellesz der *Geschichte der Musik* von August Wilhelm Ambros (1862–1882) ihre Bedeutung nicht absprechen wollte, kritisierte er Ambros' unverhohlene Abneigung gegen die barocke Musik und dessen offensichtliche Anlehnung an Burckhardt. Darüber hinaus hielt Wellesz Ambros' Methodik für schlicht veraltet, da dieser sich nur punktuell mit

[241] Ders.: „Renaissance und Barock", S. 37–38.
[242] Ebd., S. 39.
[243] Ebd.
[244] Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 3; Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, S. 7.

einzelnen Schulen oder Komponisten auseinandersetzte (z. B. Palestrina), ohne einen Gesamtüberblick über alle Entwicklungen zu geben. Hingegen befände sich Hugo Riemann – obwohl dieser sich auf das Jahr 1600 als Beginn der Epoche festlegt – auf dem richtigen Weg, da dieser allein die Entwicklung von musikalischen Formen und Stilen als Basis für eine umfassende Darstellung heranzieht.[245] In einer später erschienenen Rezension von Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte* bemängelte Wellesz allerdings dessen Periodisierung, da er die Barock-Epoche als „Generalbaßzeitalters" bezeichnet und Riemann somit historische und rein musikalische Termini vermischt.[246]

Wie aus der Kritik an Ambros und Riemann herauszulesen ist, sah Wellesz die einzig legitime Möglichkeit einer Epochendarstellung in einer Nachzeichnung der musikalischen Entwicklungen und weniger in der Hervorhebung einzelner Persönlichkeiten oder Werke. Dies betont er auch in der Rezension von Adlers Buch *Der Stil in der Musik* (1911), in der er fordert, den „Stil des Werkes zur Grundlage aller Forschungen" zu machen.[247] Auf Basis dieser Herangehensweise begründet Wellesz seine Theorie: nicht die erste Oper um 1600, sondern die gesamte Entwicklung bis dorthin sollte ausschlaggebend sein. So legt er fest, dass die erste Periode des musikalischen Barocks in etwa mit der Florentiner Oper, d. h. mit der Gründung der *Camerata Fiorentina* um 1576 beginnt. Wie lässt sich das aber mit dem auch von Wellesz angegebenen Beginn der kulturellen Epoche um das Jahr 1520 vereinbaren, von welchem er nicht mehr abrückte?[248] Sowohl Wellesz als auch Wölfflin und Riegl scheinen im 16. Jahrhundert eine gewisse Übergangszeit zwischen Renaissance und Barock auszumachen, in der einige Werke oder auch Künstler bereits den Stil einer neuen Epoche trugen, ohne dass dieser im Umfeld komplett ausgeprägt wäre. Wölfflin sieht etwa um 1580 den neuen Stil fertig ausgebildet (was sich in etwa mit Wellesz' Darstellung decken würde), und macht auf dem Gebiet der bildenden Kunst barocke ‚Übergangskünstler' wie beispielsweise Antonio da Sangallo (1484–1546) aus.[249] Auch Wellesz meint im 16. Jahrhundert bereits moderne Tendenzen in Rom entdeckt zu

[245] Wellesz: „Renaissance und Barock", S. 41.
[246] Ders.: „Hugo Riemann. Handbuch der Musikgeschichte. Das Generalbaßzeitalter", in: *Musikpädagogische Zeitschrift* 3 (1913), S. 216–217, S. 216. Riemann vermeidet also den Terminus „Barock" in seiner Musikgeschichte.
[247] Ders.: „‚Der Stil in der Musik' von Guido Adler. I. Buch (Breitkopf & Härtel), in: *Der Merker* 5/2 (1914), S. 438–439, S. 438.
[248] Wellesz nennt dieses Jahr noch in seinem Grove-Beitrag von 1940. Siehe Ders.: „Opera", in: Colles, H. C. (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, New York: Macmillan [4]1940, S. 473. In seiner Habilitationsschrift verweist Wellesz lediglich auf den „Beginn des 16. Jahrhunderts". Siehe Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9.
[249] Wölfflin: *Renaissance und Barock*, S. 3–5.

haben: So bezeichnet er insbesondere Adrian Willaerts (ca. 1490–1562)[250] Doppelchörigkeit als bereits barockes Element und auch Palestrinas (1525–1594) Musik könne man seiner Ansicht nach nicht mehr zur Renaissance zählen, da vor allem die harmonischen Neuerungen, die sowohl Palestrina als auch Willaert in ihren Werken anwenden, für ihn nicht mehr in die alte Zeit fallen.[251]

Um aber in der weiteren Darstellung von Wellesz' Periodisierung fortzufahren, kann festgehalten werden, dass er gewisse barocke Tendenzen im frühen 16. Jahrhundert sieht, und den Beginn eines gefestigten neuen Stils etwa um 1576 ansiedelt. Einen zweiten Abschnitt des italienischen Barock sieht er mit dem Aufkommen der venezianischen Oper, also ca. 1637 mit der Eröffnung des Teatro S. Cassiano, und dementsprechend u. a. mit den Vertretern Cavalli, Cesti und Alessandro Scarlatti (mit Monteverdi habe zuvor die erste Periode in etwa geendet).[252] In „Renaissance und Barock" schließt Wellesz' Überblick über die Barockepoche im Grunde an dieser Stelle, da er weder im Detail auf die weitere Entwicklung ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingeht, noch ein konkretes Ende des barocken Stils nennt. Um diese Zusammenhänge zu durchleuchten, kann man sich nur auf einzelne Hinweise aus anderen Texten stützen, die sehr unvollständig sind und teilweise stark variieren.

1.2.3.1 ‚Österreichischer Barock'

Bei Betrachtung von Wellesz' Bild des 17. und 18. Jahrhunderts fällt auf, dass er hierbei stark die Wiener bzw. österreichische Musikproduktion in den Mittelpunkt rückt und sich Adlers Einfluss nicht nur darin bemerkbar macht, dass er sich dabei in den seiner Ansicht nach zentralen Werken der Epoche auf das Repertoire der *DTÖ* stützt, sondern sich in der Kategorisierung auch Adlers Darstellung einer durchgehenden österreichischen Tradition widerspiegelt. Weiters ist Wellesz' Periodisierung der Epoche und die Abgrenzung des österreichischen Barockstils insofern von Bedeutung, als sie nun jene Werke beinhaltet, auf die er sich größtenteils in seinen Fallbeispielen zur ‚Barockoper' bezieht. Die beson-

[250] Willaert wird auch später noch einmal explizit als „einer der ersten Meister des barocken Stils" genannt. Siehe Wellesz: „Venedig und die Musik", in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (Sonderheft August/September 1925), S. 347–351, S. 347.

[251] Ders.: „Renaissance und Barock", S. 43.

[252] Ebd., S. 44. Zu den Anfängen der Oper siehe auch „Die Oper in Italien im 17. Jahrhundert", in: Adler, Guido (Hrsg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, 1. Auflage, Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt 1924, S. 354–370, 2. Auflage, Berlin: Max Hesse 1930, S. 413–430.

dere Problematik liegt hierbei jedoch in der fehlenden Abgrenzung des Epochenendes, wodurch nicht eindeutig feststeht, auf welche Komponisten Wellesz rekurrierte.

Setzt man Wellesz' Differenzierung zwischen italienischem und österreichischem Barock nicht voraus, könnte man ihm bezüglich seiner Terminologie zahlreiche Ungenauigkeiten oder Widersprüche vorwerfen: In seinen Schriften findet man häufig die Begriffe ‚Früh-', ‚Hoch-', oder ‚Spätbarock', die allerdings nicht immer auf die gleiche Zeit verweisen. Obwohl bei Wellesz der musikalische Barock frühestens um 1520, spätestens aber ca. 1576 beginnt, charakterisiert er beispielsweise noch Cestis *Pomo d'oro* von 1668 an einer Stelle als „frühbarocke Festoper",[253] deren Dekoration bei der Aufführung im Geschmack der „Hochbarocke" von Lodovico Burnacini allerdings gleichzeitig mit einer „spätbarocken Säulenhalle" ausgestattet wurde.[254] An anderer Stelle behauptet Wellesz, dass sogar noch Bonnos Spätwerk Ende des 18. Jahrhunderts Oratorien und einzelne Opernarien enthalte, die dem Barockstil angehörten.[255] Diese enorme Zeitspanne zwischen – im äußersten Falle – 1520 und ca. 1800 nicht weiter auszudifferenzieren und pauschal als ‚Barockepoche' zu bezeichnen, kann unmöglich in Wellesz' Sinn gewesen sein. Und tatsächlich fällt auf, dass er sich – insbesondere, wenn von der barocken Festoper die Rede ist – entweder konkret auf österreichische Komponisten bezieht, oder auf solche, die in Wien gewirkt haben.

Dieser Zeitraum, den Wellesz als ‚Wiener Barock' oder ‚Österreichischen Barock' bezeichnet, ist in der Kunstgeschichte (insbesondere in der Architektur) zwar zu finden, wird aber selten als eigenständige Strömung, sondern vielmehr als Ausläufer des italienischen Stils aufgefasst. Die Provenienz des Terminus ist in diesem Fall nicht nur eindeutig aus der Kunstgeschichte abzuleiten, sondern lässt sich sogar noch enger eingrenzen: Der Begriff ‚Wiener Barock' hat sich zwar kaum umfassend durchgesetzt, findet sich allerdings beispielsweise an prominenter Stelle bei Alois Riegl, der diesem Stil vor allem die Bauten von Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und seiner Schule zuordnet.[256] Des Weiteren scheint die Bezeichnung durchaus auch im Umkreis des Wiener Kunsthistorischen Instituts (bzw. der beiden Institute) geläufig gewesen sein, worauf eine Publikation mit dem Titel *Wiener Barock* aus dem Jahr 1913 hindeutet, für die der Strzygowski-

[253] Ders.: „Die Anfänge der Oper in Wien", S. 61.
[254] Ders.: „Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert", in: *Die Musik* 13/22 (1914), S. 191–217, S. 193 und 197.
[255] Ders.: *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 437.
[256] Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, S. 5–6. Ähnliche Erscheinungen habe es beispielsweise auch in Süddeutschland, Spanien oder Belgien gegeben.

Schüler Walter von Semetkowski eine Einführung geschrieben hat: Auch er sieht in Fischer von Erlach den Hauptvertreter des Stils, der ab dem Ende der zweiten Wiener Türkenbelagerung 1683 begonnen und mit dem Tod Karls VI. 1740 sein Ende gefunden haben soll. Besonders interessant an diesem Text ist, dass Semetkowski relativ unvermittelt auf Parallelen in der Musik eingeht, indem er zunächst die Verdienste von Ludovico Burnacini, des Architekten und Ingenieurs von Leopold I., betont, und hierbei besonders dessen Dekorationen für Cestis *Pomo d'oro* hervorhebt. Noch deutlicher sieht er allerdings die Parallelen zwischen Architektur und Tonkunst im Wirken von Johann Joseph Fux, den er noch dazu als Ursprung und Begründer der Wiener Klassik interpretiert.[257] Auch wenn diese Schilderung des Wiener Barock nur punktuell auf die Musik eingeht, dürfte sie in etwa dem entsprechen, was Wellesz sich darunter vorgestellt hat. Er selbst definiert den Stil, den er nun vollends auf die Musik überträgt, wie folgt:

> Es kam ein neues Element hinzu, das zeitweilig das italienische überwucherte, zeitweilig wieder von diesem verdrängt wurde, und aus dieser Verbindung kristallisierte sich eine neue Kunst heraus, die im Innersten auf den im Volke noch fortlebenden Resten der ehemaligen heimischen Kultur wurzelte, und die man als österreichische Barocke zu bezeichnen pflegt. […] Dabei werden malerische Effekte in der Verteilung von Licht und Schatten zugelassen, um durch eine optische Wirkung die Geschlossenheit der Form zu erhöhen; ebenso verhält es sich in der Musik, wo die dynamischen Kontraste auch dazu dienen, die Gliederung der Form hervortreten zu lassen. […] Es macht sich das Bedürfnis nach Stimmungswechseln innerhalb eines Tonstückes mehr und mehr geltend, wodurch von selbst ein subjektives, dramatisches Moment in die Musik kommt. Die Polyphonie entspringt daher nicht so sehr, wie etwa bei der norddeutschen Organistenmusik, einer tektonischen Notwendigkeit, sondern ist ebenfalls nur ein Mittel, um eine besondere Stimmung auszudrücken; deshalb wird sie auch häufig, mit rein harmonischen Partien kontrastierend gebraucht.[258]

Auch wenn Wellesz in den meisten Publikationen nur recht verallgemeinernd von einer ‚Barockoper' spricht, scheint er demzufolge offensichtlich – aber meist stillschweigend – zwischen dem italienischen und dem österreichischen Barock zu differenzieren. Da er außerdem eigene Epochengrenzen für den österreichischen Barock einführte, ergeben sich auf diese Weise die oftmals widersprüchlich erscheinenden Angaben. Nur in wenigen Texten führt Wellesz die Unterschiede zwischen den beiden Stilen weiter aus: In seinem Buch *Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708* (1914) begründet er das Aufkommen des österreichischen Barock zunächst mit der Regierungszeit Leopolds I. (r. 1658–1705), dessen Förderung der Oper und insbesondere der Werke Antonio Draghis die frühbarocke Epoche Wiens geprägt habe. Mit Draghis Tod im Jahr 1700 bahnte sich dann bereits eine Wende an, die wiederum nach dem Tod Leopolds 1705 und der Thronbesteigung Josefs I.

[257] Paul Schmohl / Staehelin, Georg (Hrsg.): *Wiener Barock*, Einführung v. Walter von Semetkowski, Stuttgart: Wilhelm Meyer-Ilschen 1913, S. VIII–IX.
[258] Wellesz: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9–10.

(r. 1705–1711) sowie dem Erscheinen neuer Komponisten in Wien fortgeführt wurde. Diese Hochblüte des Stil sei laut Wellesz vor allem durch die Opern, Oratorien und Messen von Fux, Francesco Conti und Antonio Caldara geprägt worden.[259] Der Umstand, dass zu jener Zeit und auch später noch hauptsächlich Italiener am Hofe wirkten, aber trotzdem ein originär österreichischer Stil ausgebildet wurde, erklärt Wellesz damit, dass die Komponisten in großem Wettbewerb miteinander standen, sich zu den besten Leistungen antrieben und sich hierdurch ein leicht modifizierter Stil entwickelte. Dies sei der Grund, warum sich „die Entwicklungsstadien der italienischen Oper im allgemeinen nicht völlig mit jenen der Wiener Oper" deckten.[260]

Würde man also bei der Abgrenzung der Epoche des Österreichischen Barock von der Thronbesteigung Leopolds I. 1658 als erstem Markstein ausgehen, verortete Wellesz den Beginn – in etwa übereinstimmend mit Wölfflin – also in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Cestis *Pomo d'oro* – 1668 in Wien zur Hochzeit von Leopold aufgeführt – würde daher in Wellesz' Terminologie nicht nur als ‚frühbarock' gelten, sondern wäre dementsprechend auch eine *österreichische* und keine italienische ‚Festoper'. Auch die übrigen Werke, wie insbesondere die von Wellesz edierte Krönungsoper *Costanza e Fortezza* von Fux aus dem Jahr 1723,[261] die er als ‚hochbarock' bezeichnet, würden nun in etwa in dieses Zeitschema passen. Weitere aufschlussreiche Äußerungen zu dieser Periode sind rar und insbesondere über deren Ende hat Wellesz wenig Konkretes hinterlassen. Lediglich in einem *Grove*-Beitrag verknüpft er explizit die Hochblüte des österreichischen Barock – so wie Semetkowski es bereits in seiner Einführung vorgeschlagen hat – mit der Regierungszeit Karls VI. (r. 1711–1740), die dementsprechend durch dessen Tod 1740 und der Thronbesteigung Maria Theresias ein Ende gefunden habe.[262] In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich laut Wellesz nun verschiedenste parallel laufende Strömungen, die sowohl barocke als auch modernere Merkmale aufwiesen, wie in Bonnos und besonders in Glucks Werk zu sehen sei. Diese neue Strömung neben den spätbarocken Ausläufern

[259] Ders.: „Vienna", in: Colles, H. C. (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, New York: Macmillan [4]1940, S. 646–650, S. 647–648.

[260] Ders.: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, Leipzig: Breitkopf & Haertel / Wien: Artaria 1919 (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 6), S. 7–9, Zitat S. 7.

[261] Egon Wellesz (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza. Festa teatrale in drei Akten*, Wien: Artaria 1910 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVII, Bd. 34/35), S. XII.

[262] Ders.: „Vienna", S. 647.

bezeichnete Wellesz ab 1909 in fast allen Publikationen konsequent als „Rokoko/Rococo“.[263]

Auch wenn sich der Begriff zu der Zeit vereinzelt finden lässt,[264] hat er sich doch in Verbindung mit der Musik nie gänzlich als Stil- oder gar Epochenbegriff durchgesetzt,[265] und wird heutzutage – wenn überhaupt – zum größten Teil nur mit französischer Musik in Zusammenhang gebracht.[266] Wellesz orientierte sich bei seiner Wortwahl wieder deutlich an der Kunstgeschichte und nicht an der Musikwissenschaft, da weder Adler, Riemann noch andere Kolleg*innen die Bezeichnung „Rokoko“ verwendeten. Stattdessen etablierten sich etwa ab den 20er/30er Jahren die Begriffe des „galanten“ und des „empfindsamen Stils“ für die Musik zwischen Bachs Tod 1750 und der Klassik,[267] die Wellesz jedoch fast zur Gänze ignoriert hat.[268] Für ihn wies die ‚Rokokomusik‘ zwar starke Ähnlichkeiten zum Barock auf, habe allerdings eine Art psychische Modifikation durchlaufen, wodurch sie eine „Wandlung zum Leichten und Heitern“ erfuhr und somit insbesondere für die weltliche Musik geeignet erschien.[269] Wellesz neigte in diesem Zusammenhang wieder zu einer vergleichsweise unpräzisen zeitlichen Einordnung, da er beispielsweise an einer Stelle schrieb, dass bereits um 1700 in Wien ein „Ringen zwischen dem patheti-

---

[263] So vor allem in: *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 412, 433, 437; „Renaissance und Barock“, S. 40; *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XII, XVI; „Der Beginn des Barock in der Musik“, S. 59; *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 7 und 64; „Opera“ (1940), S. 473; „Vienna“, S. 647. Wellesz nennt beispielsweise auch Florian Leopold Gassmanns 1770 entstandene Oper *La contessina* „a rococo opera“. Egon Wellesz: „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, in: Eaglefield-Hull, Arthur (Hrsg.), *Dictionary of Modern Music and Musicians*, London: J. M. Dent & Sons 1924, S. 119.

[264] Ernst Bücken hat wahrscheinlich das einzige umfangreiche deutschsprachige Werk über den Rokoko-Stil in der Musik verfasst: *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, Wildpark / Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1927 (Handbuch der Musikwissenschaft). Daneben findet sich der Terminus beispielsweise bei Sachs: „Barockmusik“, S. 10 oder Hans-Joachim Moser, der Rokoko sowie Sturm und Drang unter dem Empfindsamen Stil subsumiert: siehe Gaartz: „Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft“, S. 253.

[265] Laurenz Lütteken: „Gibt es ein musikalisches Rokoko?“, in: Luserke-Jaqui, Matthias / Marx, Reiner / Wild, Reiner (Hrsg.), *Literatur und Kultur des Rokoko*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 95–107, S. 96.

[266] Ebd., S. 99.

[267] Daniel Heartz / Brown, Bruce Alan: „Rococo“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Bd. 21, London: Macmillan 2001, S. 489–490. In den beiden Auflagen der *MGG* existiert bis heute zu „Rokoko“ nicht einmal ein eigener Eintrag, siehe hierzu lediglich in der *MGG*[2] die Artikel Wolfgang Hirschmann: „Empfindsamkeit“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 1765–1771 sowie Wilhelm Seidel: „Galanter Stil“, Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 983–989.

[268] Wellesz verwendet beispielsweise in dem englischen Buch über Fux die heute übliche Terminologie: Er schreibt hier, dass die *Gradus ad parnassum* aus dem Jahr 1725 in die Zeit fiel, in der die Musiker bereits in dem leichteren „style galant“ komponierten. Egon Wellesz: *Johann J. Fux*, London: Oxford University Press 1965, S. 10.

[269] Ders.: *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 437.

schen Barock und dem graziös sentimentalen Rokoko“ stattfand,[270] während er an anderer Stelle eben jene Zeit wiederum als „Hochblüte der österreichischen Barocke“[271] charakterisierte.

Diese zeitlichen Schwankungen kommen allerdings auch aus dem Grund zustande, da Wellesz auch in dieser Periode – mit Ausnahme des genannten Beispiels – weniger an konkreten Jahreszahlen hängt, sondern sich ausschließlich am musikalischen Stil der Werke orientiert. So ist es zu erklären, dass er sowohl Fux’ *Enea negli Elisi* von 1732 als auch Bonnos späte Opern (also bis in die 1780er Jahre hinein) als ‚Rokokomusik‘ bezeichnet,[272] während er manche Opern von dessen Zeitgenossen Gluck konkret als ‚Barockopern‘ klassifiziert. Bonno war für Wellesz ein tendenziell eher altmodischer Komponist, habe jedoch zum Ende seines Schaffens eine gewisse Stildiversität in seinem Werk vereint. Vor allem die weltlichen Opern seien laut Wellesz bereits dem Rokoko zugehörig, während die geistlichen Oratorien weiterhin im ‚Geiste‘ der Barockmusik standen.[273] Wellesz sah also besonders bei ihm eine starke Vermischung verschiedenster Tendenzen vereint: So „bewahrte [Bonno] in der Zeit der Blüte des Wiener klassischen Stiles die barocke Art der Instrumentation, die bei ihm Züge des Zeitalters der Empfindsamkeit annahm“.[274] Auch Ernst Bücken betont in seinem Buch, dass es sich beim Rokoko – wenn auch Bezug nehmend auf die französische Musik – nicht um eine vom Barock fest abgegrenzte neue Stilrichtung, sondern eher um eine Übergangserscheinung handelt, bestehend aus einer komplexen Überlagerung von verschiedenen Stilausprägungen, die im ganzen 18. Jahrhundert in unterschiedlichster Form zu finden seien.[275]

Wellesz’ Hervorhebung der gleichzeitig existierenden Strömungen und musikalischen Stile, die nicht nur über Jahrzehnte hinweg parallel zueinander verlaufen konnten, sondern auch von einem Komponisten je nach Gattung oder gar Werk angewendet wurden, wird besonders im Fall Gluck relevant. In Wellesz’ Edition der *Costanza e Fortezza* findet sich der aussagekräftige Satz, dass diese Oper einen „Markstein auf dem Wege der Wiener Oper“ darstelle, der vom ‚Pomo d’oro‘ zum ‚Orfeo‘ von Gluck“ führe.[276] Hiermit hob Wellesz nicht nur die für ihn bedeutsamsten Werke des Österreichischen Barock her-

[270] Ders.: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 7.
[271] Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9.
[272] Ders.: *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 437.
[273] Ebd., S. 433–434.
[274] Wellesz: *Autobiographie*, S. 54.
[275] Bücken: *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, S. 1.
[276] Wellesz (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XXV.

aus, sondern nannte darüber hinaus auch Glucks *Orfeo* als Endpunkt der Entwicklung. (Da Wellesz jedoch später vor allem Glucks *Alceste* als bedeutendes Vorbild vor allem für seine *Alkestis* heranzog, ist in diesem Fall jedoch weniger konkret *Orfeo ed Euridice* als einzelne Oper zu betrachten, sondern eher Glucks gesamtes Reformwerk.) Allerdings fällt auf, dass er hier nur von der Tradition der „Wiener Oper" und nicht eindeutig von der Barockepoche spricht, Gluck also durchaus einer späteren Epoche angehören könnte. Selbst wenn Gluck zeitlich durchaus in Wellesz' ‚Rokoko' fallen könnte, bezeichnete er diesen jedoch mehrfach und pauschal als „Barockkomponisten" und behauptete sogar, dass die ‚Barockoper' unter Gluck ihren Höhepunkt und gleichzeitig ihr Ende gefunden habe.[277] Ähnlich wie bei Bonno sah Wellesz in ihm also mehrere Stile vereint: *Le cinesi* (1754)[278] ordnete er beispielsweise zur spätbarocken Tradition, wonach Gluck jedoch eine „Abkehrung von der barocken Stilisierung" einleitete. In den späteren Opern, auf die Wellesz meist nur vage verwies, sei zwar dementsprechend der Barockstil überwunden, allerdings seien aber gleichzeitig noch in Glucks so genannten ‚Reformopern' „barocke Spuren" zu finden.[279]

Besonders deutlich betont Wellesz Glucks leicht anachronistische Tendenz noch einmal in seinem *Grove*-Artikel zu „Vienna", wo er behauptet, dass zwar bereits die Epoche des ‚Rokoko' in voller Blüte gestanden hätte, aber „the Baroque spirit was to show itself once more in its fullest grandeur in the operas of Gluck".[280]

Für Wellesz bedeuteten also Glucks (Reform-)Opern den Höhepunkt, aber auch das Ende der Epoche. Da er bei Glucks Spätwerk lediglich noch ‚barocke Spuren' erkannte, bezog sich Wellesz also offenbar eher auf einzelne Elemente innerhalb der jeweiligen Oper, die er als ‚barock' klassifizierte. Man kann also Glucks Reformopern nicht direkt Wellesz' Kategorie der Festoper des ‚Wiener Barock' zuordnen, wie sie Wellesz durch Cestis *Pomo d'oro* und Fux' *Costanza e Fortezza* verkörpert sah. Allerdings glaubte er, den ‚Geist' dieser Werke in Glucks Reformopern zu spüren, die die Traditionslinie der großen Wiener Festoper wieder aufgreifen wollten, weshalb sie sowohl als Vorbilder für Wellesz' Reform als auch für seine Bühnenwerke gelten müssen. Die ‚barocken' Spuren, die

[277] Ders.: „Gelebtes Leben", S. 370, Ders.: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis', in: *Die Neue Rundschau* 1 (1961), S. 28–35, S. 29, Ders.: *Autobiographie*, S. 87.

[278] Wellesz schreibt hier fälschlicherweise „L'eroe cinesi" (1751)", verwechselt Glucks Oper „Le Cinesi" (1754) also offenbar mit Bonnos oder Hasses Vertonung von „L'eroe cinese", die 1752 bzw. 1753 uraufgeführt wurden. Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 77.

[279] Ebd., S. 78.

[280] Ders.: „Vienna", S. 647.

er in diesen Werken sah und teils sehr konkreten Einfluss auf seine Opern hatten, sollen in der Analyse in Kapitel 3 näher untersucht werden.

1.2.3.2 Die Wiener Festoper

Bei dem oben zitierten Satz zu den ‚Marksteinen' der barocken Operngeschichte *Il Pomo d'oro*, *Costanza e Fortezza* und *Orfeo ed Euridice* (womit wie gesagt pauschal Glucks Reformwerk gemeint war),[281] ist zu beachten, dass Wellesz hierbei eben nicht von den ‚Durchschnittsopern' der Zeit spricht, sondern von herausragenden Einzelwerken, die dem Typus der Festoper entsprechen und im Fall von Cesti und Fux zu den außergewöhnlichsten und prunkvollsten Bühnenwerken der Zeit gehörten. Nicht nur, dass Wellesz aufgrund begrenzter Verfügbarkeit der Quellen lediglich auf ein vergleichsweise kleines Repertoire aus der Barock-Epoche für seine Studien zurückgreifen konnte, man darf darüber hinaus auch davon ausgehen, dass nicht jedes Bühnenwerk des 17. und 18. Jahrhunderts, das Verbindungen zu Österreich aufwies, per se Wellesz' Idealvorstellungen entsprach, sondern dass er vorzugsweise die in seinen Augen vollkommensten Werke als Leitbilder heranzog. Bei der Rekonstruktion von Wellesz' Vorbildern muss selbstverständlich eine gewisse Unvollständigkeit beachtet werden, d. h. man kann nicht ausschließen, dass Wellesz sich auf Bühnenwerke anderer Komponisten bezog, wie beispielsweise Conti oder Caldara, die er neben Fux als Hauptvertreter des Österreichischen Barock ansah.[282] Obwohl sich Wellesz zwar weder mit Conti noch mit Caldara ausführlich wissenschaftlich auseinandergesetzt hat, muss nichtsdestotrotz die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass auch die Bühnenwerke dieser beiden Komponisten Bedeutung für Wellesz' Opernkonzeption gehabt haben könnten, ohne dass dieser seine Kenntnisse über die Werke ausformulierte.

Der Typus der Festoper ist mit der Wiener Theatergeschichte besonders eng verknüpft. Die erste Glanzzeit (die mit Wellesz' Phase des Wiener Frühbarock gleichzusetzen wäre) ist vornehmlich der Regentschaft von Kaiser Leopold I. zu verdanken, der in seiner Hofkapelle viele der bedeutendsten Musiker der Zeit versammelte.[283] Leopold legte großen Wert auf die Hofmusik, weshalb in seiner Ära eine Vielzahl an geistlichen und weltlichen

[281] Ders. (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XXV.
[282] Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 77; Ders.: „Vienna", S. 647.
[283] Herbert Seifert: „Die Entfaltung des Barock", in: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.), *Musikgeschichte Österreichs. Von den Anfängen zum Barock*, Bd. 1, Graz: Styria 1977, S. 323–379, S. 331.

Kompositionen entstand, unter denen insbesondere die repräsentativen Festopern herausragen.[284] Hunderte kleinere und größere Werke wurden für die zahlreichen Feierlichkeiten in Auftrag gegeben, sodass sich der spezielle Typus der Festoper vor allem in Wien besonders stark entfalten konnte. Adler schwärmt von dieser Epoche in seiner Edition zum *Pomo d'oro*: „Welch' glückliche und gesegnete Zeit für Künstler, denen jeder Geburtstag, jedes Familienfest in der kaiserlichen Familie neue Aufträge brachten!"[285]

Diese Glanzzeit der Hofmusik ist jedoch in besonderem Maße auch vielen Komponisten und Musikern zu verdanken, die zuvor aus Italien (und hierbei vornehmlich aus Venedig) gekommen waren. Hier hatte sich die Oper im 17. Jahrhundert mit ihrem impresarialen Produktionssystem als eine öffentliche Institution etabliert, die unabhängig von den Adelshöfen agieren konnte, sodass auch die Werke selbst anderen Voraussetzungen und Bedingungen unterlagen. Die Opern mussten nicht mehr (wie zuvor in Florenz oder Rom) auf einen bestimmten Anlass hin konzipiert werden, also nicht für all die prunkvollen Festlichkeiten am Hofe, wie Geburtstage, Hochzeiten oder Namenstage hoher Personen. Im Gegensatz zu den anlassgebundenen Festopern konnten die venezianischen Werke zwar häufiger aufgeführt werden, dennoch hatte man weit weniger finanzielle Mittel für die Ausführenden zur Verfügung.[286] Etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts lässt sich eine Zäsur der venezianischen Opernhistorie feststellen, nach der sich die venezianische Oper nicht nur über ganz Italien und über die Alpen ausbreitete, sondern auch die Musiker nun vermehrt an ausländische Höfe gingen. Auch wenn die in Österreich und speziell in Wien komponierten Opern nun im Grunde venezianischen Typs waren, unterschieden sie sich hinsichtlich der geänderten Grundbedingungen. Die Komponisten hatten zwar wieder weitreichende Mittel zur Verfügung, mussten sich aber dagegen erneut den Konditionen des Hofes anpassen.[287] Wellesz sah hier eine Schwäche vieler venezianischer Komponisten: Einige Vertreter seien für den Wiener Hof nicht geeignet gewesen, da sie den „höfischen Stil nicht gewöhnt" waren und darauf achten mussten, Rücksicht auf den feierlichen Anlass zu nehmen. Man bevorzugte daher eher Musiker, die sich an italienischen Höfen „eine gewisse Praxis in Festspielen und Festopern erworben hatten".[288] Die Venezianer mussten sich also mit ihren Werken an die höfische Kultur anpassen – einerseits an

[284] Lorenzo Bianconi: *Music in the Seventeenth Century*, übers. v. David Bryant, Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 228.
[285] Adler (Hrsg.): *Marc Antonio Cesti, Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. VII.
[286] Bianconi: *Music in the Seventeenth Century*, S. 162–163.
[287] Ebd., S. 220, 226, 231.
[288] Wellesz: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 18.

die nun vorhandenen Mittel, aber vor allem an die festlichen Anlässe und die konservativere Haltung[289] – ein Typus also, den Wellesz augenscheinlich (zumindest mit Blick auf das 17. und 18. Jahrhundert) bevorzugte.[290]

Zu Leopolds Zeit muss Antonio Draghi als Hauptvertreter der Wiener Festoper gelten, der zunächst als Sänger und Librettist nach Wien kam, ab 1666 begann, eigene Werke zu komponieren und bald ‚Hauptkomponist' für weltliche und geistliche Musikdramen wurde. In seinen 34 Jahren am Wiener Hof schuf er um die 120 Bühnenwerke, von denen der Großteil ein- bis dreiaktige *feste teatrale*, *feste musicale*, o. Ä. darstellten und für Geburts-, Namenstage usw. bestimmt waren. Bei den meisten Werken arbeitete er mit dem Librettisten Nicolò Minato, dem Bühnenarchitekten Burnacini sowie mit Johann Heinrich Schmelzer (bzw. auch mit dessen Sohn Andreas Anton) zusammen, die für die Ballettmusiken zuständig waren.[291] Obwohl Draghi einen nicht unerheblichen Teil zum Typus der Wiener Festoper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beisteuerte, schien Wellesz dessen Werke im Vergleich zu den Opern anderer Zeitgenossen jedoch nicht besonders hoch geschätzt zu haben. Obwohl Draghi als Lieblingskomponist Leopolds galt, der ein jahrzehntelanges ‚Monopol' auf Festopern innehatte,[292] spielt er in Wellesz' Forschungen nur eine marginale Rolle, was u. a. auch auf der lückenhaften Überlieferung seiner Werke basiert.[293] Bedeutender in Bezug auf Wellesz' Einordnung seines Oeuvres scheint jedoch die Bemerkung, dass er Draghis Bühnenwerke als zu konservativ bewertete, da diese insbesondere im Vergleich zu den parallel aufkommenden Strömungen keine bedeutende Entwicklung erkennen ließen: „Er würde, in weniger machtvoller Stellung kaum den Einfluß besessen haben, dem Kunstleben einer Stadt von der Bedeutung Wiens durch eine so lange Zeit den Stempel aufzudrücken, und in den Jahren 1668–1698 die Führerschaft auf

---

[289] Für Herbert Seifert besteht diese Zurückhaltung in der „vor den betont frommen Kaisern mit ihrer sprichwörtlichen *pietas Austriaca* vermiedene[n] Drastik in der verbalen und szenischen Darstellung sowohl von Laszivität als auch von Gewalt". Herbert Seifert: „Italienische Libretti im barocken Österreich", in: Pernerstorfer, Matthias J. (Hrsg.), *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, Wien: Hollitzer 2014 (Summa Sumarum 2), S. 281–288, S. 285.

[290] Lorenzo Bianconi sah in dieser Entwicklung im Grunde einen Rückschritt: Die Werke an Leopolds Hof seinen Ausdruck von Stabilität, d. h. Stillstand, und liefen dem Fortschritt zuwider. Bianconi: *Music in the Seventeenth Century*, S. 230–231.

[291] Herbert Seifert: „Draghi, Antonio", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 5, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, Sp. 1374–1382, Sp. 1374–1375, 1381; Rudolf Schnitzler / Seifert, Herbert: „Draghi, Antonio", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Bd. 7, London: Macmillan 2001, S. 545–551.

[292] Herbert Seifert: „Da Rimini alla corte di Leopoldo. L'opera di Draghi in ambito Viennese", in: Pernerstorfer, Matthias J. (Hrsg.), *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, Wien: Hollitzer 2014 (Summa Sumarum 2), S. 471–483, S. 481.

[293] Wellesz: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 10.

dem Gebiete der Oper zu besitzen."[294] Auch Guido Adler hatte seinerzeit keine Absichten, Bühnenwerke Draghis in den *DTÖ* erscheinen zu lassen. Wellesz berichtet zwar von dem Plan, das Sepolcro *Il Terremoto* (1682) aufzunehmen,[295] was jedoch nie in die Tat umgesetzt wurde, sodass bis heute lediglich ein Band mit geistlichen Werken ediert worden ist.[296] Eine direkte Einflussnahme konkreter Werke Draghis auf Wellesz' Vorstellung der idealen Barockoper kann daher ausgeschlossen werden, auch wenn allgemeine Parameter der Festoper natürlich auch bei Draghi zu finden sind. Diese basalen Merkmale formuliert Wellesz in seinem Aufsatz „Wien und der Festspielgedanke":

> Von Anbeginn war die Oper ein Festspiel. Immer gab ein besonderes Ereignis zur Wahl des Textes und zur Komposition der Musik der ersten Opern den Anlaß; aber auch später, als Opernaufführungen in den großen Residenzen regelmäßig stattfanden, blieb das Festliche der Aufführung als Merkmal dieser Gattung, die Wort, Musik und Architektur zu einem Gesamtkunstwerk vereinigte. Wien bildete den Typ der Festoper aus […].[297]

Hier wird noch einmal deutlich, dass Wellesz die Festoper als ein originär *Wienerisches* Phänomen auffasste, das besonders eng mit dem Kaiserhof verbunden war. Bei seinem eigenen Konzept spielte die konkrete Anlassbezogenheit (die im 20. Jahrhundert ohnehin obsolet geworden ist) allerdings keine Rolle mehr, sondern eher die betonte ‚Festlichkeit' der Aufführung. Es ging ihm außerdem darum, dass die besten Künstler zusammen ein einheitliches Werk kreieren sollten, wie es ihm vor allem bei den Festopern vorgelebt wurde, allerdings auch in besonderem Maße bei Gluck in seiner Zusammenarbeit mit Ranieri de' Calzabigi und Jean Georges Noverre (siehe die Kapitel 3.1 und 3.3). Wellesz verstand vor allem diesen Aspekt als allgemeingültiges Charakteristikum des barocken Gesamtkunstwerks, das – wie er meint – bereits im 17. Jahrhundert das Gluck'sche und Wagner'sche Gesamtkunstwerk vorwegnahm.[298]

Es handelt sich bei seinem Verständnis also mehr um eine Herangehensweise oder eine übergeordnete Struktur, anstatt um eine konkrete musikalische Technik, die wie im Neobarock bzw. dem Neoklassizismus lediglich imitiert wird. Es ging Wellesz nicht um musikalische Formen oder Figuren, Instrumentation oder harmonische Strukturen, sondern der „Kern" (nach Adler, siehe Kapitel 1.1.2) besteht aus dem Konzept, dass jedes Ele-

---

[294] Ebd., S. 35. Eine Meinung, der sich auch Herbert Seifert tendenziell anschließt; siehe: „Da Rimini alla corte di Leopoldo", S. 482.

[295] Wellesz: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 39.

[296] Guido Adler (Hrsg.): *Antonio Draghi, Kirchenwerke. Zwei Messen, eine Sequenz, zwei Hymnen*, Wien: Artaria 1916 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XXIII/1, 46).

[297] Egon Wellesz: „Wien und der Festspielgedanke", in: *Anbruch* 14/5–6 (1932), S. 91.

[298] Ders.: „Opera" (1940), S. 475; Wellesz: *Autobiographie*, S. 59: Hier heißt es, dass sich Wellesz speziell für die frühe Operngeschichte interessierte, da hier „eine Art Gesamtkunstwerk erreicht [wurde], wie wir es erst wieder bei Gluck und Wagner finden."

ment eines Bühnenwerkes in höchster Vollkommenheit ausgearbeitet werden soll. Auf diese Weise lässt sich – wie von Wellesz gefordert – auch der musikalische Inhalt des Werkes problemlos mit zeitgenössischen Kompositionstechniken verwirklichen. Dies scheint für Wellesz auch die ‚Formel' für ein überdauerndes Kunstwerk auszumachen, die er auch in seinen Bühnenwerken umsetzen wollte. So schrieb er über seine *Alkestis,* dass er hier versuchte, „die Form der Wiener Barockoper, […] wieder zu beleben. Gesang, Chor, Ballett und Orchester sollten gleichberechtigte Faktoren sein".[299]

Es ist nicht verwunderlich, dass Wellesz das barocke Gesamtkunstwerk vor allem in *Il Pomo d'oro* und *Costanza e Fortezza* am stärksten ausgeprägt sah und diese somit als Vorbilder für den Typus der Festoper sowie auch seiner Reform verstand. In diesen Opern sah er keine kurzlebigen Gelegenheitswerke, sondern geradezu Zeit überdauernde Denkmäler (wie sie es sinnbildlich in den *DTÖ* geworden sind) mit fortlebendem künstlerischen Wert, die in ihrer jeweiligen Epoche einzigartig waren: „[B]eide Werke erregten bei den Zeitgenossen Bewunderung und Interesse, welches nicht allein den bedeutenden musikalischen Qualitäten der Werke zuzuschreiben ist, sondern auch in hohem Maße der Wahl und Ausarbeitung des Librettos, den Mitwirkenden und dem selbst für ihre Zeit unerhörten Aufwand von Mitteln, mit dem sie in Szene gesetzt wurden."[300]

Antonio Cesti: Il Pomo d'oro (1668)

Die bis heute bekannteste Festoper der frühen Wiener Musikgeschichte – Cestis *Pomo d'oro,* den Wellesz als den „vollkommensten Typus einer frühbarocken Festoper"[301] bezeichnete – übertraf alle Opern Draghis bei Weitem an Umfang und Budget, und ließ diese über die Zeit in den Hintergrund treten. Wellesz dürfte die Oper früh in seiner Studienzeit kennengelernt haben, da Guido Adler sie bereits 1896/1897 in seinen *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* veröffentlichte und dem Werk hier bereits eine „dauernde[] Bedeutung in der Geschichte der Kunst" attestierte.[302] Neben seiner ausführlichen Einzelstudie „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert"[303] tauchen in Wellesz'

[299] Ders.: „Gelebtes Leben", S. 370.
[300] Ders. (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza,* S. VII.
[301] Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock,* S. 61.
[302] Adler (Hg.): *Marc Antonio Cesti: Il Pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt,* S. V.
[303] Wellesz: „Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert", S. 191–217.

Schriften darüber hinaus zahlreiche Bezüge und Verweise auf, in denen er Cestis Festoper als einzigartiges Beispiel darstellt.[304]

Antonio Cesti ging – aus Venedig kommend – 1665 an den Wiener Hof, um die große Festoper für die Vermählung von Leopold I. mit Margarita Teresa am 24. April 1666 beizusteuern. Aufgrund der umfangreichen Vorbereitungen und anderer Programmpunkte, verzögerte sich die Aufführungen jedoch um zwei Jahre. Die Oper übertraf in ihrem Prunk jedoch alles Dagewesene: „Etwas Ähnliches hatte es am Kaiserhof bisher nicht gegeben und kommt auch im 17. Jahrhundert nicht mehr vor; es entspricht in seiner Überdimensionierung der sonstigen Anlage dieser Oper der Superlative."[305] Bereits während der Arbeit daran schätzte Cesti die Länge seines fünfaktigen Werkes auf ca. zehn Stunden, sodass sie letztlich auf zwei Abende aufgeteilt werden musste.[306] Für alle Aufgaben wurden die profiliertesten Künstler engagiert: Den Text lieferte Francesco Sbarra, Burnacini war neben Bühnenbild und Kostümen auch für die Erbauung eines neuen Opernhauses (Theater auf der Cortina) verantwortlich, Santo Ventura choreographierte die Tänze und Agostino Santini die Kampfszenen der kaiserlichen Fechtmeister.[307] Guido Adler ließ in seiner Edition der Oper ausführlich den Textdichter Sbarra zu Worte kommen (in Adlers Übersetzung), der im Epilog zu seinem Libretto das außerordentliche Zusammenspiel der einzelnen Künstler und Komponenten schildert. Sbarra schreibt hier, dass

> die Auserlesenheit der Musik, die Herrlichkeit des Schauplatzes, die Vornehmheit der Scenerie, den Reichthum der Costüme, die Zahl der Comparsen, die Mannigfaltigkeit der Maschinen, die seltsame Pracht der Turniere, die Abwechslung der Tänze, die Kühnheit der Gefechte, die militärischen Exactheit bei der Belagerung und der Vertheidigung der festen Werke, vereint mit andern Wundern der Kunst,

die „Mängel" seiner Dichtung überdeckt haben, und erst „die Tüchtigkeit so vieler Künstler, die sich in ihren ehrenwerthen Bemühungen vereinigt haben" seinem Libretto Leben verliehen hätte.[308]

---

[304] „[A]longside them [Felice Sances und Antonio Bertali] worked the Venetian composer P. A. Ziani, and above all, Marc Antonio Cesti, whose festival opera ‚Il Pomo d'Oro' was composed for the marriage of Leopold I. to his Spanish bride, and staged with the utmost magnificence." Ders.: „Opera" (1940), S. 475.

[305] Herbert Seifert: „Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I.", in: Pernerstorfer, Matthias J. (Hrsg.), *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, Wien: Hollitzer 2014 (Summa Sumarum 2), S. 393–400, S. 400.

[306] Ders.: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1988 (Dramma per musica 2), S. 25 und 27.

[307] Ebd., S. 37.

[308] Adler (Hg.): *Marc Antonio Cesti: Il Pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. VII–VIII.

Obwohl bei diesem Großprojekt die bedeutendsten Vertreter der einzelnen Künste versammelt wurden, spielte Sbarra seine eigenen Verdienste am Gelingen des Werkes also demütig herunter. Adler folgte dieser Einschätzung in seinem Kommentar, da er der Meinung war, das Libretto bilde „nur die Unterlage und das Gerippe für den Prunkbau des ganzen Festspieles". Die Dichtung eines so bedeutenden Werkes war für Adler also nur von untergeordneter Bedeutung, dagegen stehe für ihn der Komponist weit darüber, „der mit seinen Melodien den Reden der Personen den lebenden Odem einhauchte". Er verleihe „dem Werke künstlerische Geltung bis auf den heutigen Tag. Die Musik ist es, die dem Spiele kunsthistorischen Werth verleiht."[309] Wellesz scheint Adler in diesem Punkt jedoch zu widersprechen, da er der Ansicht war, dass – obwohl „die Arbeit des Musikers im Mittelpunkt des Interesses stand" – „bei einem Ineinanderwirken der verschiedensten Künste zu einem Gesamtkunstwerk, als welche die Oper zu jener Zeit anzusehen ist, der Musik keine dominierende Stellung zufallen konnte".[310] Auch wenn Wellesz wohl vorzugsweise aus der Sichtweise des Musikers urteilte, folgt er Adlers Abwertung der übrigen Künste – wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden – nicht, da für ihn das ideale Gesamtkunstwerk (zumindest im 20. Jahrhundert) eine Einheit aus gleichberechtigten Elementen bilden sollte.

Il Pomo d'oro stellte für Wellesz also sein wohl frühestes Vorbild der ‚idealen' Festoper dar, denn mit dem Werk sei der „Aufriß der Barockoper […] für mehr als ein halbes Jahrhundert in Wien gegeben". Außerdem gäbe sie einen Eindruck „von der Art, wie die große Barockoper in der Mitte des 17. Jahrhunderts angelegt war".[311] Diese Aussage unterstützt die Vermutung, Wellesz könnte in seinem subjektiven Verständnis der barocken Oper – ausgehend von Ausnahmewerken wie dem *Pomo d'oro* – aus einzelnen Stücken allgemeingültige Merkmale der Epoche deduziert haben, ohne die Charakteristika der zahlreichen anderen eher ‚durchschnittlichen' Bühnenwerke der Zeit hinzuzuziehen. Wellesz stützte sich also auf nur wenige eher ‚untypische' Werke, wie im zweiten Fall *Costanza e Fortezza*.

[309] Ebd., S. VIII.
[310] Wellesz: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 66–67.
[311] Ebd., S. 74.

Johann Joseph Fux: Costanza e Fortezza (1723)

Als zweiten Meilenstein der barocken Wiener Festoper hob Wellesz Fux' *Costanza e Fortezza* hervor. Dieses Werk stellt ähnlich wie *Il Pomo d'oro* ein absolutes Ausnahmewerk dar, das an Prunk und Aufwand bis dahin übliche Werke weit übertraf und in dieser Hinsicht an Cestis Festoper anknüpfte. Dass zwischen den beiden Werken kaum ähnlich aufsehenerregende Aufführungen stattgefunden haben und auch die Festopern in der Zwischenzeit deutlich sparsamer ausfielen, lag an der angespannten politischen Situation zum Ende des 17. Jahrhunderts. Insbesondere nach der Türkenbelagerung 1683 (während der auch das Theater auf der Cortina aus Sicherheitsgründen abgerissen werden musste) stand nur wenig Geld zur Verfügung und die Werke mussten dementsprechend an die Bedingungen angepasst werden.[312] Nachdem der Kaiser 1683 mitsamt Familie und Hofstaat nach Passau geflohen war und ein Jahr später nach Wien zurückkehrte, sah Wellesz den Beginn einer neuen kulturellen Hochblüte, bei welcher *Costanza e Fortezza* den Mittelpunkt bildete.[313]

Fux kam 1698 an den Wiener Hof, komponierte zunächst kleine dramatische Werke für Namens- oder Geburtstage und bekam später als Hofkapellmeister Aufträge für die bedeutendsten Festlichkeiten.[314] Von diesen Festopern interessierte Wellesz sich neben *Costanza e Fortezza* insbesondere auch für *Angelica vincitrice di Alcina* (1719), da die Oper unter ähnlichem Aufwand und mit den gleichen Mitwirkenden entstand: Das Libretto stammte ebenfalls vom Hofdichter Pietro Pariati, der zu dieser Zeit den Großteil der Textvorlagen für musikalische Bühnenwerke lieferte. Wellesz schätzte ihn besonders in der Zusammenarbeit mit Fux hoch, denn er hielt Pariatis beste Textvorlagen gleichzeitig auch für Fux' beste Opern.[315] Bei *Angelica* waren außerdem die berühmten Architekten Ferdinando und Giuseppe Galli-Bibiena für das Bühnenbild und die Ausstattung zuständig. In seinem Fux-Buch von 1965 schildert Wellesz die prunkvolle Aufführung, u. a. mithilfe der Schriftstellerin Lady Mary Wortley Montagu(e), die einen ausführlichen Bericht vor allem über die Bühne lieferte.[316]

---

[312] Seifert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, S. 40 und 64.

[313] Wellesz: *Johann J. Fux*, S. 2; Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 75.

[314] Thomas Hochradner: „Fux, Johann Joseph", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 7, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, Sp. 303–319, Sp. 313.

[315] Wellesz (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XIII.

[316] „Nothing of that kind ever was more magnificent; and I can easily believe, what I was told, that the decorations and habits cost the emperor thirty thousand pound sterling. The stage was built over a very large canal, and, at the beginning of the second act, divided into two parts, discovering the water, on

Für die am 28. August 1723 zur Krönung Karls VI. in Prag[317] aufgeführte dreiaktige Festa teatrale *Costanza e Fortezza* lieferte ebenfalls Pariati das Libretto, die Ballettmusiken stammten von Nicola Matteis d. J. und Giuseppe Galli-Bibiena kümmerte sich nicht nur um das Bühnenbild, sondern musste eigens für die Feierlichkeit zunächst noch ein neues Amphitheater auf dem Hradschin errichten.[318] Die Aufführung sollte die prunkvollste und teuerste seit *Il Pomo d'oro* gewesen sein. Über diese berichtete u. a. Johann Joachim Quantz, der als Oboist im Orchester spielte: Die Musik sei „mehr kirchenmäßig als theatralisch eingerichtet; dabey aber sehr prächtig"; unter den Sängern „war kein einziger mittelmäßig, sie waren alle gut". Die ausladende Aufführungsstätte und die anspruchsvolle Akustik eines Freilufttheaters brachten es mit sich, dass nicht nur die Musik, sondern auch die reine Anzahl der Ausführenden an die riesigen Dimensionen angepasst werden mussten, sodass das Orchester mit 200 Musikern und der Chor mit etwa 100 Sängern besetzt gewesen sein soll.[319]

Nach diesem Höhepunkt höfischer Repräsentation gab es keine Festopern ähnlicher Dimension mehr. Wellesz meinte, nach dem Tod von Fux und der Thronbesteigung sowohl Maria Theresias als auch Friedrich II. von Preußen 1740 seien die Tage der großen Festopern vorbei gewesen und der Wunsch nach Simplizität habe die Kunst durchdrungen.[320] Wenngleich noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts *feste teatrale* oder ähnliche dramatische Formen komponiert wurden, fielen diese allerdings sehr viel bescheidener in Umfang und Kosten aus.[321] Hierunter lassen sich auch die Opern Glucks begreifen, die zwar

---

which there immediately came from different parts two fleets of little gilded vessels, that gave the representation of a naval fight. It is not easy to imagine the beauty of this scene, which I took particular notice of: but all the rest were perfectly fine in their kind. The story of the opera was the enchantment of Alcina, which gives opportunities for great variety of machines and changes of the scenes, which are performed with a surprising swiftness. The theatre is so large that 'tis hard to carry the eye to the end of it; and the habits, in the utmost magnificence, to the number of one hundred and eight. No house could hold such large decorations." Nach Ders.: *Johann J. Fux*, S. 42–43.

317 Elisabeth Hilscher kritisiert Wellesz dafür, er habe in seiner Edition das Werk als eine ‚Wiener Oper' bezeichnet und den tatsächlichen Aufführungsort Prag übersehen. Wie im vorigen Kapitel erläutert wurde, bezieht sich dies aber nicht im engeren Sinne auf die Aufführungsumstände, sondern auf Wellesz' Verständnis des ‚Österreichischen Barock'. Fritz-Hilscher: „Ein Monumentum für ‚unseren' Fux", S. 50.

318 Herbert Seifert: „Costanza e Fortezza", in: *Grove Music Online; Oxford Music Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901137; 6.1.2022.; Jirí Hilmera: „Costanza e fortezza. Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen", in: *Maske und Kothurn* 10 (1964), S. 396–407, S. 396.

319 Seifert: „Costanza e Fortezza". Wellesz gibt Quantz' Zitat in seiner Edition wieder: *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. IX.

320 Wellesz: *Johann J. Fux*, S. II.

321 Siehe hierzu beispielsweise weiter: Michele Calella: „Kleinere szenische Gattungen (‚componimenti drammatici')", in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 63–74.

nicht mehr mit dem Pomp der großen Festopern mithalten konnten, für Wellesz jedoch als noch bedeutendere Inspiration dienten.

2 Krisen, Diskurse und Reformen im 20. Jahrhundert

Wie bewertete Egon Wellesz zu Beginn des 20. Jahrhunderts die zeitgenössische Oper und wieso sah er sich veranlasst, nicht nur neue Wege für seine eigenen Kompositionen zu suchen, sondern auch eine umfassende Reform der Oper anzustreben? Wellesz' erste intensive Beschäftigung mit dem Musiktheater als Besucher der Hofoper sowie die spätere wissenschaftliche und kompositorische Auseinandersetzung mit musikdramatischen Fragen fallen in eine Zeit des Umbruchs, in der die Opernlandschaft bereits mit Richard Wagner und Giuseppe Verdi ihre beiden Fixsterne verloren hatte. Die vielfältigen und meist fruchtlosen Versuche, dem Schatten der übermächtigen Vorbilder zu entkommen, führte zu zunehmender Verunsicherung und Orientierungslosigkeit, und weder die Epigonen, die im Sinne Wagners weiterkomponieren wollten, noch die „Experimentatoren" (wie sie Hans Tessmer nennt),[322] die sich gegen Wagner stellten und neue Wege erkundeten, konnten überzeugende Lösungen finden. Alle Versuche, Opern nach Wagner zu schreiben, wie beispielsweise das Aufgreifen des aus Italien kommenden Verismo, die Mittel- oder Märchenopern u. v. m. erzielten letztlich nicht die gewünschten Erfolge bei Kritikern und/oder Publikum.[323] Diese Phase des Ausprobierens und der oft erfolglosen Suche nach einer allgemeingültigen Ausrichtung der Oper erstreckte sich über Jahrzehnte und nach dem Ersten Weltkrieg begann man, sich nicht allein aus musikalisch-ästhetischer, sondern auch aus wirtschaftlicher Perspektive große Sorgen um die Zukunft der Oper zu machen. Dies spitzte sich zu einer Diskussion um eine sogenannte Opernkrise zu, an der auch Wellesz regen Anteil nahm. In diesem Kontext entwickelte Wellesz seine Opernreform, die diese Umstände maßgeblich reflektiert. Wellesz hatte sich zwar bereits im Rahmen seines Studiums mit Opernfragen und ihren aktuellen Problemen auseinandergesetzt, aber ein Großteil seiner Äußerungen zu dem Thema stammt aus den 1920er und 1930er Jahren, als die Krise besonders hitzig diskutiert wurde, weshalb seine Reform auch in nicht unwesentlichem Ausmaß als Reaktion darauf zu interpretieren ist.

---

[322] Hans Tessmer: „Zeitfragen des Operntheaters", in: *Zeitschrift für Musik* 97/1–3 (1930), S. 22–25; 89–92; 172–176, S. 173.

[323] Jens Malte Fischer: „Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920", in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musiktheater des 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 11–45, S. 11–12. Weitere Versuche und die unterschiedlichen Operntypen, die sich nach Wagner ausbildeten, diskutiert Fischer auch in: „Im Schatten Wagners. Aporien und Auswege der nachwagnerschen Opernentwicklung", in: Bermbach, Udo (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2000, S. 28–49.

Bezugnehmend auf die Terminologie von Tessmer dürfte Wellesz in diesem Zusammenhang den ‚Experimentatoren' zuzurechnen sein, da er sich deutlich gegen die Wagner-Nachfolger positionierte und darüber hinaus auch im Allgemeinen die Überwindung der Romantik forderte.[324] Auch wenn sich in Wellesz' Musik – vor allem in seinen Frühwerken und in den Symphonien – deutliche Einflüsse von Vertretern der romantischen Epoche ausmachen lassen, reagierte er (wie viele Komponisten der Zeit) auf die (Spät)-Romantik im Großen und Ganzen mit Ablehnung und konstatierte einen sich bereits anbahnenden Paradigmenwechsel:

> Wir alle fühlen, dass eine Entwicklung der Musik, die mit den Klassikern begonnen hat über die Romantiker weitergeleitet wurde, beendet ist. Was bei den Klassikern und Romantikern lebendiger Ausdruck war, ist heute zur Manier geworden und allenthalben merkt man den Willen eine neue musikalische Form zu schaffen.[325]

Wellesz begründet diesen bevorstehenden Umschwung durch historische Parallelprozesse, bzw. durch die Wiederholung bestimmter Muster: Er identifizierte sowohl zwischen dem Barock und der Wiener Klassik als auch zwischen der Spätromantik und der Moderne eine jeweils signifikante stilistische Zäsur, wodurch die beiden Übergänge für ihn musikhistorisch analoge Ereignis darstellten. Wellesz sah zu Beginn des 20. Jahrhunderts also signifikante Parallelen zum 18. Jahrhundert, da sich seiner Ansicht nach diese Entwicklungen immer zyklisch wiederholen würden: Als Gegenreaktion auf die Romantik müsse wie zu früheren Zeiten wieder eine „Epoche des Objektivismus" anbrechen,

> in welcher wieder neue Typen geschaffen werden, deren Inhalt die Künstler von Werk zu Werk modifizieren, ohne die Form zu sprengen, bis dann ein neuer Klassiker-Eklektizismus die Künstler wieder zwingen wird, neue Wege zu suchen, die Form zu ändern, den Inhalt über die Form zu stellen. Es ist dies ein Kreislauf und wer die Geschichte seiner Kunst kennt, weiß, an welchem Punkt die Entwicklung angelangt ist, per analogiam früherer Epochen.[326]

Die Symptome für das Ende der romantischen Musikentwicklung äußerten sich für Wellesz vor allem in einer „Überfülle des Klanges, Überladung des Details, Übermaß von Psychologie" und seien markante „Verfallserscheinungen" und somit „Zeichen der Überreife einer Epoche".[327] Mit dieser Wortwahl rekurrierte er im Übrigen wieder auf seinen Lehrer Guido Adler, der mithilfe seiner organizistischen Metaphern, wie ‚(Hoch-)Blüte' oder eben ‚Überreife' Epochen charakterisierte und gleichzeitig bewertete (siehe Kapitel 1.1). Wellesz machte jedoch deutlich, dass nicht die gesamte Epoche der Romantik an

[324] Siehe auch Michael Haas: *Forbidden Music. The Jewish Composers Banned by the Nazis*, New Haven: Yale University Press 2013, S. 163.

[325] Egon Wellesz: „Hat die Oper eine Zukunft", ÖNB F13.Wellesz.590, S. 3. Undatiertes Typoskriptfragment, schätzungsweise zwischen 1920 und 1933 entstanden. Ganze Passagen hieraus finden sich auch in dem Vorwort zu *Der Beginn des musikalischen Barock*.

[326] Ders.: „Probleme der modernen Musik", S. 398.

[327] Ebd., S. 393.

diesem ‚Verfall' kranke, sondern lediglich ihre „überreifen" Ausläufer, d. h. die auf die Spitze getriebenen bzw. ‚deformierten' Entwicklungen, die irgendwann „zur Manier" erstarrt seien.[328] Aber ähnlich wie wir es bei der Frage gesehen haben, welchen Epochen die Werke von Johann Joseph Fux, Giuseppe Bonno oder Christoph Willibald Gluck durch Wellesz zugeschrieben wurden (siehe Kapitel 1.2.3), beurteilte dieser auch bei der Spätromantik die Kompositionen, wie schon Adler es intendierte hatte, nicht allein aufgrund ihrer Entstehungszeit, sondern vor allem anhand ihres Stils. Somit identifizierte er auch in der von ihm eigentlich als negativ dargestellten ‚Übergangszeit' des fin de siècle parallel zueinander laufende Strömungen, in der einzelne Werke (wie beispielsweise von Anton Bruckner und insbesondere von Gustav Mahler) herausragen konnten.[329]

2.1 *„Hat die Oper eine Zukunft?" – Eine Diskussion der Zwischenkriegszeit*

Wellesz begann mit der Komposition seines ersten Ballettes *Das Wunder der Diana* 1914 und stellte es 1917 fertig. Seine erste Oper *Die Prinzessin Girnara* entstand 1919/1920 und das Hauptwerk seiner selbsternannten Reformbestrebungen, *Alkestis*, wurde 1923 uraufgeführt. Aus dieser Phase stammt auch sein vielfach zitiertes Vorwort zu *Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien* (1922), das meist als Hauptquelle für seine Opernreform interpretiert wird (dabei jedoch nur einen begrenzten Ausschnitt seiner Überlegungen repräsentiert) und in dem Wellesz sich zu der angespannten Lage zu Beginn der 1920er Jahre äußerte:

> Dem kundigen Beobachter, der die Entwicklung der Oper in der gegenwärtigen Epoche verfolgt, kann es nicht verborgen sein, daß sie in ein kritisches Stadium getreten ist. Wenn auch einzelne bedeutende Schöpfungen den Anschein eines günstigen Zustandes der Produktion vortäuschen, ist es doch nicht zu übersehen, daß die Gesamttendenz keine glückliche ist, und daß sich in ihr ein unsicheres Suchen nach innerer Bestätigung ausdrückt, ohne daß es der Oper gelingen wollte, im geistigen Leben der Gegenwart den Platz einzunehmen, der ihr, gemäß der Bedeutung der Gattung in früheren Epochen, auch heute zukommen müßte.[330]

Wellesz schrieb seine ersten Bühnenwerke jedoch nicht nur in einer Phase der kompositorischen und ästhetischen Neufindungen, sondern zu der Zuspitzung der allgemeinen Unsicherheit in der Opernlandschaft trugen durch den Beginn des Ersten Weltkrieges auch noch vielerlei äußere Faktoren bei: Die finanzielle Situation war an allen Bühnen schlecht und in der folgenden Zwischenkriegszeit verschärfte sich die Desorientierung und Verun-

---

[328] Ebd., S. 394.
[329] Ders.: „Paul Bekker, Das deutsche Musikleben", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1917), S. 376–379, S. 379.
[330] Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 7.

sicherung derart, dass nun sogar eine existenzbedrohende ‚Opernkrise' proklamiert wurde. In den 1920er und 1930er Jahren steuerte Wellesz zahlreiche Publikationen über die unsichere Zukunft der Oper bei und argumentierte hierbei sowohl aus Sicht des Komponisten als auch des Historikers, d. h. er versuchte die Probleme der Zeit, die vielfältige Ursachen hatten, zuvorderst in den Werken selbst zu suchen und warf für Lösungsansätze auch einen Blick auf musikhistorische Parallelerscheinungen.

Wellesz wies wiederholt darauf hin, dass Zweifel an der Relevanz und Zukunft der Oper in jeder Komponistengeneration aufgetreten seien, aber stets überwundern werden konnten. Ein Blick in die Geschichte würde zeigen, dass die Oper bereits zu Caccinis und Monteverdis, aber auch zu Glucks und Wagners Zeiten mit vielerlei Einwänden zu kämpfen hatte und oft für tot erklärt wurde, jedoch immer wieder einen Weg fand, alle Hindernisse zu überwinden und auch ihre Zuhörer wieder in den Bann zu ziehen. „For opera has won itself a place in European civilization which it will take more than a few intervals of stagnation to destroy."[331] Daher glaubte Wellesz fest daran, dass die Tradition der Oper gerade in einer Kultur fortleben müsse, in der sie seit Jahrhunderten verankert ist:

> In every place where opera was and is an essential element of the spiritual atmosphere, there is a line of connection between the past and the present. But it is the present which fulfils the promise of the past, and in the works of the present resides the vitality of opera.[332]

Blättert man durch die musikwissenschaftlichen Zeitschriften oder auch Tageszeitungen der 1920er und 1930er Jahre, erkennt man deutlich, dass Wellesz mit seinen Sorgen in diesen Jahren keineswegs allein stand. So sieht man sich mit einer schier unbezwingbaren Zahl an Berichten über die Situation der Oper, ihrer vermeintlichen Krise und der Frage nach Sinn und Zukunft der zeitgenössischen Bühnenwerke konfrontiert.[333] Noch 1930 liest man besonders über die desaströsen ökonomischen, aber auch künstlerischen Zustände an den deutschsprachigen Bühnen:

> Schlägt der Musikfreund die Tageszeitungen auf, so stößt er auf eine ununterbrochene Kette von Nachrichten über die katastrophale Lage unserer Theater. Er liest von drohenden Schließungen, von zwangsläufigen Kündigungen des Personals, von dem notwendigen Abbau der Orchesterstärke (Köln), von geplanten Zusammenlegungen benachbarter Betriebe, von Verpachtungsplänen städtischer Bühnen, von der unabweislichen Umwandlung in Tonbildkinos (Graz!), von der Errettung durch die allein seligmachende Operette. Am schwersten ist die Sorge um die Erhaltung der Stadt-

[331] Ders.: „The Problem of Form", in: *Essays on Opera*, London: Dennis Dobson Ltd. 1950, S. 90–106, S. 93–94. Vgl. Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft", S. 3.

[332] Ders.: „The Latest Development of Opera", in: *Essays on Opera*, S. 123–139, S. 138.

[333] Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sei hier beispielsweise verwiesen auf: Willi Aron: „Opernkrise, Opernreform, Opernregie", in: *Die Musik* 20/8 (Mai 1928), S. 571–574; Erik Reger: „Die Krise des Opern-Repertoires", in: *Die Musik* 22/1 (1929), S. 22–26; Heinrich Strobel: „Krise der Oper – Krise der Kritik", in: *Melos* 9 (1930), S. 191–193; Hans Tessmer: „Hat die deutsche Oper eine Zukunft?", in: *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), S. 1000–1002.

> theater in Königsberg und Breslau. Allerorten Erbitterung, Klagen, Versammlungen, Proteste und der Schrei nach dem Staat.[334]

Immer wieder finden sich ganze Sonderhefte zur Opernfrage, in denen nicht nur Komponisten, sondern auch Musikwissenschaftler, Intendanten oder Dirigenten zu Wort kommen. So brachte beispielsweise der *Anbruch* 1930 das Themenheft „Die sogenannte Opernkrise" heraus,[335] und 1926 stellte bereits das *Berliner Tageblatt* die Frage „Gibt es eine Krise der Oper?", auf die u. a. Paul Bekker (in seiner Funktion als Intendant des Staatstheaters Kassel), aber auch Komponisten wie Wilhelm Kienzl, Franz Schreker, Ernst Krenek, Emil Nikolaus von Reznicek, Arnold Schönberg und Egon Wellesz antworteten.[336] Im Rahmen dieser Diskussionen fallen einige Argumente zu den Problemen der zeitgenössischen Opernlandschaft, die sich – wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird – in vielen Publikationen von Wellesz aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederfinden lassen.

Von mancher Seite wurde jedoch grundsätzlich in Frage gestellt, ob diese Krise überhaupt existiere, und worauf diese Annahme zurückzuführen sei. Wie Markus Brenk zu Bedenken gibt, kann man im Zusammenhang mit der ‚Opernkrise' nicht von einem konkret historischen Faktum sprechen, sondern lediglich vom „Element eines Diskurses", das nur schwerlich überprüfbar sei.[337] Auch wenn teils prekäre wirtschaftliche Zustände herrschten, scheint sich der Diskurs irgendwann geradezu verselbstständigt zu haben, wodurch der Großteil der Komponisten von einer brenzligen Lage für die Zukunft der Gattung überzeugt war. Wellesz selbst machte sich zwar ernstliche Sorgen um die Situation der Oper, zweifelte jedoch nicht daran, dass diese überleben würde: „Als Opernkomponist *glaube ich* selbstverständlich an die Zukunft der Oper. Die *Diskussion* über die Frage, ob die Oper eine Zukunft habe, ist nur eine *Gewähr* dafür, daß das Interesse an der Gattung aufs neue erwacht ist, und scheint mir ein glückliches Symptom zu sein."[338]

---

[334] *Die Musik* 22 (1930), S. 558. Auf den Seiten 558–563 finden sich ebenfalls zahlreiche Wortmeldungen zur Opernkrise, hauptsächlich von Intendanten, Dirigenten und Musikjournalisten, aber auch von Ottorino Respighi und Pietro Mascagni, die über die Lage in Italien berichten.

[335] *Anbruch* 12/2 (1930).

[336] *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5–6.

[337] Markus Brenk: *Die Musik der 20er Jahre. Studien zum ästhetischen und historischen Diskurs, unter besonderer Berücksichtigung von Kompositionen Ernst Tochs*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 1999 (Europäische Hochschulschriften 36. Musikwissenschaft 186), S. 78. Brenk gibt in seinem Buch darüber hinaus einen umfassenden Überblick über die einzelnen Faktoren der sogenannten Opernkrise.

[338] Egon Wellesz: „Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 6. In diesem Jahr 1926 schien Wellesz bereits recht optimistisch bezüglich der Lage zu sein. So behauptete er in einem anderen Text sogar, dass „die große Krise der Oper überwunden" sei („Die Oper und diese Zeit", in: Heinsheimer, Hans Walter / Stefan, Paul (Hrsg.), *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Univer-*

Andere Verantwortliche wie z. B. Paul Bekker hielten die Krise dagegen für eine reine Erfindung bzw. selbsterzeugte Hysterie, der noch später in seinem Buch *Das Operntheater* (1931) erklärte:

> Wir leben in der Zeit einer Krise der Oper. Wer es nicht weiß, ersieht es aus den Zeitungen. Wer es trotzdem nicht glaubt, dem wird es immer wieder gesagt, in tiefer Treue und Bekümmernis: wir haben eine Krise der Oper. Kritiker und Parlamentarier sind darüber der gleichen Meinung, also muß es wahr sein. Wer dennoch widerspricht, dem ergeht es wie dem Ungläubigen im Märchen von des Kaisers neuen Kleidern: er wird für blind und unzurechnungsfähig erklärt.[339]

Bekkers Meinung nach sei die Opernkritik der Auslöser, der „durch die Verwirrung der Meinungen den Anschein einer Krise hervorruft" und darüber hinaus unrealistischerweise jede Saison „ein halbes Dutzend neue[] Meisterwerke" verlange. Man könne Bekkers Ansicht nach dagegen erst von einer tatsächlichen Krise sprechen, sobald überhaupt keine Novitäten mehr produziert würden, da dies auf eine „geistige Stagnation" verweisen würde.[340] Noch vier Jahre später sah Paul Stefan die Krise – bzw. „das Gerede von der Opernkrise" – derartig verschärft, dass es geradezu „Katastrophencharakter" angenommen habe. Er war wie Bekker der Meinung, dass zu viel von den heutigen Opernkomponisten verlangt würde, da in früheren Zeiten auch nicht jedes einzelne Werk ein durchschlagender Erfolg gewesen sei. Die angebliche Distanzierung des Publikums sei vor allem auf die wirtschaftliche Situation zurückzuführen, dementsprechend sei die angebliche Krise gar keine: „Weder hat die neue Oper versagt, noch gar die ältere. Auch das Publikum hat nicht versagt und selbst den Theaterleitern läßt sich, was wenigstens Oper anlangt, viel weniger vorwerfen, als man so gerne möchte."[341]

---

sal-Edition, Wien: Universal-Edition 1926, S. 106–113, S. 113). Diese Meinung änderte er jedoch recht bald wieder und Wellesz sprach noch bis in die 1930er Jahre von problematischen Verhältnissen.

339 Paul Bekker: *Das Operntheater*, Leipzig: Quelle & Meyer 1931, S. 117.

340 Ders.: „Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5.

341 Paul Stefan: „Die sogenannte Opernkrise. Erste Abwehr: Das Studio", in: *Anbruch* 12/2 (1930), S. 43–45, S. 43–44. Auch Willi Aron führt die überteuerten Kartenpreise als Argument an, in: „Opernkrise, Opernreform, Opernregie", S. 571. Carl Dahlhaus kommentierte dieses Argument später ähnlich wie Bekker und Stefan: Auch für ihn sei es unrealistisch, von jedem neuen Werk zu verlangen, dass es umstandslos ins Repertoire übergehen könne. Dies sei auch im 19. Jahrhundert nicht üblich gewesen und könne somit auch nicht im 20. Jahrhundert verlangt werden. Siehe Carl Dahlhaus: „Oper und Neue Musik. Versuch einer Problemskizze", in: Ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München / Salzburg: Katzbichler 1983, S. 145–152, S. 146.

2.1.1 Die Entfremdung des Publikums

Die angebliche Entfremdung des Publikums, die neben den Kartenpreisen noch auf vielerlei andere Ursachen zurückgeführt werden kann,[342] bereitete den Komponisten und Intendanten die größte Sorge. Wilhelm Kienzl teilte beispielsweise zwar die allgemeinen Befürchtungen um die Existenz der Oper nicht, erkannte jedoch gewisse Missstände, wofür er die Überforderung des Hörers durch die Komponisten verantwortlich machte. Da das Publikum nicht allein aus musikalisch Gebildeten bestehe, interessiere es im Ganzen nicht „für rein intellektuelle und artistische Probleme und Experimente", und wollte vor allem „möglichst mühelos genießen". Daher propagierte Kienzl eine Rückkehr zu den ‚alten Meistern' von Mozart bis Wagner.[343] Kurt Weill argumentierte ähnlich: In seinem Beitrag „Wirklich eine Opernkrise" von 1932 problematisiert er zunächst, dass die erfolgreichen Opern der vergangenen Jahre (z. B. von Richard Strauss) unglücklicherweise jene gewesen seien, die besonders aufwendig und somit zu teuer für die Bühnen waren. Allerdings müsste aber auch wieder auf den Geschmack des Publikums Rücksicht genommen und dessen Interesse wiedererweckt werden, das zuvor missachtet worden sei. Weill forderte seine Kollegen daher dazu auf, weniger subjektiv vorzugehen, ihren „allzusehr betonten l'art pour l'art Standpunkt" aufzugeben und eine Oper zu schaffen, „die alle etwas angeht und geeignet ist, ein breiteres Interesse hervorzurufen".[344]

Die Forderung nach einer Rückschau in die Musikgeschichte, wie sie u. a. von Kienzl gefordert wurde, hängt auch damit zusammen, dass das Publikum im Zuge der Historismus-Bestrebungen erst etwa ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dazu übergegangen war, statt Novitäten vermehrt ältere Musik in den Konzertsälen zu hören und auch einzufordern (hierzu siehe Kapitel 1.1). Wellesz beobachtete geradezu einen „undeniable lack of interest in the performance of new works", was ein Phänomen sei, das es zuvor nicht gegeben habe. Er war überzeugt, dass nun sogar das erste Mal in der Musikgeschichte die Mehrheit der Zuhörer ältere Musik den Neuheiten vorzog.[345] Auch wenn dies sicher ein zu berücksichtigender Aspekt ist, liegt bei diesem Eindruck laut Dahlhaus ein „soziologischer Denkfehler" vor, denn es habe ab der Jahrhundertwende nicht weniger

[342] Wie Michael Walter anführt, waren die Karten in Kriegszeiten geradezu unerschwinglich für den Großteil der Bevölkerung, was sich auch in der Nachkriegszeit nicht wesentlich änderte. Siehe Michael Walter: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 73–74.

[343] Wilhelm Kienzl: „Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5.

[344] Kurt Weill: „Wirklich eine Opernkrise?", in: Drew, David (Hrsg.), *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 77–78.

[345] Egon Wellesz: „The Future of Opera: Present Obstacles", in: *The Times* (15. Oktober 1938), S. 10.

Hörer der neuen Musik gegeben, sondern das Publikum für ältere Musik sei „ins Unermeßliche gewachsen". Daher müsste eher „die Augmentation des Mozart-, nicht die Diminution des Schönberg-Publikums" untersucht werden.[346]

Auch wenn Wellesz die von Kienzl geforderte Rückkehr zu Wagner und insbesondere Weills Kritik an der zeitgenössischen Opernkomposition nicht unterstützte, konstatierte er ebenso die sich deutlich vergrößernde Kluft zum Publikum. 1925 bestätigte Wellesz, dass „die gegenwärtige deutsche musikdramatische Produktion […] nicht in einer glücklichen Entwicklung" sei, „denn es fehlt die tragende Idee, die erst den richtigen Kontakt zwischen dem Werk und [dem] Publikum schafft".[347] Bereits 1907 hatte er die wachsenden Spannungen beobachtet und kritisierte die Musiker ob ihrer Ignoranz gegenüber dem Hörer:

> Es ist eine Tatsache, die sich nicht wegleugnen läßt, daß vielfach das Verhältnis zwischen dem modernen Komponisten und seinem Publikum ein äußerst gespanntes ist; der Schaffende beklagt sich über Teilnahmlosigkeit [!] und Uebelwollen seiner Hörer, und diese wieder über die Selbstherrlichkeit des Künstlers, der rücksichtslos von ihnen ein unbedingtes Eingehen auf seine Intentionen fordert, und ihnen die schwersten Probleme vorsetzt. Diese Erscheinung tritt zwar in gleicher Weise auch bei allen anderen Künsten zu Tage, zeigt sich aber wohl am auffallendsten bei der Musik, die stets unter den Künsten die weiteste Verbreitung in allen Schichten des Volkes hatte, und nirgends tritt daher die Kluft zwischen dem, was das Publikum will und was der Künstler ihm bietet, stärker hervor. Dies hat nun weiters zur Folge, daß der Komponist – da er sich mißverstanden fühlt – immer exclusiver und weltfremder wird und sich nun gar nicht mehr um die Befriedigung der Ansprüche des Publikums kümmert; er lauscht nur den subtilsten Aeußerungen seines Innenlebens und projicirt diese in den gewaltigen Klangkörper des modernen Orchesters, nicht, wie es früher geschah, auf das Klavier, das wegen seiner allgemeinen Verbreitung der berufenste Vertreter intimer Musik ist.[348]

Diese Kritik an den Versuchen der Musiker, neue Formen und Lösungen für die Bühne zu finden, bezieht sich auf die nach Wellesz' Ansicht allzu subjektiven sowie übermäßig ‚verkopften' Ansätze, die sich entweder in technischen Details oder in Konstruktionen verlieren, die für den Hörer nicht mehr nachvollziehbar seien. Dagegen zeige das Publikum

> in der Regel für die höchsten Prinzipien, also dort, wo es sich um die letzten Wahrheiten eines Kunstwerkes handelt, einen sicheren Sinn. Es wird dem Künstler dort, aber nur dort folgen, wo es sich bei aller Kühnheit der Idee um klare und große Gestaltungen handelt, wo aus dem Kunstwerk der endgültig geformte Schöpfungswille des Künstlers spricht.[349]

Wellesz spricht sich also nicht per se gegen Neuerungen im Musiktheater aus, sondern plädiert in diesem Kontext vielmehr dafür, dass die Komponisten bei ihren Gestaltungs-

---

[346] Dahlhaus: „Oper und Neue Musik", S. 147.

[347] Egon Wellesz: „Das Problem der Form", in: Grues, Heinrich / Krüttge, Eigel / Thalheimer, Else (Hrsg.), *Von Neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, Köln: Marcan 1925, S. 35–38, S. 37.

[348] Ders.: „Kunst, Künstler und Publikum", S. 285.

[349] Ders.: „Der Musiker und sein Publikum. Vortrag 1937 beim 3. IMG-Kongreß in Florenz", in: *Wiener Zeitung* 140 (23. Mai 1937, Sonntagsbeilage), S. 1–2, S. 2.

ideen die Sicht des Hörers einbeziehen müssten und die Verständlichkeit eines Werks auch für Außenstehende gegeben sein sollte. Dies kam auch insofern zum Tragen, als nicht mehr die altbekannten Verhältnisse der Vorkriegszeit im Zuschauerraum herrschten. Wie Michael Walter erläutert, lässt sich in der Zwischenkriegszeit tatsächlich ein Wandel in der Publikumsstruktur erkennen: Aufgrund der höheren Lukrativität wurden vermehrt vor allem Operetten gegeben, die wiederum von anderen Bevölkerungsschichten als dem bis dato etablierten Opernpublikum favorisiert wurden. Diese hatten andere Ansprüche an die Werke, die sie nun hauptsächlich unterhalten sollten. Da das alte Publikum in der Folge ausblieb, wurde auch der Spielplan demzufolge an die neuen Gegebenheiten angepasst und Opern, die in dieser Zeit entstanden, hatten nun diesem neuen Geschmack zu entsprechen.[350] Dieser stellte jedoch häufig ein nur kurzlebiges Verlangen nach Novitäten dar, sodass viele Werke (z. B. auch Kreneks *Jonny spielt auf*) recht schnell wieder in Vergessenheit gerieten. Insbesondere die Bühnenwerke der avantgardistischen Vertreter hatten mit diesen Voraussetzungen zu kämpfen und um die Aufmerksamkeit des Publikums zu buhlen. Walter vermutet, dass aus diesem Grund nicht nur Opern dieser Richtung nicht gespielt, sondern erst gar nicht komponiert wurden (so wie es z. B. Weill tatsächlich vorgeschlagen hatte).[351]

Wellesz' Kritik beinhaltet aber noch einen Hinweis auf einen weiteren – rein musikalischen – Grund für die Entfremdung des Publikums: die Übermacht des Orchesters. Auch Franz Schreker (der im Allgemeinen die Existenz einer Opernkrise abstritt) beobachtete dennoch im zeitgenössischen Musiktheater eine gewisse „Vorherrschaft des Orchesters, durch welche die Oper in neuerer Zeit nicht selten zu einer *Sinfonie mit obligatem Gesang* gemacht wurde", glaubte jedoch, dass diese Entwicklung bald ein Ende haben müsse.[352] Ganz ähnlich formulierte es Wellesz kurz zuvor, und machte – wie im Folgenden zu sehen sein wird – Wagners Einfluss auf die folgende Generation für die unverhältnismäßige Präsenz des Orchesters verantwortlich:

> Das Grundübel, an dem die neuere Produktion krankt, scheint mir in der Hypertrophie des Orchesters zuungunsten der Szene zu liegen. Die übermäßige Ausbildung des Orchesters, seines Klanges und seiner Färbigkeit hat die Komponisten dazu verführt, Sinfonien mit obligaten Singstimmen zu schreiben. Dies hat nicht nur zur Folge, daß sich der Gesang mit dem Schwall des Orchesters in

[350] Walter: *Hitler in der Oper*, S. 74–76.

[351] Ebd., S. 108–109.

[352] Franz Schreker: „Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5; Neuabdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 8/5 (1926), S. 209. Auch Alfred Weidemann kritisiert in seinem Kommentar die Vorherrschaft des Orchesters und führt an, dass das Publikum keine Sinfonie, sondern die Stimme hören wolle. Alfred Weidemann: „Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5.

> ständigem Kampfe befindet, sondern auch, daß die ganze Haltung der Musik trotz ihrer leidenschaftlichen Sprache mehr episch als dramatisch ist.[353]

2.1.2 Gegen Wagner

Wellesz benannte als ursprüngliches Grundübel der Zeit den falschen Umgang mit Wagners Werken, was in seinen Augen zwangsläufig in eine Krise münden musste. Wenn hier im Zusammenhang mit Wellesz' Opernreform von einem intendierten Gesamtkunstwerk gesprochen wird, muss zunächst unweigerlich der Vergleich mit Wagners Werken gezogen sowie deren Einfluss auf Wellesz untersucht und abgegrenzt werden. Wie in den obigen Zitaten bereits angedeutet wurde, hat Wellesz zwar häufig scharfe Kritik an Wagners Ansätzen geübt, dennoch darf er keineswegs als Anti-Wagnerianer missverstanden werden. Er schätzte Wagners Musik sehr und zählte insbesondere Mahlers Inszenierungen von *Der Ring des Nibelungen* oder von *Tristan und Isolde* an der Wiener Hofoper zu den für ihn eindrucksvollsten Opernerlebnissen.[354] Wellesz sah Wagner außerdem als einen der größten Reformer der Musikgeschichte und setzte ihn gemeinsam mit Monteverdi und Gluck in sein ‚Pantheon' der Opernkomponisten.[355]

Trotz Wagners Relevanz für die drängende Opernfrage schrieb Wellesz jedoch vergleichsweise wenig über ihn und veröffentlichte lediglich einige kurze Rezensionen zu *Tristan, Lohengrin* und *Siegfried* in *Der neue Tag*[356] sowie eine ausführliche Werkeinführung zu *Die Meistersinger von Nürnberg* für das Royal Opera House, Covent Garden, die allerdings keinerlei Bezug zur Opernkrise oder weitergehende persönliche Kommentare von Wellesz enthält.[357] Hauptsächlich in allgemeinen Texten über die Probleme der zeitgenössischen Bühnenwerke setzte sich Wellesz punktuell mit Wagner auseinander und erörterte dessen Auswirkung auf die nachfolgende Generation von Opernkomponisten. Es muss betont werden, dass zum größten Teil nicht Wagners Opern selbst für Wellesz ein Problem darstellten, sondern dass diese seiner Ansicht nach negativen Einfluss auf die jüngere Komponistengeneration zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten. Die Fehleinschätzung der Wagner'schen Werke und der falsche Umgang mit ihnen sorgte daher für die

---

353 Egon Wellesz: „Die Oper und der Tanz", in: Fischer, Josef Ludwig / Lade, Ludwig (Hrsg.), *Deutsche Musikpflege*, Frankfurt: Verlag des Bühnenvolksbundes 1925, S. 65–67, S. 65.

354 Ders.: *Autobiographie*, S. 24–25.

355 Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 62.

356 Egon Wellesz: „Feste in der Oper. ‚Tristan und Isolde'", in: *Der neue Tag* 61 (23. Mai 1919), S. 8; Ders.: „Operntheater. ‚Lohengrin'", in: *Der neue Tag* 4 (04. Januar 1920), S. 7; Ders.: „Operntheater [*Siegfried*]", in: *Der neue Tag* 86 (27. März 1920), S. 6.

357 Ders.: *Die Meistersinger von Nürnberg*, London: Boosey & Hawkes 1948.

Unsicherheit der nachfolgenden Komponisten, die an dem übermächtigen Anspruch der Wagner'schen Theorien scheiterten. In einem Aufsatz über Edgar Istel von 1916 führt Wellesz dazu aus:

> In keiner Zeit noch war das Opernschreiben schwieriger als in der jüngsten Gegenwart. […] Sehen wir von der Bereicherung der Musik durch seine Werke ab, die durch die Existenz allein für die Berechtigung aller Forderungen, die Wagner erhob, sprechen, so sind die theoretischen Folgerungen, die man aus dem musikdramatischen Stil Wagners zog, vielen Komponisten zum Verhängnis geworden. Sie drängten alle schwächeren Naturen in eine bestimmte Stilrichtung, deren magischer Kraft sie nicht zu widerstehen vermochten, deren tiefstes Wesen sie aber zu erlassen nicht imstande waren und nun deren Äußerlichkeiten imitierten. So entstanden musikalisch dürftige Werke, deren innere Armut ein reich ausgestattetes Orchester verdecken sollte, deren Texte Kreisen entnommen waren, die in irgendeiner Beziehung zu einem von Wagner verwendeten Stoffe standen. Die Folge dieser Erscheinung war, daß trotz intensivster Opernkomposition in der Zeit von 1870–1900 nur wenige Werke entstanden, denen als Kunstwerken eine selbstständige Bedeutung zukommt.[358]

Die spezifischen Gründe, weshalb die Opernproduktion nach Wagner in eine Krise gestürzt wurde, führt Wellesz in diversen anderen Texten aus: Im Vortrag „The Problem of Form" (1933) behauptet er, dass sich die Oper nun erst von Wagners Einfluss befreit habe,[359] und fragt an anderer Stelle: „What is it, then, in the music drama as it was created by Wagner that no longer satisfies us today? What is it that, in spite of our admiration for Wagner's individual works, makes us reject the idea of music drama as it was formulated in the post-Wagnerian era?"[360] Die Ursache für das Scheitern der Epigonen, die Wagner'schen Prinzipien adäquat weiterzuführen, lag laut Wellesz in der falschen Priorisierung der zu übernehmenden Elemente, d. h. die Komponisten hatten seiner Meinung nach nicht zwangsläufig die ‚besten' Eigenschaften der Musikdramen in ihren eigenen Opern

---

[358] Ders.: „Edgard Istel. Das Libretto", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1916), S. 97–99, S. 97. Etwas weniger polemisch formuliert es Wellesz in seinem Vorwort zu *Der Beginn des musikalischen Barock* (S. 7–8): „Die Enttäuschung über die Einbuße an Position, die krampfhaft gesteigerte Anstrengungen der Komponisten einerseits, überspannte Forderungen der Zuhörer andererseits auslöst, ist um so größer, als das Kunstwerk Richard Wagners die Hoffnung erweckt hatte, die hier ausgebildete Form des Musikdramas werde die Grundlage für die Oper der Zukunft abgeben. Man suchte den von Wagner gewiesenen Weg weiterzugehen, in der Erwartung, zu Neuem gelangen zu können, fand sich aber immer tiefer in eine Abhängigkeit verstrickt, die nicht zu überwinden war, und auf jeder Schöpfung lastete der Schatten seiner großen Persönlichkeit. Denn der große Trugschluß, dem Generationen junger, befähigter Musiker zum Opfer fielen, bestand in der von Wagner selbst durch seine theoretischen Schriften geförderten Annahme, man stehe am Anfang einer Entwicklung, während sein Werk, wie wir jetzt rückschauend zu erkennen vermögen, in den Abschluß einer Periode der Musik fällt, in der die Oper nur eine Teilerscheinung bildet. Diese Erkenntnis, die früher als bei uns in jenen Ländern zu dämmern begann, die nicht unter dem direkten Einfluß Wagners standen, führt heute zu einem Skeptizismus an der Lebensfähigkeit und Berechtigung der Oper."

[359] „Wagner's influence on music was like that of Michelangelo on painting, and, in the same way, it has taken fifty years to overcome the pressure of his personality on style and taste, to open up new ways of seeing and hearing, and to make it possible for us to stand free and untrammeled before the problems of opera, enriched, but not bound by the experiences of the intervening years." Wellesz: „The Problem of Form", S. 106. Wellesz hielt 1933 drei Vorträge in England (im Oktober und November 1933 am Royal College of Music, Royal Academy of Music und Trinity College of Music), die alle 1950 in *Essays on Opera* veröffentlicht wurden.

[360] Ders.: „Music Drama", in: *Essays on Opera*, London: Dennis Dobson Ltd. 1950, S. 106–123, S. 108.

verwendet, sondern die tendenziell ‚minderwertigen', die sie fortgeführt und auf die Spitze getrieben hätten („Wagner's followers, indeed, took over from him just what was least worthy of imitation").[361] In einer Notenrezension zu Max von Schillings' *Jung-Olaf* von 1912 kritisierte Wellesz nicht nur das Werk selbst in ungewohnt scharfer Weise, sondern auch die generell eher unzulängliche Opernproduktion der Zeit:

> Alles trägt den Stempel Wagnerscher Technik und was noch schlimmer ist, alle Manieren und kleinen Ausdrucksgewohnheiten Wagners werden übernommen und kopiert. Wieviel Überkommenes aus dieser Zeit spukt heute noch in dickbändigen Partituren, in konventionellen Schmerzesausbrüchen, in Tonmalereien, in Situationsschilderungen fort. […] Man darf sich eben der Erkenntnis nicht verschließen, daß Wagner einen Gipfel einer langen Stilentwicklung darstellt und daß, nachdem sein Stil sich in der nächsten Generation in der Symphonie, symphonischen Dichtung und dem Liede durchgesetzt hatte, jetzt ein gänzlich neuer Weg gesucht werden muß, gänzlich neue Mittel erfunden werden müssen, förmlich eine neue philosophische Grundlage – im Gegensatze zur Schopenhauerschen bei Wagner – dem Schaffen zugrunde zu legen ist, um nicht in kraftloses Epigonentum zu verfallen. An verschiedenen Stellen keimt es jetzt gleichzeitig und alle diese Bestrebungen werden, je sicherer und zielbewußter sie werden, einander sich nähern und zu einer gemeinsamen vereinen, die dann der neue Stil sein wird.[362]

Diese harsche Kritik am Einfluss der Wagner'schen Musikdramen ist kein Novum, denn beispielsweise bereits Eduard Hanslick hatte sich bei zahlreichen Gelegenheiten ähnlich positioniert: Dieser lehnte die „Wirkmächtigkeit" ab, die Wagners Werke auf andere Komponisten hatten, insbesondere jene mit begrenzterem eigenen Talent.[363] Hanslick riet daher allen Musikern ab, sich an Wagners Musikdramen zu orientieren, da dessen Errungenschaften und Theorien nur für diesen selbst Gültigkeit haben könnten, und warnte: „wer ihm nachgehen will, bricht den Hals".[364] Er befürchtete die Musterhaftigkeit, also einen stilbildenden Einfluss Wagners, wobei er jedoch betonte, dass dieser selbst keinerlei Verantwortung für seine Nachfolger trug.[365] In einer Kritik zu Kienzls *Evangelimann* wird Hanslicks Position deutlich, die keine Ablehnung der Wagner'schen Musikdramen repräsentiert, sondern vielmehr deren Vorbildfunktion für andere Komponisten verurteilt:

---

[361] Ebd., S. 110.

[362] Ders.: „Von neuen Noten", in: *Der Merker* 3/3 (1912), S. 520. Es sei hier im Allgemeinen angemerkt, dass Wellesz für gewöhnlich nur sehr selten Komponisten öffentlich kritisierte, deren Werke er für weniger gelungen oder gar minderwertig hielt. Wie Lorenz Wedl vermutet, wusste in gewissen Zusammenhängen ohnehin jeder, wer gemeint war; außerdem „entsprach es eben nicht der galanten Manier des Weltbürgers Egon Wellesz, anerkannte Kollegen persönlich zu diffamieren" (Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 17). Dafür lobte er wesentlich öfter Opern, die er für gelungen erachtete, wie u. a. Strauss' *Salome* und *Elektra*, Debussys *Pelleas et Melisande* oder auch Franz Schrekers *Der ferne Klang* und Julius Bittners Opern *Die rote Gred*, *Der Musikant* und *Der Bergsee* – alles Werke, die in ihm eine neue „Hoffnung auf die Zukunft der Oper erwecken". Wellesz: „Edgar Istel. Das Libretto", S. 97.

[363] Alexander Wilfing: „Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften", in: *Musicologica Austriaca* 31/32 (2012/13), S. 155–175, S. 170.

[364] Eduard Hanslick: „Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth", in: Ders., *Moderne Oper*, Bd. 2: *Musikalische Stationen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1880, S. 213–252, S. 247.

[365] Wilfing: „Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften", S. 171.

> Die wertvollen Eigenschaften Wagners wird kein moderner Opernkomponist ignorieren, noch gewissen Wagnerschen Wendungen und Effekten sich völlig verschließen können, die seit fünfzig Jahren in der Luft liegen. Aber mit der Absicht sich hinsetzen, eine Oper im Nibelungenstil zu schreiben, ist das allerbedenklichste Unternehmen […]. Auf diesen weiterzubauen ist lebensgefährlich, wenn auch nicht so außerordentlich schwer, wie manche glauben. Es gehört dazu eine glänzende Technik, großes Nachahmungstalent und recht wenig eigene Ideen. Wir sehen dies an den neuesten Musikdramen. Wer sind ihre Verfasser? Männer von Geist und Bildung, virtuose Dirigenten, Instrumentierungs-Künstler, kontrapunktisch gewandt und – melodisch impotent.[366]

Wellesz spezifizierte diese Kritik noch weiter: Eine der Wagner'schen Komponenten, die seiner Meinung nach im 20. Jahrhundert nicht hätte fortgeführt werden dürfen, stellt im Besonderen die Behandlung des Orchesters dar, das auf verschiedene Weise nachteilige Auswirkung auf die Gesamtstruktur der Opern gehabt habe. In Wagners Werken übernahm das Orchester zunächst die Funktion des Chores der antiken Tragödie. Den Sängerchor selbst wollte Wagner in *Oper und Drama* theoretisch eliminieren, da er für ihn „nichts Anderes, als die zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaschinerie des Theaters" war,[367] (auch wenn Wagner ihn in den späteren Bühnenwerken trotzdem einsetzte, vor allem *Götterdämmerung*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg* sowie *Parsifal*). Allerdings hatte Wagner die kommentierende und interpretierende Aufgabe des Chores nun dem Orchester überantwortet, das die Aktionen der Protagonisten reflektierte und erläuterte:

> Der *Chor der griechischen Tragödie* hat seine gefühlsnothwendige Bedeutung für das Drama *im modernen Orchester* allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln; seine reale, individuell menschliche Erscheinung ist dafür aber aus der Orchestra hinauf auf die Bühne versetzt, um den, im griechischen Chore liegenden Keim seiner menschlichen Individualität zu höchster selbständiger Blüthe, als unmittelbar handelnder und leidender Theilnehmer des Drama's selbst, zu entfalten.[368]

Dadurch, dass nun gewisse Interpretationen und inhaltliche Zusammenhänge durch das Orchester geschildert wurden – die eventuell durch das Libretto allein nicht verständlich gewesen wären – ergab sich für den Zuseher bzw. Zuhörer in Wellesz' Augen jedoch das Problem, dass dieser nun für das Verständnis einer Szene seine Aufmerksamkeit gleichzeitig auf zwei verschiedene Ebenen richten musste: sowohl auf die Bühne als auch auf das Orchester. Der Auftritt von Siegfried und Mime (*Siegfried*, I. Aufzug) sei hierfür ein frappantes – aber dennoch bei Wagner funktionierendes – Beispiel. Die Szene,

> in der der Zwerg dem durch das Drachenblut wissend Gewordenen einreden will, daß er ihm einen Stärkungstrank reiche, in Wirklichkeit aber nach dem Leben trachtet, so finden wir das Problem dermaßen gelöst, daß das Orchester die scheinbare Gutmütigkeit Mimes ausdrückt, während er das singt, was er in Wirklichkeit nur denkt. Hier wird also vom Zuhörer verlangt, daß er sich nicht an

[366] Eduard Hanslick: „Der Evangelimann. Oper in vier Akten von Wilhelm Kienzl", in: Ders., *Moderne Oper*, Bd. 8: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1899, S. 1–9, S. 4–5.
[367] Richard Wagner: *Oper und Drama*, Leipzig: J. J. Weber 1852, S. 100.
[368] Ebd., S. 174–175.

> das unmittelbar Gesungene halte, sondern gleichzeitig den divergenten Ausdruck des Orchesters erfasse und die Absicht des Dichterkomponisten verstehe, den Zuhörer gleichsam in die Rolle des wissend gewordenen Helden mitzuversetzen, der das Verborgene erfaßt und zu deuten weiß.[369]

Während Wagner diese Szene allerdings ausdrücklich in „genialster Weise" umgesetzt habe, seien dagegen alle Nachahmer dieser Technik daran gescheitert. Die Zuschauer von epigonalen Opern in Wagners Manier haben Szenen nicht einfach mehr genießen können, sondern seien geradezu „genötigt [worden], das gleiche Augenmerk dem Orchester wie der Szene zuzuwenden". Komponisten hätten sich darüber hinaus mit der unverhältnismäßigen Ausschmückung von unnötigen Details aufgehalten, sodass sie sich beispielsweise zu stark auf einzelne Szenen, oder gar nur Phrasen und Wörter konzentrierten und dadurch die Zusammenhänge und die Gesamtstruktur des Werks verloren gingen.[370] Zuviel Aufmerksamkeit sei auf das „Nebensächliche der Faktur, auf charakteristisches Detail, auf literarische Assoziationen, auf Klang und Farbe, Harmonik und Kontrapunkt gelegt worden, und das Entscheidende der großen Formung der musikalischen Architektur, der eigentlichen Disposition der Kontraste vernachlässigt worden".[371] Die Wagner-Epigonen trieben laut Wellesz darüber hinaus bei ihren Opern die Herrschaft des Orchesters, das gleichzeitig die „Rolle eines psychologisierenden Raisonneurs" innehatte, derart auf die Spitze, dass das Durcheinander von Motiv-Konstruktionen und Verbindungen geradezu eine „Zumutung" sei, die „ein unvoreingenommenes künstlerisches Genießen" unter Umständen gänzlich verhindern konnte.[372]

Für Wellesz hatte die Behandlung der Gesangsstimme und die Ausgewogenheit mit dem Orchester oberste Priorität: Die Melodie solle nicht im dichten Netz des Instrumentalsatzes verschwinden, sondern dem Sänger gegeben werden.[373] Auch Franz Schreker äußerte sich ähnlich kritisch, hoffte jedoch, dass mit dem „zugunsten der menschlichen Stimme ‚entmaterialisierten' Orchester" baldmöglichst eine „sorgsamere Behandlung der Gesangsstimme Hand in Hand" ginge und „die reine, melodisch geführte Gesangslinie" wieder zu ihrem Recht gelange.[374] Wellesz sah neben der bedenklichen Übernahme von Wagners komplexer Orchesterbehandlung auch einen weiteren Nachteil in der rein akustischen Unverhältnismäßigkeit zur Gesangsstimme, die sich bis in die zeitgenössische Oper erhalten habe. Das Orchester, das seit Beethovens Zeit sukzessive verstärkt wurde,

[369] Wellesz: „Die Oper und der Tanz", S. 66; auch in Ders.: „Music Drama", S. 108–109.
[370] Ders.: „Die Oper und der Tanz", S. 66–67; auch in Ders.: „Music Drama", S. 110.
[371] Ders.: „Die Oper und diese Zeit", S. 112.
[372] Ebd.
[373] Ders.: „The Problem of Form", S. 105.
[374] Schreker: „Gibt es eine Krise der Oper?", S. 5.

sei gegenüber den Sängern nun zu übermächtig geworden, wodurch nicht nur die Wörter für das Publikum unverständlich wurden, sondern auch immer mehr vom Gesang ablenke: „For this purpose the public must be enabled to understand the words of the action. This is impossible when the words are so drowned […] in waves of the so-called endless melody.“[375]

All jene ‚Schwachpunkte', die Wellesz für das Wagner'sche Gesamtkunstwerk identifizierte und die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in neuen Bühnenwerken intensivierten, gehören zu jenen Elementen, die Wellesz in seinen eigenen Werken zu vermeiden suchte. Für ihn waren sie allesamt Symptome für ein Missverhältnis zwischen Orchester und Bühne und allein die Barockoper sei aufgrund ihrer festen Struktur geeignet, dem Verhältnis wieder das richtige Gleichgewicht zu verleihen. Mit dieser könne man nicht nur die Orchesterfunktion reformieren, sondern auch das Interesse des Publikums zurückerlangen und dessen Anforderungen an die Oper entgegenkommen.[376]

2.1.3 Naturalismus vs. Stilisierung

Die Behandlung der Singstimme bzw. des gesungenen Wortes hängt wiederum mit der Debatte zusammen, ob eine naturalistische oder eine stilisierte Form für die Oper das richtige Konzept sei. Wellesz vertrat die Meinung, dass der Naturalismus für die Oper nicht mehr zeitgemäß sei und sich wieder der Stilisierung zuwenden müsse.[377] Die Behandlung des Wortes in der Oper sei hierfür ausschlaggebend, da dieses allein schon durch Hinzufügung der Musik per se stilisierend wirke und somit anderen Voraussetzungen und Regeln unterläge als im Theater:

> Aus dieser Tatsache, welche in der nachromantischen, veristischen Oper bewußt außer acht gelassen wurde, muß die Oper in Zukunft die Konsequenzen ziehen, und einen Weg gehen, der innerhalb der Grenzen ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit liegt. Dazu gehört ein Verzicht auf jeden Naturalismus in der Textbehandlung und – als dessen Folge – in der Instrumentation, die Rückkehr zu größeren geschlossenen Formen, die an sich musikalisch Geltung haben.[378]

Die Stilisierung solle sich jedoch nicht allein auf die Behandlung der Singstimme, die Instrumentation oder auch das Bühnenbild beziehen, sondern die gesamte Produktion – der „Gesamtkomplex“ der Oper, die schlechte Einflüsse vom Theater übernommen habe – müsse sich diesem Prinzip fügen:

---

375 Wellesz: „The Future of Opera. Present Obstacles “, S. 10; Ders.: „Music Drama“, S. 115.
376 Ders.: „Music Drama“, S. 116.
377 Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft?“, S. 1.
378 Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 9; gleiche Passage auch in Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft“, S. 4–5.

> Ein übelangewandter, dem Schauspiel entlehnter Naturalismus hatte in den letzten Jahrzehnten den Stil der Opernregie verdorben und den Zusammenhang mit einer Tradition vernichtet. Man sehe sich daraufhin irgendeine Carmen-Vorstellung irgendeiner Bühne an! Ueberall ablenkendes Detail, scheinbare Naturtreue, alles von verlogener Echtheit. Man hat durch die Opernproduktion der letzten Zeit völlig verlernt, worin die eigentliche Aufgabe der Opernbühne besteht.[379]

Wellesz sah zu Beginn des Jahrhunderts jedoch bereits Tendenzen in der zeitgenössischen Oper, „den Weg zur Stilisierung zurückzufinden", was ein „größeres technisches Können" voraussetze, „als es in der entarteten Wagnerepigonenoper zu finden war".[380] Die Diskussion um die richtige Form schwelte schon lange vor Wellesz, entbrannte jedoch vollends um die Jahrhundertwende, als der Verismo aus Italien Einzug an den deutschsprachigen Bühnen hielt und der Konflikt mit den Wagner-Nachfolgern, die die realistischen Ansätze ablehnten, die Opernwelt spaltete. Hanslick zeigte sich zunächst scheinbar rein aus Prinzip dem Verismo gegenüber aufgeschlossen (da dieser sich gegen Wagner'sche Ansätze richtete) und lobte anfangs sogar Mascagni dafür, dass dieser „gegen das falsche ungesunde Prinzip des Wagnerstils ein richtiges und gesundes wieder zu Ehren gebracht [hat]: daß es ohne Melodie keine Musik gibt, ohne gesungene Melodie keine Oper."[381] Allerdings musste sich Hanslick recht schnell eingestehen, dass auch der Naturalismus keine für ihn befriedigende Lösung darstellte.[382] Die Situation der Oper und seine eigene Position fasste er in einer Kritik zu Leoncavallos *La Bohème* zusammen:

> Nach zwei verschiedenen Richtungen sehen wir sie heute auseinanderstreben. Die einen flüchten in die entlegensten Zeiten, womöglich zu prähistorischen oder symbolischen Fabeln; sie verlangen für ihre angeblich übermenschlichen Ideen ganze drei Abende und ein eigenes Riesentheater. Das ist der Bayreuther Samen, der jetzt aufgeht. Die anderen folgen dem Banner der literarischen „Moderne"; sie begnügen sich mit einem Theaterabend und der bestehenden Opernform, in welche sie das Gift des (an und für sich musikfeindlichen) Naturalismus füllen. Mascagni, Puccini, Leoncavallo mit ihrem Anhange.[383]

Wellesz kann somit wieder einmal klar in die Hanslick-Folge eingeordnet werden, da er sich – wie allerdings viele seiner Kollegen – sowohl gegen das reine Wagner-Epigonentum als auch gegen die veristischen Tendenzen positionierte. Ähnliche Überlegungen finden sich beispielsweise auch bei Ferruccio Busoni, der in seinem Aufsatz „Von der Zukunft der Oper" ebenfalls zur Opernkrisendebatte beitrug: Hier deklarierte er den Verismus im Musiktheater prinzipiell aufgrund der Verbindung von Text und Musik als

---

379 Ders.: „Die Oper und der Tanz", S. 66.

380 Ders.: „Edgar Istel. Das Libretto", S. 98.

381 Eduard Hanslick: „‚Sicilianische Bauernehre' (‚Cavalleria rusticana')", in: Ders., *Moderne Oper*, Bd. 6: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1892, S. 171–180, S. 179.

382 Siegfried Mauser: „Neudeutsche und deutsche Veristen", in: Ders. (Hrsg.), *Musiktheater des 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 3–10, S. 6.

383 Eduard Hanslick: „Die Bohème. Lyrische Oper in vier Acten von Leoncavallo", in: Ders., *Moderne Oper*, Bd. 8: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1899, S. 123–132, S. 129.

unhaltbar und wies dagegen ähnlich wie Wellesz eine „gesungene Pantomime“ als mögliche Lösung des Problems aus (siehe Kapitel 3.3).[384] Aber schon 1907 skizzierte Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* sein anti-naturalistisches Konzept:

> Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubhafte, Unwahre, Unwahrscheinliche gestellt sein müssen, auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze und so beide möglich und annehmbar werden.[385]

Auch der Busoni-Schüler Kurt Weill erkannte in der Hinwendung zur Stilisierung den einzig richtigen Weg: Die Oper solle sich „aus dem Bereich des naturalistischen Theaters“ herauslösen, da man nur auf diese Weise in der Oper ein überhöhtes Theaterkonzept erreichen könne, welches „am besten geeignet ist, die großen Ideen der Zeit in eine überzeitliche, menschliche Form umzusetzen“. Nur so ergäbe sich „ein neuer Glaube an die Zukunft der Oper.“[386]

Von Arnold Schönberg finden sich zu der Thematik keine gänzlich klar positionierten Aussagen und auch seine Bühnenwerke (besonders die frühen Einakter *Erwartung* und *Die Glückliche Hand*) weisen sowohl teils naturalistische als auch stilisierte Elemente auf. Grundsätzlich lehnte Schönberg den Naturalismus auf der Bühne ab, ging jedoch nicht so weit, wie Wellesz eine umfassende Stilisierung zu fordern bzw. selbst umzusetzen.[387] Im Rahmen der Diskussion um die Opernkrise ließ Schönberg verlauten, dass die Oper zwangsläufig nicht mit dem im Kino gebotenen Realismus rivalisieren könne und dieser somit überwunden werden müsse.[388] Auch bereits anlässlich eines Verfilmungsvorhabens seines zweiten Einakters *Die Glückliche Hand* im Jahr 1913 forderte er „Höchste Unwirklichkeit“ und sah das Medium Film sogar dafür geeignet, die „schon der

---

[384] Ferruccio Busoni: „Von der Zukunft der Oper“, in: Ders., *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken*. *Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922, S. 189–192, S. 189.

[385] Ders.: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, ergänzte und kommentierte Neuausgabe von Martina Weindel, Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2001 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 145), S. 24.

[386] Weill: „Wirklich eine Opernkrise“, S. 78.

[387] Die *Erwartung* steht noch recht deutlich unter dem Eindruck des Naturalismus, versucht diesen jedoch bereits zu überwinden, und in *Die Glückliche Hand* wurden noch stärker symbolistische Mittel eingewoben. In beiden Werken verfolgte Schönberg durch „die exakte Darstellung der empirischen Wirklichkeit“ eine Überhöhung der dargestellten Ereignisse, wodurch er einen die „Wirklichkeit übersteigenden Gesamteindruck“ generierte. Siehe Siegfried Mauser: „Vom expressionistischem Einakter zur großen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schule“, in: Ders. (Hrsg.), *Musiktheater des 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 121–143, S. 122; oder in: Ders.: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs „Erwartung“ op. 17, „Die glückliche Hand“ op. 18 und Alban Bergs „Wozzeck“ op. 7*, Regensburg: Gustav Bosse 1982 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München 3; Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 17), S. 11–12.

[388] Arnold Schönberg: „Gibt es eine Krise der Oper“, in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5; Neuabdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 8/5 (1926), S. 209.

Dichtung zugrundeliegende Unwirklichkeit der Vorgänge“ weiter herauszuheben und begründet das mit technischen Möglichkeiten (wie beispielsweise dem Schnitt), die auf der Bühne nicht durchführbar wären. Schönberg wollte also mit den Mitteln des Films „das Gegenteil von dem, was das Kino sonst anstrebt“, eben die „Höchste Unwirklichkeit!“[389] In einem unpublizierten Skript mit dem Titel „Opernkrise“ schrieb Schönberg, dass nur Musiker mit ähnlichen Fähigkeiten wie Gustav Mahler die künstlerische Durststrecke und somit die Krise beenden könnten:

> Wenn aber ein wahrhaft Inspirierter, aus dem Geist der Musik schöpfend, der Phantasie solche Klänge, solche Töne, Worte, Bilder und Handlungen vorzaubert, die den substantiellen Naturalismus der Szene vergehen lassen gegenüber der höheren Wirklichkeit der Einbildungskraft, wie das Gustav Mahler konnte, dann gibt es keine Opernkrise.[390]

Gustav Mahler wird – wohlgemerkt in seiner Funktion als Direktor der Wiener Hofoper und nicht als Komponist! – nicht nur von Schönberg, sondern u. a. auch von Wellesz als Vorkämpfer gegen den Naturalismus gesehen. Für ihn verkörperte Mahler zu Ende des 19. Jahrhunderts die Führungspersönlichkeit, die „gegen den Widerstand einer bequemen Mittelmäßigkeit“ ankämpfte und dessen Berufung zum Direktor die entscheidende Wende für die neue Komponistengeneration gewesen sei: „[S]eine Art an ein Musikwerk heranzugehen, es innerlich sich ganz zu eigen zu machen und mit dem Feuer seiner Leidenschaft zu durchglühen, war so neu, so elementar, daß alle jungen Musiker in ihm ihren Leitstern sahen.“[391] Auf Wellesz’ künstlerische Entwicklung und seine eigenen Werke hatte der Direktor und Regisseur Mahler einen immensen Einfluss. Die Tendenz zur Stilisierung, aber auch andere allgemeine Ansätze wie die ganzheitliche Herangehensweise an eine Inszenierung, dürften sich bei Wellesz in den Grundzügen bereits durch Mahlers Wirken an der Wiener Hofoper und dessen Produktionen, die er dort sah, ausgeprägt haben. Der Einfluss von Mahlers Inszenierungen auf Wellesz soll in Kapitel 3.2.2.1 noch detaillierter untersucht werden.

2.2 *Wellesz’ Reformvorbilder*

Trotz der dargestellten angespannten Situation und der anhaltenden hitzigen Diskussion um eine Opernkrise, sahen – im Gegensatz zu Wellesz – nur wenige Opernkomponisten

[389] Arnold Schönberg an Emil Hertzka, Brief vom September 1913, in: Stein, Erwin (Hrsg.), *Schoenberg, Arnold. Briefe*, Mainz: B. Schott’s Söhne 1958, S. 41.
[390] Arnold Schönberg: „Opernkrise“, (o. D.), ASC T50.08.
[391] Egon Wellesz: „Die neue Bewegung in der Musik“, in: *Der Ararat* 8/9 (1921), S. 230–233, S. 231.

(wie beispielsweise Kurt Weill)[392] überhaupt einen Anlass, sich Gedanken über eine Reform zu machen. Nicht nur diejenigen, die ohnehin keine Krise erkannten, haben derartige Bestrebungen abgelehnt, sondern auch viele der Komponisten, die die Situation als kritisch einschätzten, konstruierten hauptsächlich Lösungsansätze, die primär für ihre eigenen Werke Geltung beanspruchten, ohne hiermit Maßstäbe für andere Stücke setzen zu wollen. So wies beispielsweise Alban Berg mit seiner richtungsweisenden Oper *Wozzeck* (1925) sämtliche Reformintentionen energisch von sich:

> Es ist mir nicht im Schlaf eingefallen, mit der Komposition des „Wozzeck" die Kunstform der Oper reformieren zu wollen. Ebensowenig wie dies Absicht war, als ich sie zu komponieren begann, ebensowenig habe ich je das, was dann entstanden war, für etwas gehalten, was für ein weiteres Opernschaffen – sei es das eigene oder das anderer Komponisten – vorbildlich sein sollte, und auch nicht angenommen oder gar erwartet, daß der „Wozzeck" in diesem Sinne „Schule machen" könnte. […] Daß dies mit Heranziehung von mehr oder weniger alten musikalischen Formen geschah (was als eine der hauptsächlichsten meiner angeblichen Opernreformen angesehen wurde), ergab sich ganz von selbst. […] So daß ich die Behauptung, ich hätte mit derlei Neuerungen die Kunstform der Oper reformiert, entschieden zurückweisen kann und muß.[393]

Paul Bekker, der um 1925 zwar bereits ein Wiedererwachen der modernen Oper ausmachen wollte – u. a. durch die Werke von Walter Braunfels, Krenek, Strauss und auch Wellesz – sah jedoch in den individuellen Bestrebungen der jungen Komponistengeneration bei Weitem noch keine Reformversuche und hielt diese Kategorisierung somit für maßlos übertrieben.[394] Für Bekker habe „lediglich die Neuerkennung der Stimme aus den Mitteln der neuen Musik – nicht weniger, aber auch nicht mehr" – stattgefunden.[395] Wellesz selbst handelte allerdings ausdrücklich „in reformatorischer Absicht",[396] da er eine Form anstrebte, die nicht nur für seine eigenen Opern Gültigkeit haben, sondern unmissverständlich auch neue Ansätze in der gesamten Opernlandschaft nach sich ziehen sollte. Dies wird nicht nur daran ersichtlich, dass Wellesz' Formulierungen dies durchgängig und konsequent suggerieren („Die Oper der Zukunft muß an die Tradition der Barockoper anknüpfen" u. v. m.),[397] sondern auch an dem Umstand, dass er häufig im Namen vieler bzw. aller anderen Komponisten sprach („Wir alle fühlen, dass eine Entwicklung der Musik, die mit den Klassikern begonnen hat über die Romantiker weitergeleitet wurde, been-

---

[392] Weill proklamierte ebenfalls, dass die Oper eine grundlegende Neugestaltung erfahren müsse (und rückte dabei vor allem Busoni in den Vordergrund): „Der Weg zu einer Wiederherstellung der Oper konnte nur von einer Erneuerung der formalen Grundlagen dieser Gattung ausgehen, von denen sich das musikalische Bühnenwerk des ausgehenden 19. Jahrhunderts so weit entfernt hatte, daß der Begriff der Oper eine vollkommene Verrückung und Verkennung erfahren mußte." Kurt Weill: „Busonis ‚Faust' und die Erneuerung der Opernform", in: Drew, David (Hrsg.), *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp 1975, S. 31–36, S. 31.

[393] Alban Berg: „Die sogenannte Opernkrise", in: *Anbruch* 12/2 (1930), S. 52–53, S. 53–54.

[394] Paul Bekker: „Die neue Oper", in: *Musikblätter des Anbruch* 7/1 (1925), S. 8–13, S. 8.

[395] Ebd., S. 13.

[396] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 121.

[397] Wellesz: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 10.

det ist“).[398] Wellesz sah sich also offenbar sowohl legitimiert als auch in der Lage, für alle Opernkomponisten allgemeingültige Änderungen vorzuschlagen, die er dann auch selbst anwandte.[399] Ob er mit diesem Vorhaben, ein Modell für andere Komponisten zu schaffen, Erfolg hatte, muss allerdings angezweifelt werden, denn einige Jahre später sollte Wellesz seine eigenen Versuche dem widersprechend als „isolated attempts“ beschreiben.[400] Es wäre noch an anderer Stelle zu untersuchen, ob und wie viel Einfluss seine Reformbestrebungen auf andere Komponisten ausübten; es muss jedoch zunächst angenommen werden, dass seine Theorien vorwiegend in seinen eigenen Werken Gestalt angenommen haben.

Zu Beginn der 1920er Jahre schrieb Wellesz, dass allen Komponisten und Verantwortlichen gleichermaßen klar sei, „daß die Oper einer Reform bedarf“, um weiter existieren zu können,[401] und zog die Berechtigung hierfür zum wiederholten Male aus der Tradition der in der Musikgeschichte angeblich zyklisch auftretenden Reformversuche. Im Folgenden wird daher untersucht, auf welche Opernreformen bzw. -reformer aus welcher Zeit sich Wellesz konkret bezog und welche Parallelen er diesbezüglich identifizierte. Einige Aspekte, die er als wiederkehrende Elemente aller betrachteten Erneuerungsversuche entdeckte, verstand er somit als Grundbestandteil jeder erfolgreichen Reform und daher auch als Vorbild für sich selbst.

Als ersten bedeutenden Reformer nennt Wellesz Claudio Monteverdi,[402] der jedoch für ihn augenscheinlich nicht als direktes Vorbild fungierte (vermutlich auch aus dem Grund, da Monteverdi in keinem Verhältnis zur österreichischen Opern-Traditionslinie stand), und sich deutlich von den folgenden Reformbestrebungen des 18. und 19. Jahrhundert absetzte. Der Hauptunterschied zu Gluck und Wagner lag laut Wellesz vor allem in Monteverdis Rezeption der Antike: Zu Beginn des Seicento habe man es als kulturelle Aufgabe verstanden, „die antike Tragödie aus dem Geiste der Musik“ neu zu erschaffen.[403] Während sich Wagner und Gluck zwar auf die Antike beriefen, war man sich aber

[398] Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft?“, S. 3.
[399] Insbesondere die *Alkestis* wurde in den zeitgenössischen Publikationen des Öfteren als eine der vielversprechendsten zeitgenössischen Opern genannt (vgl. Schollum: *Egon Wellesz*, S. 28) und hierbei sogar teilweise mit Bergs *Wozzeck* auf eine Stufe gestellt. So beschreibt z. B. Hans Schorn, dass beide Werke „dem Banne des Wagnerschen Entwicklungsdogmas glücklich entronnen sind und endlich auch in der Oper eine tiefgreifende musikalische Wiedergeburt erhoffen lassen“. Hans Schorn: „Aktuelle Opernfragen“, in: *Die Musik* 17/3 (1924), S. 185–192, S. 191.
[400] Wellesz: „Music Drama“, S. 122.
[401] Ders.: „Die Oper und der Tanz“, S. 65.
[402] Ders.: „Edgar Istel. Das Libretto“, S. 97.
[403] Ders.: „Neue musikgeschichtliche Literatur“, S. 1246.

> der trennenden Kluft bewußt und wollte nur mehr im Zuschauer ähnliche Empfindungen erwecken, wie sie die Alten bei der Tragödie gehabt haben konnten; man glaubte aber nicht mehr daran, sie förmlich nachkonstruiert zu haben, wie es die Dichter und Komponisten zu Beginn des Musikdramas vermeinten.[404]

Auch wenn sich Wellesz in seinen Überlegungen folglich primär mit den beiden Reformern Gluck und Wagner beschäftigte, erkannte er grundlegende Parallelen in allen Jahrhunderten, allen voran das problematische Verhältnis zwischen Text und Musik, das den Ausgangspunkt und Kern jeder Reform darstelle. Dieser Punkt spiegelt sich für Wellesz besonders in den Reformen von Gluck und Wagner wider: Hier habe das Problem der „Inkongruenz zwischen Stoff und Musik“[405] stets zu einem „Überwuchern[] der Musik über das Wort“ geführt, was beide Komponisten zu umfassenden Reformen motivierte.[406] Nach Monteverdis Schaffen höre laut Wellesz bereits

> das Ebenmaß der Dramatik in Wort und Ton auf. Es beginnt die Herrschaft der Arie; vom musikalischen Standpunkt aus ein Ereignis von größter Wichtigkeit, weil fast alle formalen Probleme innerhalb der dreiteiligen Form der Arie gelöst werden, vom dichterischen Standpunkt aus betrachtet aber das Ende einer wahren dramatischen Aktion. Denn um der lyrischen Entfaltung der Arie willen wird die ganze Handlung ins Secco-Rezitativ gepreßt, das musikalisch immer bedeutungsloser wird. Und dieser Zustand endet erst, als eine Reformbewegung einsetzt, mit ähnlichen Prinzipien und antikisierenden Tendenzen, wie die der Florentiner, und durch Gluck Gestalt und Ausdruck findet.[407]

Alle Opernreformen setzten also nach Wellesz’ Verständnis beim Text an, mit dem Ziel, eine Wiederherstellung der Balance zwischen Musik und Text zu erreichen. Sobald laut Wellesz in einer Epoche – ähnlich wie nach Monteverdis Zeit – sämtliche verfügbare Operntexte „durchcomponiert“ worden waren, habe die Musik ein zu großes Gewicht erlangt und sich in den Vordergrund gedrängt, woraus stets eine Gegenbewegung in Gestalt einer Opernreform folgte, „bei der die Dichtung wieder in ihr[] Recht trat“.[408] Auch in der zeitgenössischen Oper nach Wagner habe man analog zu Gluck einen ähnlichen „Ausartungsprozeß“ mit einem „Überwuchern der Arie“ identifizieren können[409] – für Wellesz also ein klares Zeichen, dass sich eine neue Reform ankündigen müsse!

Wellesz war im Übrigen durchaus bewusst, dass es im Laufe der Operngeschichte nicht nur weitere weniger bekannte bzw. einflussreiche Opernreformen gab,[410] sondern auch bei Monteverdi, Gluck und Wagner jeweils eine Vielzahl an anderen Personen maßgeblichen Anteil an den Werken und somit auch den Reformen hatten (auch wenn er lediglich

---

404 Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 15.
405 Ebd.
406 Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 73.
407 Ebd., S. 75.
408 Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft?“, S. 2.
409 Ders.: „Die Oper und diese Zeit“, S. 110.
410 Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft?“, S. 2–3.

die Trias Monteverdi – Gluck – Wagner hervorhebt): „Die großen Reformen in der Musik, besonders in der dramatischen, waren immer schon durch eine Generation vorbereitet, ehe die Männer kamen, deren Namen das Reformwerk jetzt trägt.“[411] In der Tat gingen Reformen – besonders im 18. Jahrhundert – ohnehin eher selten unmittelbar von den Komponisten selbst aus, sondern häufig auch von Schauspielern oder Tänzern, aber auch von am Werk selbst vergleichsweise indirekt beteiligten Personen wie Theaterintendanten, Fürsten oder Ministern, da in diesem Zusammenhang auch finanzielle Interessen von maßgeblicher Bedeutung waren.[412] Wellesz erkannte, dass bereits Monteverdi namhafte Zeitgenossen zur Seite standen, die ihn in seinen Ansichten unterstützten.[413] In der Folge hätten sich eine Vielzahl an Reformversuchen ereignet, ohne jedoch eine ähnliche Wirkung zu entfalten, wie es Glucks Reform später gelang. Doch auch dieser habe nicht nur Mitstreiter, sondern auch Vorbereiter gehabt:

> Eine solche Legende ist um die Reform der Oper durch Gluck entstanden; ihm schreibt die allgemeine Meinung das alleinige Verdienst an dem großen Werk zu und alle gelehrten Versuche, den Männern, welche die Reform eingeleitet haben, den gebührenden Rang wieder zuzuerkennen, werden vergeblich bleiben.[414]

Der Großteil der Neuerungen, die Gluck in seinen Werken umsetzte und auch in seinem berühmten Vorwort zu seiner *Alceste* verschriftlichte, kursierten bereits vor Entstehen seiner Reformopern und waren allgemeiner Konsens im intensiven literarischen Diskurs des 18. Jahrhunderts.[415] Vor allem das Traktat des Schriftstellers Francesco Algarotti (1712–1764), *Saggio sopra l’opera in musica* (1755),[416] gilt als besonders einflussreich und soll Auswirkungen auf eine Vielzahl an Komponisten gehabt haben – darunter auch Gluck.[417] In seinem Essay prangert Algarotti die Zustände der italienischen Opernbühnen

---

411 Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 1.

412 Silke Leopold / Zimmermann, Michael: „Opernreformen“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 239–253, S. 240.

413 Wellesz: „Edgar Istel. Das Libretto“, S. 97.

414 Ders.: „Ballett und Pantomime“, in: *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* 6 (6. Februar 1926), o. S.

415 Arnold Jacobshagen: „Opernkritik und Opern-‚Reform‘“, in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 74–84, S. 75 und 83.

416 Francesco Algarotti: „Saggio sopra l’opera in musica“, erstmals erschienen 1755, bis 1775 fünfmal überarbeitet und in mehrere Sprachen übersetzt. Nach der Übersetzung von 1769, neu abgedruckt in: Ammon, Frieder von / Krämer, Jörg / Mehltretter, Florian (Hrsg.), *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis „Saggio sopra l’opera in musica“ im Kontext*, mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des „Saggio“ und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe, Berlin / Boston: de Gruyter 2017 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 214), S. 231–312.

417 Arnold Jacobshagen: „Revolution und Reform: Paradigmen der Gluck-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert“, in: Betzwieser, Thomas / Calella, Michele / Pietschmann, Klaus (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, Wien: Hollitzer 2018 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), S. 83–97, S. 89. Jacobshagen weist hier auch darauf hin, dass Algarottis Traktat nicht nur

an und benennt als eine der Hauptursachen die „Disharmonie der einzelnen Theile“. Er forderte dementsprechend, dass alle Elemente – ausgehend vom Libretto – wieder zu einem harmonischen Ganzen zusammenfinden müssten:

> Anzi se vorremo por mente come pochissimo travaglio ei sogliono darsi per la scelta del libretto o sia dell' argomento, quasi niuno per la convenienza della Musica colle parole, e niuno poi affatto per la verità nella maniera del cantare e del recitare, per il legame dei balli con l'azione, per il decoro nelle scene, e come si pecca persino nella costruzione de' teatri; egli sarà assai facile a comprendere, qualmente una scenica rappresentazione, che dovrebbe di sua natura esser tra tutte la più dilettevole, riesca cotanto insipida, e nojosa. Colpa dello sconcerto, che viene a mettersi tra le differenti parti di essa, d'imitazione non resta più ombra, svanisce in tutto la illusione, che può nascer solamente dall' accordo perfetto di quelle: e l'Opera in musica, una delle più artifiziose congegnazioni dello spirito umano, torna una composizione languida sconnessa, inverisimile, mostruosa, grottesca, degna delle male voci, che le vengon date, e della censura di coloro, che trattano il piacere da quella importante e seria cosa ch' egli è.[418]

Wellesz war sich der Bedeutung Algarottis sowohl für die Oper des 18. Jahrhunderts als auch für seine eigene Reform durchaus bewusst[419] und widmete ihm 1914 eine Einzelstudie, in der er auch Parallelen zur aktuellen Opernlandschaft zog.[420] Wellesz sah sich hierin auch in seinen eigenen Forderungen bestätigt, da er allgemeingültige Thesen zu erkennen vermeinte, die sich mit seinen Ideen deckten. So kritisierte Algarotti u. a. die Vertonung historischer Stoffe – ein Aspekt, der auch durch Wagners Reformen bekannt sei.[421] Daneben sei auch der Wunsch nach Distanz zwischen Sänger und Publikum zwecks Einhaltung der Illusion auf gleiche Art bei Wagner vorhanden gewesen.[422] Darüber hinaus hebt Wellesz hier weitere Grundsätze hervor, die allesamt in seiner eigenen Opernreform wiederkehren: Die Kritik an der überladenen Melodie, die Missachtung des Librettos, die Ausgrenzung des Balletts von der Handlung sowie auch die Verweise auf Dekoration,

---

vor Glucks *Alceste*-Druck erschien, sondern darüber hinaus auch eine viel weitere (internationale) Verbreitung erfuhr.

418 Algarotti: „Saggio sopra l'opera in musica“, S. 246; „und erwägt man, mit wie weniger Sorgfalt sie den Text oder die Poesie wählen, wie wenig sie sich um die Uebereinstimmung der Musik mit der Poesie bekümmern, wie es ihnen so ganz gleichgültig ist, ob im Singen und Recitiren Wahrheit sey, ob der Tanz mit der Handlung zusammenhänge und die Decoration sich dazu schicke, ja endlich, daß man selbst im Bau des Theaters viele Fehler begehe; so wird man leicht begreifen, daß eben diejenige theatralische Vorstellung, die nach ihrer Natur und Beschaffenheit unter allen die vollkommenste seyn müßte, das abgeschmackteste langweiligste Unding ist, das man sich nur vorstellen kann. Die Disharmonie der einzelnen Theile verdrängt allen Begriff der Nachahmung. Die Illusion verschwindet, denn sie kann nur durch den Accord des Ganzen hervorgebracht werden; und so wird aus der Oper der künstlichsten Erfindung des menschlichen Verstandes ein zusammengeflicktes, mattes, unzusammenhängendes, monströses, groteskes, unwahrscheinliches Werk, das jeden Fluch verdienet, womit man es belegt, und alles Ueblen werth ist, womit es diejenigen verspotten, die das Vergnügen mit Recht für etwas wichtiges und ernsthaftes zu halten pflegen.“ Ebd., S. 247.

419 Auch wenn Wellesz Algarottis Verdienste historisch einordnen konnte, wertete er möglicherweise die künstlerische Umsetzung durch Gluck höher als die rein theoretischen Ausführungen Algarottis.

420 Wellesz: „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik“, S. 436.

421 Ebd., S. 435.

422 Ebd., S. 439.

Bühnenbild und Kostüme, die ihren Teil zur Einheit des Werks beitragen müssten.[423] Wellesz resümiert, dass „Algarotti nach heutigen Ansichten durchaus natürliche Dinge fordert, die aber zu seiner Zeit noch keine Selbstverständlichkeit waren“[424] und betont außerdem: „Wir sehen hier wieder die Forderung des Gesamtkunstwerkes, die zu allen Epochen auftaucht, wo sich eine Reform der Oper ankündigt.“[425]

Diese Forderungen Algarottis nach einer neuen Einheitlichkeit der Oper bzw. nach einem ‚Gesamtkunstwerk‘[426] (das in dieser Begrifflichkeit noch nicht existierte) spiegeln sich in der Folge bei vielen Komponisten, die sich von seinem *Saggio* haben leiten lassen. Jommellis Opern aus den 1760er Jahren beispielsweise „stellen eine Möglichkeit dar, alle Bühnenkünste sinnvoll in den Dienst des Dramas zu nehmen“, auch wenn dieser als einer der wenigen sich nicht von der gängigen Dramaturgie abwandte, sondern hierin nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte.[427] In Analogie zu den meisten reforminteressierten Komponisten ging Traetta dagegen deutlich weiter, wie vor allem in seiner 1759 in Parma uraufgeführten Reformoper *Ippolito ed Aricia* zu sehen ist. Im Vorwort vom Librettisten Carlo Innocenzo Frugoni wird die Oper aufgrund der Einführung von Chören, der Integration von Tanzelementen in die Handlung sowie des Rückgriffes auf mythologische Stoffe als aufsehenerregende Neuheit angepriesen. Auch wenn das Werk Algarottis Forderungen nicht sehr konsequent umsetzte, sah dieser die Oper dennoch als gelungene Verkörperung seiner Ideen.[428] In Glucks Vorwort zu seiner 1769 in Wien gedruckten *Alceste* klingen die Intentionen ganz ähnlich. Hier diagnostiziert er (wie als Ausgangspunkt jeder Reform üblich) zunächst die Missstände der aktuellen Lage:

> Quando presi a far la Musica dell’Alceste mi proposi di spogliarla affatto di tutti quegli abusi, che ontrodotti o dalla mal intesa vanità de Cantanti, o dalla troppa compiacenza de’Maestri, da tanto tempo sfigurano l’Opera Italiana, e del più pomposo, e più bello di tutti gli spettacoli, ne fanno il più ridicolo, e il più nojoso.[429]

---

[423] Ebd., S. 435–438.
[424] Ebd., S. 439.
[425] Ebd., S. 435.
[426] „Als man sie [die Oper] erfand, unterließ man nichts, wodurch man seinen Zweck erhalten konnte; und man kann mit Grunde behaupten, daß alles, was Poesie, Musik, Pantomime, Tanz und Mahlerey reizendes hat, sich in der Oper gluecklich vereinige, die Sinne zu reizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Taeuschung hervorzubringen.“ Algarotti: „Saggio sopra l’opera in musica“, S. 247.
[427] Leopold / Zimmermann: „Opernreformen“, S. 246.
[428] Jacobshagen: „Opernkritik und Opern-‚Reform‘“, S. 77.
[429] Christoph Willibald Gluck: *Alceste. Tragedia messa in musica dal Signore Cavagliere Cristoforo Gluck. Dedicata A Sua Altezza Reale, L’Arciduca Pietro Leopoldo Gran-Duca di Toscana*, Wien: Trattnern 1769. Abdruck mit deutscher Übersetzung in: Alfred Einstein: *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, 2. Auflage, Kassel u. a.: Bärenreiter 1987, S. 115–118, S. 115: „Als ich mich daran machte, die Musik zu ‚Alceste‘ zu schreiben, nahm ich mir vor, sie gänzlich rein zu halten von all den Mißbräuchen, die, eingeführt entweder durch die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger oder durch die übermäßige Nachgie-

Auch er geht zunächst von einem aus der Balance geratenen Verhältnis zwischen den Künsten – vor allem Musik und Text aus – und spricht davon, dass an der „riforma“ der Oper „tutte le arti belle“ (‚alle schönen Künste‘) Anteil haben, die zur Einheit des Werkes beitragen. Für eine Überwindung der seiner Meinung nach unhaltbaren Zustände sowie der Rückkehr zu einer „bella semplicità“ (‚schönen Einfachheit‘) in der Oper, müsste man sich wieder eng an der Handlung orientieren und diese nicht durch unnötige Verzierungen (durch Orchester oder Sänger) unterbrechen. Da Capo, Solokadenzen, Orchesterritornelle, d. h. retardierende Momente aller Art müssten abgeschafft werden, um die höchsten Ziele – neben der Klarheit auch „verità“ (‚Wahrheit‘) und „naturalezza“ (‚Natürlichkeit‘) – erreichen zu können.[430]

Diese beinahe allgegenwärtigen Reformbestrebungen im 18. Jahrhundert können also nicht allein auf Gluck und die Personen, die bei seinen Opern mitwirkten, zurückgeführt werden. Dennoch habe Wellesz' Ansicht nach der Name Gluck eine derart große Strahlkraft auf die Opernwelt ausgeübt, dass an ihm „kein dramatischer Komponist vorbeigehen“ konnte.[431] In seinem Aufsatz „Die Oper und diese Zeit“ analysierte Wellesz detaillierter, welche Errungenschaften für die Operngeschichte er in Glucks Werk identifizierte. Aus seiner Sicht habe dieser zwar keine ausgeprägte Melodik, fortschrittliche Harmonik und auch nur einen ‚schwachen‘ Kontrapunkt vorzuweisen,

> [a]ber er war ein dramatisches Genie, wie keiner der anderen. Das war seine eigenste Begabung, *wie* er seine Melodien zu Trägern eines dramatischen Ausdrucks gestaltete, *wie* er es verstand, sie an jener Stelle zu bringen, wo sie die rechte Wirkung tun mußten. […] Die Welt der Gestalten, die er zu tönendem Leben erweckte, war streng umgrenzt; hier spielte sich das Geschehen in großen, klar umrissenen Linien ab, und die Begebenheiten waren einfach, wie alles Schicksalhafte.[432]

Es wird aus Wellesz' Äußerungen folglich ersichtlich, dass er im konkreten Bezug auf seine Opernreform wohl weder auf Monteverdi (über den er generell nur wenig geforscht und publiziert hat) noch in verstärktem Maße auf Wagner (an dem er, wie in Kapitel 2.1.2 dargelegt wurde, trotz reformerischer Leistungen mancherlei auszusetzen hatte) zurückgegriffen haben dürfte, sondern sich hierbei hauptsächlich auf Gluck berief. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass es um die Jahrhundertwende durchaus üblich war, die beiden Reformer Wagner und Gluck in Beziehung zu setzen bzw. ihre jeweilige Bedeutung gegeneinander abzuwägen. Wie Arne Stollberg anmerkt, konnte kein Gluck-

bigkeit der Komponisten, die italienische Oper seit so langer Zeit entstellen und das prächtigste und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln.“

[430] Jacobshagen: „Revolution und Reform“, S. 88–89.

[431] Wellesz: „Die Oper und diese Zeit“, S. 108.

[432] Ebd., S. 108–109.

Forscher der „Gretchenfrage“ entgehen, „wie es mit Wagner zu halten sei“ und man war sich einig, dass es eine „Geistesverwandtschaft“ zwischen den beiden gegeben haben müsse. Hieraus resultierte, dass sich die Gluck- und die Wagner-Anhänger in zwei Lager spalteten und je nach Ansicht Gluck entweder ein Vorläufer oder auf der anderen Seite Wagner ein reiner Nachahmer gewesen sei.[433]

Wellesz schien in diesem Diskurs zwar augenscheinlich den Gluck-Anhängern zuzugehören, wollte jedoch Wagners Errungenschaften und dessen Reform auch nicht bagatellisieren. Er empfand Wagners Prinzip des Gesamtkunstwerks zwar als Meilenstein, stellte ihn jedoch nicht zur Gänze auf eine Stufe mit Gluck: Wagners kompositorischer Weg sei „unquestionably the path of a great reformer“,[434] seine Theorien seien in der folgenden Generation jedoch nicht auf ‚richtige‘ Art und Weise fortgeführt worden. Demzufolge entspräche „der nachwagnerische Typus der Oper […] wenig den Bedürfnissen dieser Zeit“.[435] Wie auch Gunter Schneider in seiner Dissertation schlussfolgert, war somit Gluck „Fix- und Anknüpfungspunkt in seiner Auseinandersetzung mit dem Problem der Oper“,[436] oder wie Wellesz es formulierte:

> I consider Gluck as the last composer to follow the Austrian Baroque tradition, and at the same time an innovator whose particular line was not taken up in Vienna. I felt that to renew the Austrian operatic tradition I had to go back to this new line of Gluck's.[437]

Diese Aussage unterstreicht Wellesz u. a. auch in seinem Skript zu „Hat die Oper eine Zukunft?“, in welchem er verlangt, dass die Oper im 20. Jahrhundert „an die Tradition der Barockoper anknüpfen“ solle, jedoch ausdrücklich dort, „wo Gluck geendet hat und diesen Weg um all die Erfahrungen der letzten hundertfünfzig Jahre bereichert, weitergehen“ müsse.[438] Es sei an dieser Stelle allerdings auf eine Aussage von Emmy Wellesz verwiesen, die behauptete, ihr Mann habe Gluck weniger aufgrund der spezifischen kompositorischen Details, sondern hauptsächlich wegen dessen übergeordneten Ideen und Konzepten verehrt.[439] D. h. es ging Wellesz vor allem um allgemeine Forderungen, Stra-

---

[433] Arne Stollberg: „Von der Selbstherrlichkeit des Dilettanten – oder: ‚Durch Wagner zu Gluck‘. Institutionelle Fehden und historiographische Modelle der Gluck-Forschung im frühen 20. Jahrhundert“, in: Betzwieser, Thomas / Calella, Michele / Pietschmann, Klaus (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, Wien: Hollitzer 2018 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), S. 193–214, S. 193–194.

[434] Wellesz: „Music Drama“, S. 107.

[435] Ders.: „Die Oper und diese Zeit“, S. 110.

[436] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 91.

[437] Egon Wellesz: [Vorwort], in: *Essays on Opera*, London: Dennis Dobson Ltd. 1950, S. 9.

[438] Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft?“, S. 5. Diese Passage wurde auch im Vorwort zu *Der Beginn des Barock in der Musik* (S. 10) verwendet, wo allerdings u. a. der Halbsatz zu Gluck fehlt.

[439] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 90–91 (FN).

tegien und Strukturen, jedoch weniger um konkrete vorbildhafte Werke. Für Wellesz war Gluck also „der letzte Vollender von Reformgedanken“.[440]

2.3 *Wellesz' Modell des Gesamtkunstwerks*

Neben den erwähnten Einzelaspekten, die Wellesz bei den verschiedenen Erneuerungsbestrebungen als feste Bestandteile hervorhob, identifizierte er als übergreifende Struktur und historische Gemeinsamkeit vor allem das Konzept des Gesamtkunstwerks, das in allen Opernreformen der Musikgeschichte wiederzufinden sei. Alle darin eingebundenen Elemente, die das Gesamtkunstwerk erst bedingen, müssten folglich eine Allgemeingültigkeit besitzen und daher auch in zukünftigen Reformen als Richtschnur dienen. Wellesz sah sich also aufgrund seiner historischen Forschungen darin bestätigt, dass nur das Modell des Gesamtkunstwerks mit all seinen Voraussetzungen der Schlüssel zu einer grundsätzlichen Erneuerung der Oper im 20. Jahrhundert sei, und dieses demzufolge in seinen eigenen Reformversuchen Anwendung finden müsse. Im Folgenden muss daher zunächst versucht werden, Wellesz' Verständnis des Gesamtkunstwerks darzustellen und hiernach zu hinterfragen, wie es sich einerseits in Form des barocken Vorbildes und anderseits als Übertragung in ein modernes Modell zu anderen Konzepten des Gesamtkunstwerkes – vor allem Wagners, aber auch vorhergehenden und nachfolgenden Modellen – vergleichen und einordnen lässt. Hierfür wird außerdem ein Blick auf aktuelle Definitionsversuche sowie die Geschichte des Begriffs geworfen, der bis heute keine festgelegte und allgemeingültige Eingrenzung erfahren hat, wodurch sich eine konkrete Kontextualisierung erschwert.

Obwohl Wellesz beispielsweise in seinem hier schon häufig zitierten Vorwort zu *Der Beginn des Barock in der Musik* äußert, dass „in dem barocken Gesamtkunstwerk das Verhältnis von Dichtung, Musik und Szene restlos gelöst“ sei,[441] hat er – soweit bislang bekannt – keine umfassende Darstellung seines Gesamtkunstwerkgedankens vorgelegt. Die wenigen Erläuterungen beschränken sich hauptsächlich darauf, es als ein möglichst einheitliches Zusammenspiel von Libretto, Musik und Bühne zu konstituieren. In seinen spärlichen Äußerungen zu dieser Thematik unterstrich Wellesz somit stets, dass sein Verständnis und seine eigene Verwendung der Gesamtkunstwerkstruktur nicht direkt auf Richard Wagner basiere – mit dem der Begriff damals und auch heute noch untrennbar

[440] Wellesz: „Edgar Istel. Das Libretto“, S. 98.
[441] Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 10.

assoziiert wird –, sondern auf die Barockoper baue, die dieses Prinzip bereits lange zuvor verinnerlicht habe. Schon innerhalb seiner Dissertation über Giuseppe Bonno (1910) schrieb Wellesz beispielsweise noch stark verallgemeinernd, dass „[d]ie Oper und das Oratorium […] für den Komponisten der Barocke [sic] ‚Gesamtkunstwerk'" waren,[442] und behauptete gar, dass die Barockoper das von Wagner proklamierte Gesamtkunstwerk um 200 Jahre antizipiert habe.[443]

Wellesz wollte Wagner – der sein Konzept des Gesamtkunstwerks selbst auf die antike griechische Tragödie zurückführte – also nicht als Urheber der Idee verstanden wissen, sondern sah ihn eher als Teil einer ‚natürlichen' musikhistorischen Entwicklung, die immer wieder zyklisch auf das bewährte Muster des Gesamtkunstwerks zurückgriff und dies auch in Zukunft tun müsse. Auf diese Weise versuchte Wellesz offenbar die bereits wiederholt angesprochene österreichische Traditionslinie, angefangen mit den Wiener Festopern im 17. und 18. Jahrhundert,[444] stärker herauszuarbeiten und diesem spezifischen Gesamtkunstwerk – als Gegenentwurf zu Wagners Konzept – auch eine gewisse nationale musikalische Identität zu verleihen.

Dies soll nicht bedeuten, dass Wellesz Wagners Opern bzw. dessen Gesamtkunstwerktheorien – die sich im Laufe der Jahre ohnehin immer wieder verändert darstellten – abwerten wollte. Wellesz würdigte Wagners Umsetzung des Konzeptes und schrieb, dass „dank der Tat Richard Wagners" die Zeit „wieder ein Gefühl für das Bühnenfestspiel" entwickelt habe, in dem „Dichtung, Musik und Dekoration zusammenwirken müssen, um ein Gesamtkunstwerk zu ergeben, das Musikdrama".[445] Wagner selbst hatte als Gegenentwurf zur italienischen Oper ähnlich wie die meisten Reformer sein Vorbild in der antiken Tragödie gesehen, und das Gesamtkunstwerk folglich auf das griechische *musiké*-Modell zurückgeführt. Hier waren ursprünglich die Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst vereinigt, und Wagner zielte darauf, diese „drei urgeborenen Schwestern" wieder zusammenzuführen, die mal mehr und mal weniger sich „aus der Verschlingung lösend" in Er-

[442] Ders.: *Giuseppe Bonno (1710–1788*), S. 436.
[443] Ders.: „Opera" (1940), S. 475.
[444] Wellesz nannte an anderer Stelle neben den großen Festopern *Il Pomo d'oro* oder *Costanza e Fortezza* auch u. a. Cavallis *Il Ciro* (1654) als frühe Beispiele eines barocken Gesamtkunstwerks: „Das Vorspiel [zu *Il Ciro*] ist dichterisch deshalb wertvoll, weil der Librettist Giulio Cesare Sorentino dem pathetischen Drama im Sinne der antiken Komödie einen objektiven Prolog mit gerade naturalistischen Momenten vorangehen läßt. Der Dichter stellt sich über den Stoff. Er zeigt dem Publikum zu Beginn die technischen Vorbereitungen auf offener Szene und führt es so in das Getriebe des Theaters ein, um seine Aufmerksamkeit zu erregen und ihm das kunstvolle Ineinanderwirken von Dichtung, Musik, Architektur und Malerei zum Gesamtkunstwerk vor Augen zu führen." Wellesz: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 27.
[445] Ders.: „Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert", S. 191.

scheinung treten können, jedoch stets verbunden bleiben müssen.[446] Insbesondere in seiner Reformschrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) äußerte sich Wagner umfangreicher zu seinem Konzept:

> Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zugunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft. Der Trieb, der sich als einen nur in der Gemeinsamkeit zu befriedigenden erkennt, entsagt der modernen Gemeinsamkeit, diesem Zusammenhange willkürlicher Eigensucht, um in einsamer Gemeinsamkeit mit sich und der Menschheit der Zukunft sich Befriedigung zu gewähren, so gut der Einsame es kann.[447]

Wellesz hob die Bestrebungen Wagners hervor, denn dieser habe seiner Ansicht nach das „Prinzip einer einseitigen Vorherrschaft des Musikalischen über die beiden anderen Künste gebrochen".[448] Er machte allerdings im Folgenden deutlich, dass er in Wagners Ausführungen keine neue Entwicklung sah, sondern dass dieses Konzept des Musikdramas eben „seiner ursprünglichen historischen Stellung" entspräche.[449] Bereits die frühen Opern der Musikgeschichte hätten diese Grundregel der ausbalancierten Einheit der künstlerischen Elemente angewandt, die aber vor allem später in den süddeutschen Adelshöfen – und somit auch am Wiener Hof – verinnerlicht wurde.

Wie erwähnt verstand Wellesz die Idee des Gesamtkunstwerks als ein zyklisch wiederkehrendes Prinzip, dessen jeweilige – zwangsläufig in jeder Epoche auftretenden – Modifikationen der stilistischen Realisierung in seinen Ausführungen jedoch nur rudimentär erläutert wird. Insbesondere die individuellen Charakteristika, die er dem Gesamtkunstwerk des 20. Jahrhunderts verleihen wollte, wurden nicht weiter thematisiert und hierbei lediglich auf die Anlehnung an die Barockoper verwiesen. Er forderte hierbei nicht nur ein einheitliches Zusammenspiel der einzelnen *Künste*, sondern auch der beteiligten *Künstler*, so wie es vor allem bei den großen Festopern des 17. und 18. Jahrhunderts vorgelebt worden war. Es ging ihm demzufolge nicht darum, in Personalunion alle Elemente des Werks allein zu kreieren und zu überblicken, sondern vor allem eine enge Zusammenarbeit mit allen involvierten Künstlern zu erreichen, womit er sich nicht nur in die

---

[446] Richard Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft", in: Kapp, Julius (Hrsg.), *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, Bd. 10, Leipzig: Hesse & Becker 1914, S. 47–185, S. 74; Dieter Borchmeyer: „Gesamtkunstwerk", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 1282–1289, Sp. 1284–1285.

[447] Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft", S. 67–68.

[448] Wellesz: „Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert", S. 191.

[449] Ebd.

Tradition der Barockoper einreihen, sondern auch bewusst von spätromantischen Einflüssen – insbesondere Wagner – abgrenzen wollte.

Allerdings kann in diesem Zusammenhang diskutiert werden, ob eine gänzliche Abgrenzung von Wagner intendiert bzw. überhaupt möglich war, da durch Wellesz' Verwendung des durch Wagner geprägten Begriffes ‚Gesamtkunstwerk' zwangsläufig eine gewisse Konnotation gegeben war. Wellesz hätte für den Verweis auf die Barockoper dagegen einen anderen Terminus prägen müssen, um eine strikte Abnabelung erreichen zu können. Da Wellesz jedoch die Fortführung einer durchgehenden Traditionslinie im Blick hatte, die im 19. Jahrhundert als ‚Gesamtkunstwerk' bezeichnet wurde, konnte er Wagner nicht völlig ignorieren, auch wenn er an einen früheren musikhistorischen Zeitpunkt anknüpfen wollte. Die Relation zwischen der Barockoper und dem Terminus bzw. der Idee des Gesamtkunstwerks wird darüber hinaus im heutigen Diskurs häufig grundsätzlich angezweifelt und die Existenz eines Gesamtkunstwerks vor 1800 meist allgemein in Frage gestellt.[450] Dies wird im Folgenden ausführlicher thematisiert.

2.3.1 Das Gesamtkunstwerk als Idee und Begriff

Die umfangreiche Literatur zum Thema Gesamtkunstwerk beschäftigt sich zum großen Teil mit Richard Wagner bzw. mit der Geschichte des Gesamtkunstwerks im 19. Jahrhundert und geht nur selten auf früher oder später entwickelte Phänomene der Musik, der bildenden Kunst oder auch der Literatur ein. An dieser Stelle wird daher nun ein näherer Blick auf diese verschiedenen Strömungen sowie deren verwandtschaftliche Strukturen geworfen und die Frage gestellt, wie Wellesz' Verständnis des barocken sowie des modernen Gesamtkunstwerks – d. h. sowohl seine Vorbilder als auch seine Umsetzung – sich hierin einordnen lässt.[451]

Der Terminus ‚Gesamtkunstwerk' taucht das erste Mal 1827 bei Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782–1863) auf,[452] und wurde erst im Laufe des 19. Jahrhunderts durch

[450] Z. B. schreibt Dieter Borchmeyer, dass „Idee und Begriff des Gesamtkunstwerks […] ein Produkt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts" seien. Borchmeyer: „Gesamtkunstwerk", Sp. 1282. Siehe Anke Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 28.

[451] Hierzu siehe ausführlich: Meike Wilfing-Albrecht: „‚Tradition und Moderne' – Egon Wellesz' Imagination des barocken Gesamtkunstwerks", in: Dies. / Wilfing, Alexander (Hrsg.), *Das Gesamtkunstwerk. Interdisziplinäre Perspektiven* (special issue *Open Library of Humanities*), i. Vb.

[452] Friedrich Eusebius Trahndorff: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Bd. 2, Berlin: In der Maurerschen Buchhandlung 1827, S. 312. Hier heißt es: „Diese Möglichkeit gründet sich aber auf ein in dem gesamten Kunstgebiete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von Seiten aller

Wagner nachhaltig popularisiert. Im 17. und 18. Jahrhundert hingegen wurde der Begriff demzufolge weder für die Oper verwendet noch war er in anderer Form geläufig, weshalb es nicht selbstverständlich ist, dass Wellesz in diesem Kontext von einem barocken Gesamtkunstwerk sprechen konnte. Im Gegensatz zum heutigen Usus wurde der Begriff Gesamtkunstwerk jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch häufiger in Verbindung mit Barockmusik verwendet,[453] wie man u. a. bei Hugo von Hofmannsthal nachlesen kann. Dieser schrieb beispielsweise in einem Brief an Richard Strauss: „Die Oper ist nun einmal ein Gesamtkunstwerk, nicht etwa seit Wagner, der nur alte Welttendenzen sehr kühn und frech subjektivierte, sondern seit ihrer glorreichen Entstehung: seit dem XVII., und kraft ihrer Grundtendenz: Wiedergeburt des antiken Gesamtkunstwerks zu sein.“[454] In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich derartige Bezüge dagegen nur mehr vereinzelt.[455] So werden beispielsweise im *Musik-Brockhaus* (1982) Parallelen konstatiert:

> Das „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet die „Vereinigung aller Künste (Dichtung, Musik, bildende Kunst, Schauspielkunst, Tanz) in einem einheitlichen Ganzen. Die Festspiele der Barockzeit kamen dem Gedanken Gesamtkunstwerk nahe.“[456]

In *Meyers Handbuch über die Musik* (1971) wird der Bogen vom Barock sogar bis zur Wiener Schule gespannt:

> Das „Gesamtkunstwerk“ bezeichnet die „erstrebte Formeinheit von dramatischer Dichtung, Musik, Bildkunst und Bewegungskünste (Schauspiel, Tanz) in der Barockoper, in Wagners Musikdramen, auch bei Schönberg u. a.“[457]

Auch wenn eine Assoziation zwischen Barockmusik und Gesamtkunstwerk gelegentlich auftaucht, wird die Verbindung insbesondere in der musikwissenschaftlichen Literatur der letzten Jahrzehnte kaum ausführlicher diskutiert und noch seltener validiert. So spricht

---

Künste, ein Streben das in dem ganzen Kunstgebiete ursprünglich ist, sobald wir die Einheit seines innern Lebens erkennen“.

453 Alexandra Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘. Performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld: Transcript 2018, S. 28. Sogar Curt Sachs nennt die Barockmusik ein Gesamtkunstwerk, allerdings in Zusammenhang mit der Fuge bei Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Siehe Sachs: „Barockmusik“, S. 15.

454 Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss vom 12. Februar 1919, in: Schuh, Willi (Hrsg.), *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, München: Piper / Mainz u. a.: Schott 1990 (Serie Piper 8252), S. 442.

455 Beispielsweise nennt u. a. Volker Scherliess Strauss’ *Ariadne auf Naxos* ein „barockes Gesamtkunstwerk“, bzw. „eher ein historisierendes Gesamtkunstwerk, wie es zur Zeit Ludwig XIV. gepflegt wurde: eine Einheit von Theater, Musik und Ballett“, in der es um die „Restituierung eines theatralischen Festes aus dem Geiste des Barock“ ginge. Siehe Scherliess: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, S. 86.

456 „Gesamtkunstwerk“, in: *Der Musik-Brockhaus*, Wiesbaden: F. A. Brockhaus 1982, S. 209, zitiert nach Wolf Gerhard Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2 (2011), S. 157–179, S. 166.

457 „Gesamtkunstwerk“, in: Lindlar, Heinrich (Hrsg.), *Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim: Bibliographisches Institut [4]1971, S. 107, zitiert nach Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘?“, S. 166.

Dieter Borchmeyer im Speziellen Hofmannsthals historischem Verständnis des Gesamtkunstwerks jegliche Legitimität ab und kritisiert insbesondere die Infragestellung von Wagners Vorreiterrolle. Somit positioniert sich Borchmeyer deutlich gegen die generelle Möglichkeit eines vorromantischen Gesamtkunstwerks und hält jegliche Bezüge zur Musik vor 1800 für anachronistische Gebilde:

> Nicht das Wagnersche, sondern die Fiktion des barocken Gesamtkunstwerks ist das in einer Spätzeit heraufbeschworene Gespenst; Wagner subjektivierte nicht alte Kunsttendenzen, sondern Hofmannsthal reprojizierte durchaus moderne Kunsttendenzen – nämlich den aus dem Zerfall der übergreifenden Einheit der Künste am Ende des 18. Jh., ihrer modernen „Ausdifferenzierung" resultierenden Hang zum Gesamtkunstwerk – in den Barock. Die Integration der Künste in der barocken Architektur, im Theater, im Fest und überhaupt im gesellschaftlichen Lebenszusammenhang ist ihrerseits nicht (als Gesamtkunstwerk) ästhetisch organisiert, sondern durch das gesamtgesellschaftliche Gefüge bedingt. Den das Ästhetische übergreifenden Verweisungszusammenhang der Künste im Sinne einer Über- oder Gesamtkunst zu interpretieren, bedeutet die anachronistische Totalisierung eines ausdifferenzierten Kultursektors.[458]

Hofmannsthal habe hier also laut Borchmeyer die Zusammenhänge und Entwicklungsprozesse verdreht, die auf falschen Voraussetzungen beruhten, denn die nach außen hin ähnliche strukturelle Umsetzung des Gesamtkunstwerks basiere auf einer unterschiedlichen sozialen Prämisse, hätte nicht den gleichen ästhetischen Gehalt und dürfe somit nicht Gesamtkunstwerk genannt werden. Für Borchmeyer und die meisten anderen Kommentatoren bleibt der Terminus daher weiterhin untrennbar mit Wagner verknüpft, wodurch alle übrigen Assoziationsbestrebungen überstrahlt werden. Wenn an dieser Stelle auch nicht beantwortet werden kann, ob man von der Existenz eines barockes Gesamtkunstwerk sprechen kann und ob Wellesz' Vorbilder der großen Wiener Festopern des 17. und 18. Jahrhunderts dieser Kategorie entsprechen, kann dennoch konstatiert werden, dass Wellesz diese terminologischen Parallelen auch aufgrund einer regen zeitgenössischen Diskussion zog, die heute größtenteils verstummt ist.

In vielen Disziplinen wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts über das Gesamtkunstwerk in der Barockepoche breitflächig diskutiert, so auch in der Kunstgeschichte, durch die Wellesz auch in diesem Zusammenhang möglicherweise wieder beeinflusst wurde und die besagte terminologische Verknüpfung zusätzlich aus diesem Kontext heraus erstellte. Der Terminus Gesamtkunstwerk wurde in der Kunstgeschichte etwa um die Jahrhundertwende auf theoretische Ansätze der Barockepoche übertragen, in der vor allem die Einheit von Architektur, Malerei und Bildhauerei beschrieben wurde.[459] In seinem Aufsatz „His-

[458] Borchmeyer: „Gesamtkunstwerk", Sp. 1288.

[459] Eric Garberson: „Historiography of the *Gesamtkunstwerk*", in: de Moura Sobral, Luís / Booth, David W. (Hrsg.), *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII / The Total Work of Art*

toriography of the *Gesamtkunstwerk*" befasst sich Eric Garberson u. a. mit der Möglichkeit eines barocken Gesamtkunstwerks in der Kunstgeschichte und lehnt hierin die Auffassung ab, dass es vor 1800 *kein* Gesamtkunstwerk hätte geben können, da dieses weder im Allgemeinen noch konkret in Bezug auf die bildende Kunst jemals umfassend definiert wurde. Im Zuge einer namentlichen Kritik an Dieter Borchmeyer und auch Bernd Euler-Rolle (der sich umfassend mit dem Thema beschäftigt hat)[460] vertritt Garberson zudem die Meinung, dass das Gesamtkunstwerk darüber hinaus ohnehin kein feststehendes Modell darstelle, sondern vielmehr ein flexibles, sich stetig veränderndes Konzept mit selbstständigen Einzelteilen repräsentiere, die noch dazu eine jeweils eigene Entwicklung durchlaufen.[461] Diese Charakterisierung stellt meiner Meinung nach eine treffende Beschreibung von Wellesz' Idee dar.

Um sich dieser jedoch noch weiter zu nähern, kann man – wie Anke Finger es in ihrem Buch *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* vorschlägt – zwischen dem *Begriff* und der *Idee* des Gesamtkunstwerks unterscheiden, da die Entwicklung beider Phänomene nicht parallel zueinander verlief und durchaus divergieren kann: Der Begriff des Gesamtkunstwerks wurde zwar im Laufe des 19. Jahrhunderts durch Wagner geprägt, die Idee dahinter ist jedoch um einiges älter, auch wenn diese immer wieder leicht abgewandelte Formen annahm, bevor sich im Zuge ihrer Verknüpfung mit der neuen Terminologie zeitweise eine straffere Definition entwickelte. In der Moderne jedoch wurde dieses feste Konstrukt wieder aufgebrochen, sodass sich neue Formen und Ausläufer der Idee bildeten:

> Wollte man die Geschichte der Gesamtkunstwerksidee in ein Bild fassen, um diese Verfransung anschaulich zu machen, so müßte man die Form einer Sanduhr oder eines spiegelverkehrten Trichters bemühen, der die multiplen Ideen vor der Begriffsprägung sammelt, sie in dieses nun geschaffene Wort Gesamtkunstwerk filtert, um sie dann im Laufe des späten 19. Jahrhundert hinein in weit ausdifferenzierter Form – und nun im Doppelpack: Wort und Idee – wieder auszuschütten. So lassen sich in diesem zweifachen Trichter vor und nach dem 19. Jahrhundert Beispiele finden für das Gesamtkunstwerk als Synästhesie, als Fest, als Oper […].[462]

Man ist sich in der Literatur im Allgemeinen einig, dass Beispiele für die hinter der Idee des Gesamtkunstwerks stehende postulierte Vereinigung der Künste also schon weit vor Wagner und Trahndorff auftauchen: So verlangte bereits Johann Gottfried Herder 1802

---

in the Seventheenth and Eighteenth Centuries, Lissabon: Instituto Português do Património Arquitectónico 1999, S. 53–71, S. 56.

460 Siehe dazu u. a. Bernd Euler-Rolle: „Wege zum ‚Gesamtkunstwerk' in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk", in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43/1 (1989), S. 25–48; Ders.: „Kritisches zum Begriff des ‚Gesamtkunstwerkes' in Theorie und Praxis", in: Pochat, Götz / Wagner, Brigitte (Hrsg.), *Barock. Regional – International*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1993 (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), S. 365–374.

461 Garberson: „Historiography of the *Gesamtkunstwerk*", S. 57.

462 Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 29.

als Antwort auf den „zerschnittenen und zersetzten Opern-Kling-Klang", „ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eins sind" [463] und Friedrich Wilhelm Schelling hoffte in seiner *Philosophie der Kunst* (1802/03) auf die „vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz".[464] Auch Friedrich Schiller schrieb in seiner Vorrede zur *Braut von Messina* (1803): „[N]ur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben",[465] und E. T. A. Hoffmann forderte in den *Kreisleriana*, dass „die Oper in Wort, Handlung und Musik als Ganzes erscheinen müsse".[466] Doch neben diesen Äußerungen aus dem 19. Jahrhundert, die fast ausschließlich als die frühesten Nachweise in der Gesamtkunstwerk-Literatur zitiert werden, tauchen auch ganz ähnliche Aussagen auch schon im 18. Jahrhundert auf: Bereits Christian Gottfried Krause (1711–1770) ließ in seiner Schrift *Von der musikalischen Poesie* (1753) verlauten, dass „alle zu der Oper gehörigen Theile" einander dienen und diese „alle zusammen für nichts als mit vereinigten Kräften" rühren sollten.[467] Ebenso ließe sich das bereits angesprochene Traktat *Saggio sopra l'opera in musica* von Francesco Algarotti (siehe Kapitel 2.2) in diese Zitatsammlung einreihen, der u. a. daran erinnerte:

> Niuna cosa nella formazione di essa fu lasciata indietro, niuno ingrediente, niun mezzo, onde arrivar si potesse al proposito fine. E ben si può asserire, che quanto di più attrattivo ha la Poesia, quanto ha la Musica, e la Mimica, l'arte del Ballo, e la Pittura, tutto si collega nell'Opera felicemente insieme ad allettare i sentimenti, ad ammaliare il cuore, e fare un dolce inganno alla mente.[468]

Dass Algarotti sich mit den einzelnen Elementen der Oper auseinandersetzte und eine erhöhende Wirkung durch deren Vereinigung erhoffte, veranlasste Wellesz demzufolge,

---

[463] Johann Gottfried Herder: *Früchte aus den sogenannt-goldenen Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1885 (Herders Sämmtliche Werke 23), S. 336.

[464] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Sämmtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 5, Stuttgart / Augsburg: J. G. Cotta 1859, S. 736.

[465] Friedrich Schiller: Vorrede „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" zu *Die Braut von Messina* Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung 1895 (Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden 6), S. 102.

[466] E. T. A. Hoffmann: „Kreisleriana" in: *Fantasiestücke in Callot's Manier* (Sämmtliche Werke 7), Berlin: G. Reimer 1845 / Reprint Boston: de Gruyter 2020, S. 403–466, S. 446. Siehe dazu auch Borchmeyer: „Gesamtkunstwerk", S. 1283–1284.

[467] Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin: Johann Friedrich Voß 1752, S. 447.

[468] „Als man sie [die Oper] erfand, unterließ man nichts, wodurch man seinen Zweck erhalten konnte; und man kann mit Grunde behaupten, daß alles, was Poesie, Musik, Pantomime, Tanz und Mahlerey reizendes hat, sich in der Oper gluecklich vereinige, die Sinne zu reizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Taeuschung hervorzubringen." Algarotti: „Saggio sopra l'opera in musica", S. 247.

dessen Traktat als eine „Forderung des Gesamtkunstwerkes“ zu betiteln.[469] Auch beispielsweise Wellesz’ Zeitgenosse Edward Dent reihte Algarotti in die ideengeschichtliche Entwicklung des Gesamtkunstwerks ein, ging auf der Suche nach den Ursprüngen jedoch in der Operngeschichte noch weiter zurück:

> We have already seen that Wagner’s ideas of a *Gesamtkunstwerk* had been completely and entirely anticipated by Algarotti; and Algarotti himself was saying practically nothing that had not already been said by Emilio dei Cavalieri and the other originators of opera about 1600.[470]

Wellesz musste darüber hinaus folglich auch Glucks Konzept, das Algarottis Ideen aufnahm, ähnlich einordnen, und tatsächlich sah er nicht nur in den pompösen Festopern von Cesti und Fux das barocke Gesamtkunstwerk verwirklicht, sondern auch in den Reformopern Glucks:

> Was mich zu Gluck hinzog war seine Idee des „Gesamtkunstwerks“, grösser und vielfältiger als die Wagners: die Vereinigung von Gesang, Tanz, Darstellung auf der Bühne, unterstützt von einem Orchester, das jedem Moment auf der Bühne Leben gab, ohne dem einzelnen Detail zu viel Bedeutung zuzumessen.[471]

Dass weder Gluck, noch vor allem Algarottis *Saggio* im Allgemeinen eine Rolle in der Gesamtkunstwerk-Literatur spielen, mag zum einen daran liegen, dass sich die Gesamtkunstwerk-Forschung nicht nur vornehmlich auf das 19. Jahrhundert, sondern insbesondere auch auf den deutschen Sprachraum beschränkt, obwohl sich der Grundgedanke auch zu früheren Zeiten und in vielen anderen Ländern nachweisen lässt.[472] Zum anderen wird auch in der Algarotti-Literatur schnell abgetan, dass es sich hierbei um einen Gesamtkunstwerkgedanken handeln könnte. So spricht beispielsweise Gideon Stiening dem Traktat diesen Ansatz ab, da Algarotti zwar eine Vereinigung aller Künste, nicht aber deren Verschmelzung intendiert habe, denn „sie [die Einzelkünste] verlieren mithin in der Oper nicht ihren je eigenen Charakter und können erst dadurch eine Vereinigung ermöglichen“.[473] Ohne an dieser Stelle für Algarotti klären zu können, ob es sich hierbei tatsächlich um die Pläne für ein Gesamtkunstwerk handelt, muss im Zusammenhang mit Stienings Rückschluss darauf hingewiesen werden, dass sein Verständnis der miteinander

---

[469] Siehe dazu vor allem die bereits zitierte Passage: „Wir sehen hier wieder die Forderung des Gesamtkunstwerkes, die zu allen Epochen auftaucht, wo sich eine Reform der Oper ankündigt.“ Wellesz: „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik“, S. 435.

[470] Edward J. Dent: *The Rise of Romantic Opera*, hrsg. v. Winton Dean, Cambridge: Cambridge University Press 1976, S. 28.

[471] Wellesz: „Moderne Musik“, S. 10.

[472] Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 26.

[473] Gideon Stiening: „Algarottis ‚Saggio sopra l’opera in musica‘ im Kontext der Aufklärungsphilosophie“, in: Ammon, Frieder von / Krämer, Jörg / Mehltretter, Florian (Hrsg.), *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis „Saggio sopra l’opera in musica“ im Kontext*, mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des „Saggio“ und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe, Berlin / Boston: de Gruyter 2017 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 214), S. 39–68, S. 61 (FN 97).

verschmelzenden Elemente auf einer ganz bestimmten Definition des Gesamtkunstwerks beruht, die in dieser Form weder in der Theorie noch in der Praxis je fixiert wurde, man ohne konkrete Grundlage somit auch keine Einordnung Algarottis vornehmen kann. Das Problem der fehlenden Eingrenzung des Terminus des Gesamtkunstwerks wird im Folgenden noch ausführlicher diskutiert.

Hier kann wie gesagt nicht abschließend bewertet werden, ob ein barockes Gesamtkunstwerk existierte und die historischen Vorbilder, auf die Wellesz sich bezieht (seien es die großen Festopern des 17. und 18. Jahrhunderts, Gluck oder auch die Forderungen Algarottis), tatsächlich als Gesamtkunstwerke kategorisiert werden können. Um dies zu beantworten, bräuchte es eine konkrete und allgemeingültige Definition, die sich bis heute jedoch trotz verschiedener Versuche noch nicht durchgesetzt hat und die sich wohl auch voraussichtlich nie mit verbindlicher Gültigkeit manifestieren wird. Problematisch ist in dem Zusammenhang, dass sich der Begriff ‚Gesamtkunstwerk' insbesondere im Laufe des 20. Jahrhunderts geradezu verselbstständigt hat und heute inflationär zumeist als Qualitätsmerkmal für die unterschiedlichsten Phänomene aus den verschiedensten Lebensbereichen und Disziplinen verwendet wird[474] – von der Oper über stadtplanerische Konzepte bis hin zu Popsängern bzw. Bands.[475] Das Gesamtkunstwerk ist zu einer willkürlichen Worthülse geworden, deren zahlreiche gescheiterte Definitionsbemühungen den Schluss zulassen, dass es nicht zwangsläufig eine verbindliche Vorstellung von der Idee geben muss, sondern vielmehr eine Pluralität an Möglichkeiten vorliegt, die nicht nur theoretische Definitionen, sondern auch deren Realisation betreffen. Es kann vielmehr an dieser Stelle allein die Frage im Vordergrund stehen, wie sich Wellesz' Gesamtkunstwerkgedanke zu den anderen Konzepten positioniert, d. h. welche Gemeinsamkeiten und Differenzen zu bestimmen sind.

Bereits der Vergleich zu Wagner, der den Terminus Gesamtkunstwerk bekanntermaßen ohnehin nur selten verwendete und später gänzlich ablehnte,[476] birgt die Problematik, dass dessen Theorien erhebliche Diskrepanzen zu den jeweiligen Realisierungen aufwei-

[474] Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 8.

[475] Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?", S. 165–166. Die Assoziationen mit dem Gesamtkunstwerk sind in der heutigen Popkultur allgegenwärtig, so wird man bei fast jeder Onlinerecherche unter „Gesamtkunstwerk" + einem beliebigen Pop-/Rock-/Rapstar fündig, darunter beispielsweise Beyoncé, Madonna, Rihanna, Lady Gaga, Kanye West, Taylor Swift, Justin Bieber, Ariana Grande oder auch Ed Sheeran. In diesem Zusammenhang wird z. B. für ein besonders gelungenes Album häufig das Prädikat ‚Gesamtkunstwerk' als Auszeichnung verliehen.

[476] Richard Wagner an Franz Liszt, am 16. August 1853: „Es wäre sonst ganz unmöglich, daß als Frucht von all meinen Darstellungen endlich diese unglückliche ‚Sonderkunst' und ‚Gesamtkunst' herausgekommen wäre". Nach Borchmeyer: „Gesamtkunstwerk", Sp. 1284.

sen. Zwischenzeitlich revidierte Wagner seine früheren Äußerungen zu seinem Konzept des Gesamtkunstwerks, was vornehmlich auf seine Auseinandersetzung mit Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) zurückzuführen ist, für den die Musik die „Stimme des Weltwillens" darstellte und im Reigen der Künste folglich eine Sonderstellung einnahm.[477] Da Wagner außerdem in seinen Werken die eigenen Forderungen nur wenig oder teilweise gar nicht befolgte[478] (allein die Missachtung des Tanzes in seinen Musikdramen wäre hierfür ein deutlicher Hinweis), wird vielfach geurteilt, dass es sich bei Wagners Gesamtkunstwerk allein um ein ideologisches Konstrukt handelt, das keinerlei Auswirkung auf seine Bühnenwerke hatte.[479] Dieser Divergenz zwischen Theorie und Umsetzung wird in der Wagner-Rezeption und bei der Verwendung des Begriffes nicht immer gebührende Beachtung geschenkt. So verlangte Wagner beispielsweise bei der Erschaffung eines Kunstwerks den Zusammenschluss von mehreren Künstlerpersönlichkeiten zu einer „Genossenschaft", während er selbst jedoch – v. a. mit der Schöpfung seiner Libretti – die künstlerische Personalunion wie kaum ein anderer Komponist verkörperte.

> Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, das wir bisher nur, als der Wesenheit der einzelnen Kunstarten notwendig eigen, theoretisch dargestellt haben, ist praktisch nur in der Genossenschaft aller Künstler denkbar, und die Vereinigung aller Künstler nach Zeit und Ort und zu einem bestimmten Zwecke, bildet diese Genossenschaft. Dieser bestimmte Zweck ist das Drama, zu dem sich alle vereinigen, um in der Beteiligung an ihm ihre besondere Kunstart zu der höchsten Fülle ihres Wesens zu entfalten, in dieser Entfaltung sich gemeinschaftlich alle zu durchdringen, und als Frucht dieser Durchdringung eben das lebendige, sinnlich gegenwärtige Drama erzeugen.[480]

In vielen Fällen wird der Aspekt des Einzelkünstlers, der alle Teile seines Werkes überblickt, sogar als ein zentraler Bestandteil des Gesamtkunstwerks interpretiert. Auch in der Kunstgeschichte wird dieser Punkt im 20. Jahrhundert rege debattiert: So sieht beispielsweise Erich Hubala beim barocken Gesamtkunstwerk nur das einzelne Genie – in diesem Fall Bernini – befähigt, alle Künste miteinander zu vereinen und dabei die Grenzen zu überwinden.[481] Harald Keller wiederum ist der Ansicht, dass das barocke Gesamtkunstwerk grundsätzlich aus einem Konglomerat von verschiedenen Künstlern erschaffen wurde, die Umsetzung jedoch auch stark von Ort und Zusammensetzung der Personen ab-

[477] Borchmeyer: „Gesamtkunstwerk", Sp. 1286.
[478] Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 49.
[479] Borchmeyer: „Gesamtkunstwerk", Sp. 1285.
[480] Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft", S. 169.
[481] Erich Hubala: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Berlin: Propyläen 1970 (Propyläen-Kunstgeschichte in achtzehn Bänden 9), S. 38–39.

hängig war, sodass auch hier ein allgemeiner Konsens nicht zu erkennen ist.[482] Es gibt also keine konkrete Definition, wie viele Künstler an dem Werk ggfs. beteiligt sein müssen bzw. können, und auch welche Hierarchie hierbei ggfs. zu greifen hat. Für Wellesz steht jeweils fest, dass er – wie bereits mehrfach erwähnt – nach Vorbild der barocken Festspiele des 17. und 18. Jahrhunderts möglichst viele Künstler an seinen Projekten beteiligen wollte. Für Wolf Gerhard Schmidt sei jedoch trotz des Wunsches nach der Einbeziehung aller Künste für gewöhnlich keine strikte Gleichberechtigung zwischen diesen zu erkennen, da sowohl in den theoretischen Forderungen als auch in deren praktischer Umsetzung in den meisten Fällen eine merkliche Hierarchie vorhanden sei.[483] Auch bei Wellesz' liest sich diese Tendenz heraus, denn obwohl er eine möglichst ausgeglichene Balance zwischen den Künsten forderte, stellte auch er die Musik und das Libretto als Grundgerüst des Werkes höher als beispielsweise das Bühnenbild, und behielt somit ebenfalls eine gewisse hierarchische Struktur bei (siehe Kapitel 3.1).

Theorie und künstlerische Umsetzung stimmen also weder bei Wellesz, noch beispielsweise bei Wagner und vielen anderen Künstlern zur Gänze überein, weshalb sich die Frage eröffnet, ob das Gesamtkunstwerk im Allgemeinen überhaupt jemals realisiert wurde, oder ob „die Kluft zwischen der Ambition zum Gesamtkunstwerk […] und dem konkreten Produkt Gesamtkunstwerk integraler Bestandteil der Idee" ist?[484] Anke Finger behauptet in ihrem Buch, dass es zwar eine Vielzahl an ästhetischen Theorien gibt, jedoch keine realisierten Produkte existieren, die diese jemals vollständig umgesetzt hätten. Aus diesem Grund wird das Gesamtkunstwerk häufig als utopischer Entwurf beschrieben, etwas das „vollkommen gedacht sein mag, aber nicht vollkommen ausgeführt ist und es vielleicht auch niemals sein kann".[485] Dies trifft Fingers Ansicht nach jedoch nicht zur Gänze den Kern der Gesamtkunstwerktheorien, da die Utopie per definitionem grundsätzlich unrealisiert und unrealisierbar bleibt. Die Gesamtkunstwerksprojekte tragen dagegen ihrer Auffassung nach vielmehr die Überzeugung an das Gelingen in sich, streben stets eine Verwirklichung an (auch wenn sie die selbstgesteckten hohen Ideale letztlich nicht erreichen) und zeichnen sich somit eher durch ein zentrales teleologisches Moment aus.[486]

[482] Harald Keller: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Propyläen 1971 (Propyläen-Kunstgeschichte in achtzehn Bänden 10), S. 24–35.
[483] Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?", S. 176.
[484] Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 13.
[485] Ebd., S. 8.
[486] Ebd., S. 8–9.

Die folgenden Kapitel werden sich in Bezug auf Wellesz noch detailliert mit der Frage nach der konkreten Umsetzung seiner eigenen Theorien beschäftigen, vor allem wie die einzelnen Elemente miteinander verbunden werden sollten – in Form einer vollkommenen Verschmelzung oder unter Beibehaltung der Selbstständigkeit der einzelnen Künste? Zunächst verdeutlichen die Ausführungen jedoch, dass auch bei Berücksichtigung verschiedener disziplinärer Perspektiven weder Einigkeit über die Definition des Gesamtkunstwerks in Theorie und Praxis herrscht, noch feststeht, an welchen Vorbildern man sich zu orientieren habe.

Wie in rezenten Definitionsversuchen des Gesamtkunstwerks, die einige wenige großteils allgemeingültige Punkte herausarbeiten, angeführt wird, kann als eines der wenigen übergreifenden Charakteristika das Vorhandensein einer meist verbalisierten Theorie oder zumindest einer konkreten Idee zur Realisation des Projektes verstanden werden.[487] Schmidt merkt dazu jedoch auch an, dass diese Theorie von den Künstlern auch umgesetzt werden könne, ohne dass sie vorher explizit ausformuliert worden sei. Darüber hinaus gäbe es meist deutliche Abweichungen zwischen Theorie und Praxis: „Nicht jedes Œuvre eines Künstlers, der Gesamtkunstwerk-Ambitionen verfolgt, besitzt notwendig Gesamtkunstwerk-Status. Gleichzeitig existieren Kunstproduktionen, denen dieser Status zugeschrieben werden kann, ohne dass eine explizite Legitimierung im Kommentarbereich erfolgt."[488] Dieser Punkt lässt sich problemlos mit Wellesz' Konzept in Verbindung bringen: Auch wenn seine Theorie nur fragmentarisch niedergeschrieben wurde – dafür jedoch innerhalb von dutzenden bis hunderten Publikationen –, liegen ihr augenscheinlich umfassende Überlegungen zugrunde, die Wellesz über Jahrzehnte ausarbeitete und letztlich auch praktisch umzusetzen versuchte.

Weiters stellt Roger Fornoff in seiner Begriffsbestimmung außerdem dar, dass ein als „defizitär erkannte[r] Welt- oder Gesellschaftszustand durch die Kraft der Kunst" überwunden werden soll.[489] Schmidt ergänzt, dass das Gesamtkunstwerk also eine „Krisenerscheinung" sei und „gegen Ende der Kunstperiode als Reaktion auf fundamentale Sinndefizite" – bezogen auf die verschiedensten Lebensbereiche – entstehe, weshalb das Ge-

[487] Roger Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim: Georg Olms 2004 (Echo 6), S. 20. Fornoff hat hier charakteristische Punkte zusammengetragen, die ihren Ausgang allerdings deutlich von Wagner nehmen und ihn in den Mittelpunkt rücken. Schmidt nimmt in seinem Artikel „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?" auf diese Definition explizit Bezug, erweitert sie jedoch noch signifikant.

[488] Schmid: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?", S. 176.

[489] Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 21.

samtkunstwerk in diesem Zusammenhang sogar einen „kompensativen Impetus“ habe.[490] Die diesbezüglichen Parallelen zu Wellesz wurden in den vorangehenden Kapiteln bereits ausführlich erläutert: Wellesz erkannte in der ohnehin politisch, ökonomisch und sozial instabilen Lage der Zwischenkriegszeit wie viele andere eine Krise der Oper, die sich nach Wagner, aber auch im Umbruch zur Moderne manifestierte und zu einer musikalischen Sinnkrise führte. Auch die Spaltung zwischen Künstler und Publikum stellte einen Teil dieser Krise dar, die Wellesz mithilfe seiner Reform überwinden und die Zukunft der Oper sichern wollte.

Ein umfassender Vergleich mit Fornoffs und Schmidts Definition des Gesamtkunstwerks wäre zwar möglich, letztlich aber nicht zielführend, da auch hiermit Wellesz’ Ansatz nicht im Detail beschrieben werden kann. Hierzu kommen bei Wellez beispielsweise auch spezifisch ideologische Vorstellungen vor allem über die höfische italienische Oper in Wien, die er in seine Theorien einbringt. Letztlich handelt es sich bei ihm – wie auch bei zahlreichen anderen Künstlern – um einen höchst individuell entwickelten Ansatz, der verschiedenste Einflüsse von unterschiedlichen Vorbildern aufnimmt und verarbeitet, und sich somit auch von den zahlreichen anderen Gesamtkunstwerk-Ansätzen des 20. Jahrhunderts mehr oder weniger signifikant unterscheidet. Nach Wagner begegnen wir hier – wie Finger es mit ihrem Gleichnis einer Sanduhr versinnbildlicht hat – einer Vielzahl an divergenten Konzepten, die sich deutlich von Wagners absetzen, aber dennoch für gewöhnlich unter der Gesamtkunstwerkkategorie subsummiert werden.

2.3.1.1 Über das Zusammenspiel der Künste in der Moderne

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde nicht nur in der Oper nach Wagner, sondern in allen künstlerischen Disziplinen über das Gesamtkunstwerk und die Frage diskutiert, wie die Einzelelemente neu bestimmt und ausgerichtet werden sollten. Während sich eine Seite für eine generelle Verzahnung der Künste aussprach, propagierte die andere Seite – darunter beispielsweise Bertolt Brecht oder Kurt Weill – eine strikte Trennung der Elemente. Brecht bezweckte hiermit u. a. eine Überwindung des Naturalismus hin zur vollständigen Stilisierung, und stellte sich nicht nur gegen die Verwischung der Kunstgrenzen, sondern auch gegen Künstler, die sich auf mehreren Gebieten versuchten und somit

[490] Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘?“, S. 176.

ihre jeweiligen Expertisen verließen.[491] Auch beispielsweise Igor Strawinsky lehnte die Idee des Gesamtkunstwerks rundweg ab, da er hierdurch die Autonomie der Musik angegriffen sah:

> Nicht ohne Grund lege ich mich mit dem berühmten Gesamtkunstwerk an. Ich werfe ihm nicht nur seinen Mangel an Tradition und seine neureiche Aufgeblasenheit vor: was seinen Fall erschwert, ist die Tatsache, daß durch die Anwendung seiner Theorien der Musik selbst ein schwerer Schlag versetzt wurde. In jeder Epoche geistiger Anarchie, wenn der Mensch, der Sinn und Gefühl für die Erkenntnis des Daseins verloren hat, vor sich selber und vor seinem Schicksal erschrickt, sieht man stets eine jener Zauberlehren auftauchen, die denen als Religion dient, die keine mehr haben […]. Die klaren Köpfe haben übrigens nie an das Paradies des Gesamtkunstwerks geglaubt und sein Blendwerk stets seinem Wert gemäß eingeschätzt.[492]

Für Paul Bekker wiederum stellte das Gesamtkunstwerk ein veraltetes Überbleibsel der Spätromantik dar, denn man sollte seiner Ansicht nach nicht mehr „von den Zinsen des Gesamtkunstwerks und seiner Geschwister gedanken- und sorgenlos weiterzehren", sondern dagegen neue und „musikeigene Werte schaffen, nicht in kindischem Trotz gegen die Musik, sondern aus ihr heraus".[493] Bekker erkannte in den zeitgenössischen Bestrebungen also keine modernisierte Herangehensweise an das Gesamtkunstwerk, sondern fasste es allein als Missachtung der autonomen Künste auf: Die Musik sei laut Bekker in diesem Modell „sich selbst nicht genug" und habe „das Bewußtsein ihrer Kunstindividualität" allein für „den Traum einer überindividuellen Vereinigung der Künste unter dem Scepter der Musik" verloren.[494] In seinen Ausführungen wird jedoch deutlich, dass Bekker das moderne Gesamtkunstwerk vornehmlich als synästhetisches Konzept interpretierte, in dem Maler Musik und Literatur auf die Leinwand brachten, „Dichter dichteten Malerei und Musik, und die Musiker komponierten Gemälde und Dichtungen".[495] Die Künstler beschränkten sich nun nicht mehr allein auf ihre spezielle Expertise, sondern wandten sich auch den anderen Elementen zu, brachen hierbei die Grenzen der Kunstgattungen auf und vermischten sie miteinander.

Bekker sah in der Synästhesie, die im 20. Jahrhundert bei zahlreichen Künstlern und auch Komponisten (z. B. bei Skrjabin und Messiaen) immanenter Bestandteil ihres Schaffens war, offenbar ein allgemeingültiges Charakteristikum des Gesamtkunstwerks. Tatsächlich aber fächerten sich zu der Zeit die verschiedenen Methoden und Auffassungen des Gesamtkunstwerks derart breit auf, dass synästhetische Ansätze längst nicht bei jedem Ver-

---

[491] Hanns-Werner Heister: „Trennung der Elemente und Verfremdung", in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 177–198, S. 182 und 185.

[492] Igor Strawinsky: *Musikalische Poetik*, übersetzt v. Heinrich Strobel, Mainz: Schott 1949, S. 40–41.

[493] Paul Bekker: „Musikalische Neuzeit", in: Ders., *Kritische Zeitbilder*, Berlin: Schuester & Loeffler 1921, S. 292–299, S. 296–297.

[494] Bekker: „Musikalische Neuzeit", S. 292–293.

[495] Ebd., S. 293.

treter eine Rolle spielten – so auch bei Wellesz nicht. Dessen Konzept sollte zwar idealiter alle Künste zusammenfassen und erlaubte auch eine gewisse Aufweichung der Grenzen, bezog jedoch keine synästhetischen Elemente ein. Auch wenn Wellesz' individuelles Gesamtkunstwerk-Konzept in der Form von keinem anderen Komponisten verfolgt wurde, lassen sich bei seinen Zeitgenossen dennoch punktuell einige Parallelen insbesondere im näheren Umfeld von Wellesz ausmachen, die auf ihn Einfluss ausgeübt haben. Hierbei spielte auch die bildende Kunst eine besondere Rolle.

Der „Hang zum Gesamtkunstwerk"[496] in der Moderne, bei dem Wagners Tendenzen in verschiedenster Form aufgegriffen und weitergesponnen wurden, bildete sich nach der Jahrhundertwende vor allem im Umfeld der avantgardistischen Strömungen aus, wie dem Expressionismus, dem Futurismus oder auch dem Dadaismus.[497] Insbesondere in der bildenden Kunst traten Persönlichkeiten hervor, die oftmals ‚Doppelbegabungen' zeigten, sich also in unterschiedlichen künstlerischen Gebieten betätigten und diese oft auch miteinander zu kombinieren suchten, darunter Vertreter wie Alfred Kubin, Ernst Barlach oder Oskar Kokoschka.[498] Die Mitglieder der Wiener Secession – deren Ausstellungen Wellesz „fast alle seit der Gründung besuchte"[499] – setzten sich im Speziellen mit der Idee des Gesamtkunstwerkes auseinander, wie bereits die durchorganisierten *Ver Sacrum*-Hefte zeigen, die „auf die Dramaturgie eines Gesamtkunstwerkes hin ausgerichtet sind".[500] Im Speziellen bei der XIV. Ausstellung der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" von 1902 orientierte man sich explizit an Wagners Gesamtkunstwerk: Neben der Ausstellung von u. a. Gustav Klimts Beethovenfries, Werken von Alfred Roller (der auch für die Gesamtkonzipierung zuständig war) und dem im Mittelpunkt platzierten Beethovendenkmal von Max Klinger dirigierte Gustav Mahler bei der Eröffnung eine Bearbeitung des Finales von Beethovens IX. Symphonie.[501]

---

[496] Seit der Ausstellung und dem zugehörigen Katalog von Harald Szeemann (*Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau / Frankfurt: Sauerländer 1983) wurde das Konzept Gesamtkunstwerk in der Forschung neu aufgegriffen. Siehe Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 23.

[497] Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 61. Über das Gesamtkunstwerk der Avantgarde wurde bisher vergleichsweise wenig geforscht. In letzter Zeit haben sich neben Anke Finger vor allem Roger Fornoff (*Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*) und Alexandra Vinzenz (*Vision ‚Gesamtkunstwerk'*) eingehender damit beschäftigt.

[498] Kubin, Barlach und Kokoschka waren gleichzeitig schriftstellerisch tätig, Kokoschka schrieb beispielsweise auch expressionistische Bühnenwerke, darunter Libretti für Ernst Kreneks *Orpheus und Eurydike* (1923) und Paul Hindemiths *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1921).

[499] Wellesz: *Autobiographie*, S. 53.

[500] Manfred Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg / Wien: Residenz 1996, S. 60.

[501] Thomas Trabitsch: „Gustav Mahler und die Wiener Secession", in: Kubik, Reinhold / Ders. (Hrsg.), *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener'. Gustav Mahler und Wien*, Wien: Christian Brandstaetter 2010, S. 162–166, S. 164.

In Deutschland wiederum gelangte das „Einheitskunstwerk“ des 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründeten Bauhaus zu besonderer Bedeutung, bei dem man ebenfalls eine Wiedervereinigung aller künstlerischen Disziplinen anstrebte: In den verschiedenen Abteilungen des Bauhaus wurden hierbei die unterschiedlichen Projekte zunächst eigenständig als Fragment erarbeitet, mit dem Ziel der gegenseitigen Inspiration bei der schlussendlichen Zusammenführung. Auch wenn es hierbei eine merkliche Diskrepanz zwischen den Vorstellungen und den finalen Umsetzungen gab, war „die Gesamtkunstwerksidee […] ab 1919 nicht mehr nur Projekt, sondern ein – zu diesem Zeitpunkt diffizil ausdifferenzierter – pädagogischer Inhalt, der die nächste Künstlergeneration“ hervorbrachte.[502] Das Bauhaus manifestierte sich also als eines der bedeutendsten Zentren für die Ausbildung der Gesamtkunstwerksidee im frühen 20. Jahrhundert, dessen Ansätze von Vertretern wie Lothar Schreyer oder Oskar Schlemmer fortgetragen wurden und sich somit auch auf zahlreiche andere Künstler auswirkten.

Schreyer war Schriftsteller, Maler, Dramaturg u. v. m., leitete u. a. 1921 bis 1923 die Bühnenklasse am Bauhaus und tendierte dazu, bei seinen Inszenierungen alle Bühnenvorgänge exakt festzulegen und „partiturartig“ zu notieren.[503] Sein Gesamtkunstwerk- bzw. Einheitswerk-Konzept formulierte er wie folgt:

> In einem solchen Einheitswerk waren jeder Klang, Wort wie Ton wie Geräusch, jede Farbformgestalt, jede Bewegung eindeutig durch den Spielgang (Partitur) des Bühnenkunstwerks festgelegt. Im Spielgang war das Werk nicht als ein Nebeneinander der verschiedensten Künste gegeben, sondern als ein eigenes einziges Werk, ein einheitlicher Organismus aus Wort, Klang, Farbform komponiert. In ihm wurde der „Schauspieler“ so gebunden wie der Musiker durch die Partitur des Tonwerkes, aber auch so frei gelassen wie dieser in der reinen Entfaltung seiner künstlerischen Intensität. Der Spielleiter mochte dem Orchesterdirigenten vergleichbar sein, der Bühnenkünstler dem Komponisten.[504]

Oskar Schlemmer war als Maler, Bühnenbildner und Choreograph von 1920 bis 1929 am Bauhaus, wo er auch 1923 die Leitung der Bühnenklasse von Lothar Schreyer übernahm und hierbei bald merklich den Tanz stärker in den Mittelpunkt rückte.[505] Daneben fertigte er in den ersten Jahren wegweisende Bühnenbilder für u. a. Oskar Kokoschka und Paul Hindemith. Später ging er nach Breslau und war 1930 außerdem verantwortlich für die Bühnenbilder der Inszenierung von Schönbergs *Die glückliche Hand* an der Berliner

[502] Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne,* S. 70.

[503] Joachim Noller: „KLANG/BEWEGUNG. Musik und Tanz im modernen Gesamtkunstwerk (Kandinsky – Schreyer – Schlemmer)“, in: Floros, Constantin / Geiger, Friedrich / Schäfer, Thomas (Hrsg.), *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts. Peter Petersen zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2000 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 17), S. 15–25, S. 20.

[504] Zitiert nach Hanns-Werner Heister: „Früh- und Nachexpressionismus“, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musiktheater des 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 145–156, S. 150.

[505] Nora Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin: Henschel 1998, S. 95.

Kroll-Oper, die vermutlich auch Wellesz gesehen hatte (siehe Kapitel 3.2.4). Bei einer Vortragsreihe im Rahmen einer Ausstellung über Schlemmer in der Kunsthalle Wien (1994–1995) wurden ehemalige Weggefährten gefragt, inwiefern der Begriff ‚Gesamtkunstwerk' im Bauhaus präsent war. Der Architekt und Gropius-Schüler Hubert Hoffmann antwortete hierauf, dass der Terminus zwar verwendet wurde, jedoch ausdrücklich „immer mit der Warnung, nicht in Richard Wagner zu verfallen".[506]

Gleichermaßen mit dem Gesamtkunstwerkbegriff und dem Bauhaus ist auch der Name Wassily Kandinsky verbunden, der hier ab 1922 als Lehrer wirkte. Kandinsky schuf neben seinen Bildern auch Theaterstücke[507] und verfolgte als Synästhetiker hier insbesondere bei der Verknüpfung von Farben und Tönen gänzlich andere Ansätze, wodurch sich sein Gesamtkunstwerkverständnis merklich von Wagners und auch Wellesz' Methode absetzte.[508] Sein Ziel war die Schaffung eines multiästhetischen Kunstwerks, das sich deutlich gegen die bloße Addierung der einzelnen Elemente stellte, als die er Wagners Gesamtkunstwerk verstand. Er forderte vielmehr ein Gesamtkunstwerk, „das nicht auf dem Prinzip der harmonischen Entsprechung der Künste basierte, sondern auf einem sowohl Konsonanz als auch Dissonanz gleichermaßen einbeziehende[m] Strukturmodell, wie es auf der musikalischen Ebene zur gleichen Zeit von Arnold Schönberg […] entwickelt wurde".[509]

Wenngleich Schönberg zwar nicht als vehementer Verfechter des Gesamtkunstwerkgedankens angesehen werden kann, zeigen sich in einigen Bühnenwerken und auch seiner Herangehensweise an die Aufführung dennoch punktuelle Übereinstimmungen. Vor allem wird *Die glückliche Hand* op. 18 häufig in die Nähe des Gesamtkunstwerks gerückt,[510] da Schönberg hier alle Elemente – Musik, Text, Kostüme, Bewegungen, Farben etc. – detailliert ausarbeitete und sogar Leitmotive für die beiden Protagonisten verwendete. Schönberg wollte in diesem Werk sämtliche Elemente „im Sinne musikalischer Komposition" organisieren, d. h. alle theatralischen Komponenten in die Partitur integrieren,

---

[506] Eleonora Louis / Stooss, Toni (Hrsg.): *Oskar Schlemmer – Tanz, Theater, Bühne. Vortragsreihe zur Ausstellung*, Klagenfurt: Ritter; Wien: Kunsthalle 1997 (Schriftenreihe der Kunsthalle Wien), S. 34. Weiter zum Bauhaus siehe auch Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, vor allem S. 176–210.

[507] *Der Gelbe Klang* (1909, verschiedene Fassungen) sowie die Fragment gebliebenen *Schwarz und Weiß* (1909), *Grüner Klang* (1909), *Schwarze Figur* (1909) und *Violetter Vorhang* (1914).

[508] Obwohl zwischen Wellesz und Kandinsky vermutlich kein persönlicher Kontakt bestand, kann man jedoch davon ausgehen, dass er Wellesz spätestens nach der Veröffentlichung des Almanachs *Der Blaue Reiter* 1912 vertraut war.

[509] Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 273.

[510] Vor allem seit John C. Crawford: „‚Die Glückliche Hand'. Schoenberg's ‚Gesamtkunstwerk'", in: *The Musical Quarterly* 60/4 (1974), S. 583–601.

um auf diese Weise die Grenzen der einzelnen Künste aufzuweichen.[511] Von allen Bühnenwerken Schönbergs stand diese Oper Wellesz' ästhetischen Ansätzen wohl am nächsten und insbesondere die Verwendung der Farben und des Lichtes weist deutliche Parallelen zu seinen eigenen Bühnenwerken auf, wie in Kapitel 3.2.4 ausführlicher analysiert wird.

Die glückliche Hand konnte zwar nicht direkt von Kandinsky beeinflusst worden sein, da dessen Werke Schönberg zu der Zeit noch nicht ausreichend vertraut waren, weist jedoch strukturelle Parallelen zu seinem Konzept auf.[512] Schönberg und Kandinsky standen erst ab 1911 miteinander in Kontakt,[513] und erkannten bald eine gewisse Geistesverwandtschaft, da sie beide auf ihren Gebieten einen ähnlichen Weg einschlugen – Schönberg in die Atonalität und Kandinsky in die Abstraktion.[514] Darüber hinaus verspürten beide ein „Bedürfnis nach einer theoretischen Absicherung des Geschaffenen oder nach der bedachtsamen Befreiung von ausgehöhlten Traditionen".[515] Der in der Folge sich entwickelnde Austausch zwischen den beiden Künstlern führte dazu, dass Schönberg zu dem 1912 erschienenen Almanach *Der Blaue Reiter* neben u. a. Kandinsky, Franz Marc oder August Macke den Beitrag „Das Verhältnis zum Text" beisteuerte.[516] Dieser Sammelband spiegelte an sich bereits Kandinskys Syntheseansatz wider, da sich nicht nur die Essays aus den unterschiedlichen Kunstdisziplinen mit dieser Thematik befassten, sondern auch

---

[511] Michael Mäckelmann: „‚Die glückliche Hand'. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs ‚Drama mit Musik'", in: Ders. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 1988 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 10), S. 7–36, S. 15.

[512] Crawford: „*Die Glückliche Hand*", S. 593 und 589.

[513] Kandinsky hörte 1911 das erste Mal in einem Konzert Werke von Schönberg – das 2. Streichquartett op. 10 sowie die *Drei Klavierstücke* op. 11 – und war von diesen derart beeindruckt, dass er das Erlebnis in seinem Bild *Impression III (Konzert)* festhielt. Kurz danach nahm Kandinsky Kontakt zu Schönberg auf und schrieb ihm: „Unsere Bestrebungen aber und die ganze Denk- und Gefühlsweise haben so viel Gemeinsames, daß ich mich ganz berechtigt fühle, Ihnen meine Sympathie auszusprechen. Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Das selbstständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche." Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.), *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Stuttgart: Residenz 1980, S. 19.

[514] Wolfgang Storch: „Gesamtkunstwerk", in: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhart / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2001, S. 730–791, S. 771.

[515] Matthias Schmidt: „Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky", in: Meyer, Christian (Hrsg.), *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten. Bericht zum Symposium 9. März – 28. Mai 2000*, Wien: Arnold Schönberg Center 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000), S. 17–32, S. 31.

[516] Arnold Schönberg: „Das Verhältnis zum Text", in: Kandinsky, Wassily / Marc, Franz (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München: Piper 1912, S. 27–33. Siehe hierin auch Kandinskys Beitrag „Über Bühnenkomposition", S. 103–113.

die Gestaltung des Bandes mit Bild und Text eine gewisse Einheitlichkeit ausdrücken sollte.[517]

Seine theoretischen Überlegungen versuchte Kandinsky insbesondere in dem Bühnenwerk *Der Gelbe Klang* zu realisieren, das ebenfalls im Almanach veröffentlicht wurde und das eine Vereinigung von Musik, Klang, Farben und Bewegung darstellen sollte.[518] Schönberg (der ursprünglich einen Text über *Die glückliche Hand* beisteuern sollte) gefiel das Werk ausnehmend gut und behauptete: „Es ist ja ganz dasselbe, was ich in meiner ‚Glücklichen Hand' angestrebt habe."[519] Schönberg zielte bei seinem Werk ähnlich wie Kandinsky eher auf eine eng verwobene Synthese als auf eine reine Addition der Künste. So bezeichnete er seine Oper als „Farben-Licht-Spiel"[520] und verwendete ein sogenanntes ‚Farb-Crescendo', das in der Partitur exakt durch spezifische Symbole gekennzeichnet wurde.[521] In seinem Vortrag über den Einakter, den Schönberg 1928 in Breslau hielt, brachte er die Annäherung an das Konzept des Gesamtkunstwerks deutlich zum Ausdruck,[522] bei dem er das „mit den Mitteln der Bühne musizieren"[523] und die Relevanz der Farben und des Lichtes in den Vordergrund rückte:

> Aber das Entscheidendste ist, daß ein zweifellos der Handlung entspringender seelischer Vorgang nicht nur durch *Gesten* und *Bewegung* und *Musik* ausgedrückt ist, sondern auch durch *Farben* und *Licht*; und es muß einleuchten, daß *Gesten*, *Farben* und *Licht* hier ähnlich behandelt werden, wie sonst Töne: daß mit ihnen Musik gemacht wird. Daß aus einzelnen Lichtwerten und Farbtönen sozusagen Figuren und Gestalten gebildet werden, ähnlich den Gestalten, Figuren und Motiven der Musik.[524]

---

[517] Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 286. Hierzu auch ausführlich Jessica Horsley: *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk. Eine interdisziplinäre Untersuchung*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2006.

[518] Die Musik zu *Der Gelbe Klang* wurde vom russischen Komponisten Thomas de Hartmann beigesteuert, blieb jedoch eine Skizze, da die endgültige Realisierung des Werks erst auf der Bühne stattfinden konnte. Zu Kandinskys Lebzeiten konnte das Werk jedoch nicht mehr aufgeführt werden. Zwei Versuche, Hartmanns Skizzen zu vollenden, stammen vom amerikanischen Komponisten Gunther Schuller sowie von Alfred Schnittke. Siehe Iris Pfeiffer: „Schönberg und Kandinsky – Bühnenkompositionen / Schönberg and Kandinsky – Stage Compositions", in: Meyer, Christian (Hrsg.), *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten. Bericht zum Symposium 9. März – 28. Mai 2000*, Wien: Arnold Schönberg Center 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000), S. 111–119, S. 113.

[519] Arnold Schönberg an Wassily Kandinsky 19. August 1912, in: Hahl-Koch (Hrsg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky*, S. 69.

[520] „In der ‚Glücklichen Hand' handelt es sich vor Allem: I. um das Farben-Licht-Spiel. Hierzu sind sehr starke Lichtquellen nötig und gute Farben: Die Dekoration muß so gemalt sein, daß sie die Farben annimmt!" Brief Arnold Schönberg an Ernst Legal, 14. April 1930, ASCC ID: 1854.

[521] Arnold Schönberg: „Die Glückliche Hand", in: Scheideler, Ullrich (Hrsg.), *Bühnenwerke I*, Wien: Universal Edition 2000 (Sämtliche Werke Abt. III, Reihe A, Bd. 6), S. 109–189, Crescendo ab T. 126, S. 151.

[522] Siehe dazu auch Crawford: „*Die Glückliche Hand*".

[523] Ders.: „Die glückliche Hand", in: Vojtech, Ivan (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a. M: S. Fischer 1976, S. 235–239, S. 236.

[524] Ebd., S. 238.

Dennoch gibt es signifikante Unterschiede zwischen den Herangehensweisen: Zum einen weist *Die glückliche Hand* im Gegensatz zu *Der Gelbe Klang* eine dramatische Handlung auf, zum anderen war Schönberg darüber hinaus kein Synästhetiker und hat die Verknüpfung von Musik und Farbe somit deutlich freier realisiert als Kandinsky, indem er zwar penible Regieanweisungen in die Partitur eintrug, jedoch nicht mit bestimmten Harmonien oder Tönen koppelte. Man kann also nicht von einer Visualisierung der Musik sprechen, wie sie Kandinsky umsetzen wollte.[525] Es bleibt daher festzuhalten, dass es zwar durchaus gewisse Parallelen und eine geistige Verwandtschaft zwischen Schönberg und Kandinsky gab, die jeweilige Umsetzung des Gesamtkunstwerk-Gedankens jedoch auch signifikante Diskrepanzen aufwies.

Die beiden Interpretationen des Gesamtkunstwerks von Schönberg und Kandinsky lehnen zwar deutlich die Herangehensweise Wagners und seiner Epigonen ab – und schlagen sich somit tendenziell auf Wellesz' Seite –, stimmen jedoch vor allem darin nicht vollständig überein, wie die künstlerischen Elemente verknüpft werden sollen. Darüber hinaus dürfte der Vergleich mit Wellesz' Konzept, das vollständig auf synästhetische Techniken verzichtet und bereits in der Entstehung gänzlich anders konzipiert ist, verdeutlichen, wie facettenreich und individuell sich die Idee des Gesamtkunstwerks im 20. Jahrhundert ausdifferenziert hat. Auch wenn es bei vielen letztlich auch an der praktischen Umsetzung ihrer Konzepte mangelte, war jedoch allen die Vorstellung gemein, dass die Zusammenführung der Elemente an sich bereits eine ästhetische Steigerung, also eine Erhöhung des Werkes bezwecken solle. In der Annäherung an das Gesamtkunstwerk erhofften sich die Künstler also einen „Hauch von Verfeinerung".[526]

Neben diesen individuellen Einzelkonzepten sowie Tendenzen, die sich an verschiedenen Institutionen insbesondere im deutschsprachigen Raum entwickelten, und von denen in Kapitel 3 noch zahlreiche konkret angesprochen werden sollen, stellte sich für Wellesz jedoch vor allem der Gesamtkunstwerk-Ansatz von Gustav Mahler als immenser Einfluss auf seine Opernreform heraus. Zahlreiche Reformen, wie beispielsweise die von Adolphe Appia oder Edward Gordon Craig, nahmen Anfang des 20. Jahrhunderts ihren Anfang in der Erneuerung der Bühne, und auch Mahlers Produktionen an der Wiener Hofoper griffen diese Ideen sukzessive auf. Sie setzten neue Maßstäbe für die Bühne und stellten früh die Weichen für Wellesz' Gesamtkunstwerks-Idee, die stark von der bühnenpraktischen

[525] Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 138.
[526] Heister: „Trennung der Elemente und Verfremdung", S. 182.

Umsetzung abhing. Wie bereits rekonstruiert wurde, übte Mahler einen maßgeblichen Einfluss auf Wellesz' gesamtes künstlerisches Schaffen aus; in Bezug auf dessen Opernreform und sein Verständnis des Gesamtkunstwerks im 20. Jahrhundert vermittelte aber vor allem Mahler als Operndirigent und Regisseur fundamentale Ansatzpunkte. Wie bereits einmal zitiert, erinnerte Wellesz sich diesbezüglich: „Mahlers Wirken an der Wiener Oper hatte in mir den angeborenen Sinn für die dramatische Musik erweckt."[527]

So vielfältig die Einflüsse auch sind, die auf Wellesz als Musikhistoriker, Musiker und im Speziellen als Opernkomponist gewirkt haben, so scheinen doch alle weit verästelten Verzweigungen immer wieder auf Mahler als Wurzel zurückzugehen. Auch wenn die Verbindung zwischen den beiden schon detailreich untersucht wurde, stand bei den Betrachtungen ausschließlich Mahlers Vorbildfunktion als Komponist im Fokus, dem Wellesz vornehmlich beim Schreiben seiner eigenen neun Symphonien in Bezug auf Form und Instrumentation nacheiferte. Auch in seinen Schriften rekurriert Wellesz zum Großteil nur auf Mahlers Kompositionen, wovon u. a. seine zweibändige Instrumentationslehre (1928/29) Zeugnis gibt, in welcher Wellesz unzählige Beispiele Mahler'scher Kompositionen verwendete.[528] Da auch die übrigen Artikel über Mahler sich fast ausschließlich auf dessen kompositorisches Werk beschränken, wird die umfassende Reichweite von Mahlers Einfluss überschattet, die sich in Wellesz' künstlerischem Schaffen widerspiegelt.[529] In den zehn Jahren, die Mahler von 1897 bis zu seinem Abschied 1907 in Wien tätig war, schuf er mit seinen umfassenden Erneuerungsideen, die er versuchte in dieser Zeit umzusetzen, Standards für die folgenden Generationen. Seine neue Auffassung der Opernregie und der gesamtheitliche Ansatz in der Neuordnung der Elemente, der um die Jahrhundertwende ebenso intensiv im Schauspiel diskutiert wurde, ist besonders bei Mahler auch

[527] Wellesz: *Autobiographie*, S. 86.

[528] Ders.: *Die neue Instrumentation*. Hierin finden sich zu so gut wie jedem Instrument Beispiele aus Mahlers Werken sowie zahlreiche abgedruckte Notenzitate. Besonders häufig bezieht sich Wellesz neben *Das Lied von der Erde* und den *Kindertotenliedern* auch auf die Symphonien Nr. III, V, VI, VII und VIII.

[529] Neben zahlreichen Konzertberichten (siehe Schriftenverzeichnis Kapitel 5.1) schrieb Wellesz über Mahler u. a.: „Epilog zum Mahlerfest in Amsterdam", in: *Musikblätter des Anbruch* 2/11–12 (1920), S. 419–421; „Mahlers Instrumentation", in: *Anbruch* 12/3 (1930), S. 106–110; „Gustav Mahler. Zur 75. Wiederkehr seines Geburtstages", in: *Anbruch* 17/6–7 (1935), S. 189–191; „The Symphonies of Gustav Mahler", in: *The Music Review* 1 (1940), S. 2–23; „An Unpublished Letter of Mahler", in: *The Music Review* 1 (1940), S. 24–25; „Mahler und unsere Zeit", in: Alf, Julius (Hrsg.), *110. Niederrheinisches Musikfest 1.–4. Juni 1956. Düsseldorf*, Jahrbuch 1956, o. O. 1956, S. 67–70; „Mahlers zehnte Symphonie", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 171–172; „Reminiscences of Mahler", in: *The Score* 28 (1961), S. 52–57; „Erinnerungen an Gustav Mahler und Arnold Schönberg", in: *Orbis Musicae* 1 (1971/72), S. 72–82.

als Reaktion auf Wagners Gesamtkunstwerkidee zu verstehen.[530] In dieser Hinsicht war auch Wellesz der Ansicht, dass Mahler „von Wagner die Idee des Gesamtkunstwerks übernommen“ hatte.[531] Bis dahin hatte es gemeinhin ausgereicht, die besten Künstler auf der Bühne nebeneinanderzustellen, woraus sich jedoch nicht zwangsläufig eine homogene Einheit ergab. Hierfür brauchte es noch jemanden, der eine erfolgreiche Synthese alle Einzelteile garantierte,[532] so wie Mahler es als Direktor, Dirigent und Regisseur in Wien handhaben konnte und wie es im Übrigen schon ganz ähnlich Algarotti im 18. Jahrhundert gefordert hatte.[533] Hugo von Hofmannsthal bemerkte über Mahlers Schaffen an der Hofoper:

> Ein chaotisches, wahrhaft heterogenes Ganzes gliedert sich rhythmisch und wäre es auch unter Zuckungen; die feindseligen oder stumpfen Teile treten zueinander in Verhältnis und Gegenwirkung, die kaum zu ahnen war, und der Freund der Künste wird mit Entzücken, der Philister mit staunendem Widerwillen gewahr, daß aus vielen toten Elementen ein Lebendiges zu werden vermöge, aber freilich nur durch das Wunder eines schöpferischen Geistes. Ein solches Schauspiel war die Direktionsführung Gustav Mahlers an der Wiener Oper.[534]

Durch diesen Totalitätsanspruch über alle künstlerischen Belange und die Errungenschaften, die aus diesem neuen Ansatz resultierten, erarbeitete sich Mahler schnell den Ruf eines Reformers. Mahler trug die Verantwortung für alle künstlerischen Belange, ausgehend von den kleinsten Details über grundsätzliche Gestaltungskonzepte bis hin zur übergeordneten Organisation aller Teile einer Aufführung. Er stellte Musik, Schauspiel, Regie, Licht und Ausstattung auf den Prüfstand, um sie letztendlich unter seiner Führung idealiter zu einem einheitlichen und harmonischen Ganzen zusammenzuführen.[535] Mahler selbst schrieb 1903 darüber, dass es für eine Aufführung „auf das Zusammenwirken aller Künste“ ankäme und das moderne Musiktheater sich auch auf das Licht sowie die „Kos-

---

[530] Jens Malte Fischer: „Mahler. Leben und Welt“, in: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.), *Mahler Handbuch*, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2010, S. 14–59, S. 42.

[531] Wellesz: *Autobiographie*, S. 22–23.

[532] Fischer: „Mahler. Leben und Welt“, S. 43.

[533] „E come mutar potriano, salvo se nella corte di un qualche principe caro alle Muse presiedesse al teatro un abile Direttore, in cui al buon volere fosse giunta la possa? Allora solamente saranno i virtuosi sotto regola e governo“ (‚Ein einziger Fall ist nur möglich, diese erwünschte Aenderung hervorzubringen; dieser, daß ein Fürst, den die Musen lieben, das Theater einem geschickten Directeur anvertraue, dessen Gewalt seinem guten Willen gleich sey. Nur denn allein werden die Virtuosen unter Gesetz und Ordnung stehen‘). Algarotti: „Saggio sopra l’opera in musica“, S. 250–251.

[534] Hugo von Hofmannsthal: „Gustav Mahler“ (1920), in: Bohnenkamp, Klaus E. / Kaluga, Katja / Krabiel, Klaus-Dieter (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011 (Sämtliche Werke 34), S. 7.

[535] Dazu u. a. Franz Willnauer: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien / München: Jugend und Volk 1979, S. 111; Robert Werba: „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler. Aspekte seiner regielichen und dramaturgischen Tätigkeit an der Wiener Oper im Spiegel der Kritik“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarium Hungaricae* 31/1–4 (1989), S. 371–388, S. 371; Fischer: „Mahler. Leben und Welt“, S. 42–43.

tüme, Requisiten, auf die ganze Belebung des Kunstwerkes“ konzentrieren müsse.[536] Aufgrund dessen wurde Mahlers Wirken nicht nur häufig in der Nähe des Gesamtkunstwerkes verortet, sondern Franz Willnauer schlug darüber hinaus sogar vor, für Mahler „den Ausdruck ‚Gesamtkünstler‘“ zu verwenden.[537]

Mahler war für Wellesz also das womöglich früheste Vorbild für die praktische Umsetzung des modernen Gesamtkunstwerkgedankens auf der Opernbühne. Von weiteren Künstlern, beispielsweise Vertretern der Tanzmoderne, die Wellesz in seinen Bestrebungen unterstützten, wird ebenfalls noch in den folgenden Kapiteln die Rede sein. An dieser Stelle bleibt vorerst festzuhalten, dass Wellesz sich bei seinen Ideen nie zur Gänze auf eine einzelne Person berief, oder sich einer bestehenden Strömung anschloss, sondern vielerlei Inspirationen aus den verschiedensten künstlerischen Richtungen auf sich wirken ließ. In welcher Form und mit welcher Konsequenz dies geschah, wird in Kapitel 3 untersucht.

2.4 *Zwischenresümee: Wellesz’ Opernreform im Überblick*

Da Wellesz’ musikdramatische Ansätze und die einzelnen Komponenten, die seine Opernreform beinhaltet, bis hierhin eher weitläufig über die vorherigen Kapitel verstreut dargestellt wurden, sollen die einzelnen Punkte an dieser Stelle noch einmal knapp zusammengefasst werden, bevor im nächsten Teil Wellesz’ Bühnenwerke auf diese Aspekte hin analysiert werden:

Als grundsätzliche Reaktion auf Wagners Musikdramen forderte Wellesz zunächst die Überwindung der Spätromantik sowie damit einhergehend des allzu ausgeprägten Subjektivismus, und stellte sich gegen die Nachahmung bzw. Weiterführung von Wagners Theorien und dessen Verständnis des Gesamtkunstwerks. Hierzu gehörte vor allem die Rückkehr zu einer allgemeinen Einfachheit und einem Gleichgewicht zwischen allen Elementen des Werks. Wie Wellesz 1947 formulierte, war ihm bewusst, dass er für sich „das Problem der Oper neu aufrollen und eine neue Synthese von Wort und Ton finden mußte“.[538]

---

[536] „Eine Unterredung mit Director Mahler“, in: *Illustrirtes Wiener Extrablatt* 247 (9. September 1903), S. 7.
[537] Willnauer: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, S. 112.
[538] Wellesz: „Gelebtes Leben“, S. 369.

In den Wagner-(Epigonen-)Opern bezieht sich dies besonders auf eine Reduzierung des Orchesterapparates, der bis dato stetig unverhältnismäßig erweitert worden war und somit in einem Missverhältnis zur Stimme stand, aber auch auf den allgemeinen Aufbau, der sich nunmehr nicht in retardierenden Details verlieren sollte. Um dieser Struktur Halt zu verleihen, sollte die Melodie, deren Fokus nicht mehr im Orchester, sondern bei den Sängern zu liegen hatte, nun eine ausgeprägtere Gliederung erhalten, d. h.: „An Stelle der unendlichen Melodie muß die endliche wieder treten, an Stelle der ausgelösten amorphen Gebilde, klar, deutlich umrissene Formen.“[539] Dennoch forderte Wellesz keineswegs eine schlichte Wiederbelebung der Nummernoper, sondern schlug eher kürzere blockartige Abschnitte vor, die zu einer Verstärkung der Kontraste beitrugen. Diese seien insbesondere in der spätromantischen Oper vernachlässigt worden und müssten aufgrund ihrer formbildenden Wirkung wieder Beachtung finden:

> Dadurch kommt es, so scheint es mir, dass in der neueren symphonischen und dramatischen Musik eines der wichtigsten Gesetze der Musik häufig verletzt wurde, das Gesetz des Kontrastes. Es gibt kaum ein grösseres Geheimnis als di[e] richtige Entwicklung einer musikalischen Idee und die inneren Prinzipien welche ihre Intensität und ihre Dauer regeln.[540]

Die Herausarbeitung des Kontrastes ist ein Charakteristikum, das Wellesz bereits aus der Epoche des Barock geläufig war. So zieht Wellesz Parallelen zwischen den Bauwerken des ‚Österreichischen Barock‘ (neben den ‚Wiener Palästen‘ auch z. B. die Klöster in Melk und Klosterneuburg), bei denen in der malerischen Ausschmückung insbesondere durch die Verwendung von Licht und Schatten die „Geschlossenheit der Form“ erhöht werde. Diese Wirkung sei in der Musik entsprechend bei scharfen Gegensätzen zwischen Solo- und Tutti-Passagen zu beobachten,[541] aber vor allem bei dynamischen Kontrasten, die dazu dienen, „die Gliederung der Form hervortreten zu lassen“.[542] Für Wellesz hat allen voran Gluck diese Regeln befolgt, wodurch seine Opern ihre solide Struktur erhielten:

> Gluck, in direct antithesis to those artists for whom composition consists of the perpetual addition of fragments and details, developed the details of his operas out of the whole, which he had already grasped in a kind of vision. This explains the solidity and convincing power of the architecture, the impeccable sense of contrast and the real greatness of his music which made all exaggeration of detail or overloading of the orchestra unnecessary.[543]

Für den Komponisten sei es also die wichtigste Aufgabe, zuerst die Gesamtstruktur der Oper festzulegen – quasi als Gerüst, das hiernach aufgefüllt werden könne –, „so daß jede

---

[539] Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 10.
[540] Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft?“, S. 4.
[541] Ders.: *Johann J. Fux*, S. 11.
[542] Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9.
[543] Ders.: „The Problem of Form“, S. 103.

Phase nicht nur ihren eigenen Gesetzen gehorcht, sondern den bedeutungsvolleren bautechnischen Prinzipien des als Ganzen gesehenen Werks".[544] Glucks Opern bzw. dessen Reformbestrebungen gehören daher zu den erklärten Vorbildern, an denen sich die zeitgenössische Oper wieder orientieren müsse. Wellesz forderte eine Fortführung bzw. ein Wiederaufgreifen der österreichischen Operntradition, die einst bei Gluck geendet hatte und die bereits sein Lehrer Guido Adler nachweisen wollte. Neben Gluck standen bei diesem Vorhaben insbesondere die großen Festopern der österreichischen Operngeschichte im Vordergrund, darunter namentlich Werke wie Antonio Cestis *Il Pomo d'oro* sowie Johann Joseph Fux' *Costanza e Fortezza*. Diese verkörperten für Wellesz darüber hinaus auch das Ideal des barocken Gesamtkunstwerks, bei welchem die führenden Künstler der Zeit zusammenkamen und gemeinsam ein einheitliches Werk erschufen.

Für die moderne Oper des 20. Jahrhunderts schwebte Wellesz nun ein Anknüpfen an der österreichischen Barockoper vor, was sich jedoch rein auf die Form (bzw. im konkreten Fall seiner eigenen Opern auf die Idee des Gesamtkunstwerks) bezog, aber ausdrücklich keine Imitation von barocken Techniken oder der Verwendung von älterem musikalischen Material bedeutete: Die äußere, möglichst durchstrukturierte Form bzw. das Konzept sollte mithilfe moderner Mittel ausgefüllt werden. Für seine eigenen Werke resultierte der Bezug auf das barocke Gesamtkunstwerk bzw. die Festoper in einer Zusammenarbeit mit den bedeutendsten Künstlern des 20. Jahrhunderts (u. a. Literaten, Tänzer bzw. Choreographen, Bühnenbildner und Regisseure), die nicht nur Teil der Aufführung wurden, sondern bereits bei der Entstehung von Wellesz' Opern aktiv mitwirkten. Auf diese Weise sollte das Gleichgewicht zwischen allen Teilen des Werks wiederhergestellt werden.

Ein erklärtes Ziel stellte für Wellesz außerdem die Abwehr des Naturalismus auf der Bühne dar. Dies müsse in erster Linie mit der Selektion des Librettos erreicht werden, das in seiner Stoffwahl wieder auf die griechische Tragödie zurückzugehen habe. Historische, naturalistische oder zeitgenössische Stoffe, auf denen beispielsweise die Zeitoper basiert, kamen für Wellesz dementsprechend nicht in Frage.[545] Zur weiteren Überwindung des

[544] Gunter Schneider: „Egon Wellesz und die Opernreform", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 30/10 (1975), S. 536–538, S. 536.

[545] Wellesz sah die Zeitoper generell äußerst kritisch und hielt sie nicht für fähig, die Wagner-Nachfolge anzutreten: „Nur wenige erkannten, dass die Zeitoper gleichsam eine Flucht in die Opernparodie darstellte; etwas Zerstörendes hatte weil es der Gegenwart nicht ihr Gesicht sondern ihre Fratze zeigte. […] Aber die Täuschung dauerte nicht lange; gerade die ‚zeitgemäßen' Opern verschwanden nach kurzer Zeit vom Repertoire". Wellesz: „Moderne Musik, S. 22.

Naturalismus sollte vor allem eine umfassende Stilisierung beitragen: Nicht nur die Bühne mit Dekoration, Kostümen und Licht, sondern möglichst alle Elemente der Oper sollten stilisiert sein und somit die Überwindung des Naturalismus ermöglichen. Wenn hierfür insbesondere die Integration des Tanzes bzw. der Pantomime geeignet sei, sollten sich aber beispielsweise auch die Sänger in Gestik und Mimik der Stilisierung annähern. Dem Zuschauer sollte somit „nicht durch die musikdramatischen Mittel notgedrungen unwirklich erscheinende Wirklichkeit im Sinn des Alltäglichen" gezeigt, sondern dagegen „eine Welt zwischen Vorstellung und Realität im Schillerschen Sinn der Schaubühne als moralische Anstalt" geschaffen werden. Hierbei stehe der Mensch im Vordergrund und die Handlung, die „den Eindruck einer vollendeten Komposition" vermittelt,

> in der alles der objektiven Idee und nichts der subjektiven Laune gehorcht, müsse dem Zuschauer nachvollziehbar sein; Musik, Text, Szene und Produktion habe zusammen ein unteilbares Kunstwerk zu bilden. Nicht das Einzelereignis ergreife den Zuschauer, sondern das Ringen des Helden mit dem über ihm waltenden Schicksal.[546]

Aus all diesen Reformbestrebungen sollte letztlich für Wellesz idealerweise ein zeitloses und überdauerndes Kunstwerk resultieren, das keinen vergänglichen Modeerscheinungen unterläge und darüber hinaus mit seinen klaren Strukturen, die eine gewisse Stabilität suggerieren, wieder Zugang zum Publikum gewinnen könne. Die Annäherung an den Zuschauer und die Rückgewinnung des allgemeinen öffentlichen Interesses könne also mithilfe vertrauter Muster, die jedoch gleichzeitig mit fortschrittlichen Inhalten gefüllt sind, erreicht und demzufolge die Krise der Oper überwunden werden.

[546] Schneider: „Egon Wellesz und die Opernreform", S. 536. Wellesz rekurriert wiederholt explizit auf Schillers Vortrag „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" (1784), u. a. in: „Der Tanz und die Bühne", in: *Neue Musikzeitung* 46/3 (1925), S. 57–58, S. 58, „Das Problem der Form", S. 37. In „Hat die Oper eine Zukunft?" heißt es: „Hinausgehoben über das gemeine Geschehen wird die Erfüllung seines Wesens zum Gleichnis, er selbst zum Vorbild. So ist die Darstellung des heroischen Menschen auf der Schaubühne – wollen wir ihren Wert im Schillerschen Sinn als einer moralischen Anstalt sehen, von der aus sich das Geistige einer Nation wie durch deine Kanäle mitteilt, allenthalben befeuernd und belebend – die vornehmste Aufgabe der dramatischen Kunst." (S. 7).

3 Wellesz' Gesamtkunstwerk im 20. Jahrhundert – Reform und Realisierung

Nachdem im ersten Teil der Fokus auf Wellesz' Forschungen, seinem Verständnis der Barockepoche sowie den hieraus entwickelten historischen Vorbildern für seine Reform lag, soll sich der zweite Teil dieser Arbeit auf die Umsetzung seiner Vorstellungen konzentrieren, wobei der bühnenpraktischen Komponente besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Bei Wellesz' Opern spielt die Realisierung eine nicht unwesentliche Rolle – nicht nur, da hier der Frage nachgegangen werden muss, ob und inwiefern eine Diskrepanz zwischen den innerhalb seiner Reform dargelegten Theorien und ihren jeweiligen Verwirklichungen besteht, sondern auch, da die Aufführung an sich bzw. der Weg dorthin von signifikanter Bedeutung für Wellesz' Projekt des Gesamtkunstwerks ist. Seine Forderung nach einem modernen Festspiel impliziert per definitionem den Wunsch nach einer vollendeten und glanzvollen Aufführung, so wie bereits Wagner sie verlangt hatte, der seinem *Ring des Nibelungen* erst durch die Darbietung im eigens erbauten Opernhaus den Status eines Bühnenfestspiels verleihen konnte. Wellesz sah folglich die Arbeit mit der Niederschrift seiner Opern nicht als beendet an, sondern partizipierte – wie zu sehen sein wird – nicht nur aktiv an den Proben, sondern erarbeitete seine Bühnenwerke auch bereits im Vorhinein gemeinsam mit den diversen beteiligten Künstlern. Zahlreiche Aspekte der musikalischen Praxis sowie der Interpretation sind dabei sowohl auf Mahler als auch auf die Aufführungslehre der Wiener Schule zurückzuführen, in deren Tradition Wellesz deutlich einzuordnen ist. Für Wellesz stellte die praktische Komponente also einen essentiellen Bestandteil seines Werkes dar, den er ebenso sorgfältig und minutiös zu konzipieren und auszuarbeiten versuchte, ohne jedoch zwangsläufig als Interpret an der Aufführung unmittelbar beteiligt zu sein.

Im Gegensatz zu vielen anderen Vertretern aus dem weit verzweigten Umfeld der Wiener Schule verfolgte Wellesz allerdings nie eine professionelle Laufbahn als Interpret – weder von fremden noch von eigenen Werken. Obwohl Wellesz eine (private) praktisch-musikalische Ausbildung genossen hatte, trat er als Ausführender – ob als Instrumentalist oder Dirigent – eher selten in Erscheinung. Nur in Ausnahmefällen dirigierte er eigene Werke, wie beispielsweise das *Persische Ballett* in Mannheim,[547] den Festmarsch in F-Dur für eine Schallplatteneinspielung im Rahmen der Wiener Festwochen 1929 oder sei-

[547] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 24.

ne f-Moll Messe in Linz im Jahr 1948.[548] Dafür engagierte sich Wellesz stark bei der Förderung von Aufführungen zeitgenössischer Musik und war hierbei immer wieder als Organisator bei verschiedenen Veranstaltungsreihen oder Gesellschaften tätig, beispielsweise als Mitglied von Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen* oder als Mitgründer der *IGNM*.[549] Für Wellesz beinhaltete die musikalisch-praktische Seite also eher die übergreifende Organisation einer Aufführung, die sich bei seinen eigenen Kompositionen zusätzlich auf die Probenarbeit bezog, die er insbesondere bei seinen Bühnenwerken minutiös überblickte.

Diesen Zugang zur Aufführung dürfte Wellesz wie so viele andere Musiker auch maßgeblich durch seine Verbindung zur Wiener Schule verinnerlicht haben, die ähnliche Ideale vermittelte. Nicht nur, dass Wellesz höchstwahrscheinlich bereits in früheren Zeiten im Rahmen seines Unterrichtes bei Schönberg Interpretations- und Aufführungsfragen erörterte – Wellesz berichtet von „Diskussionsabenden", bei denen zusätzlich zum regulären Unterricht auch allerlei „Dinge der Kunst" thematisiert wurden –,[550] sondern Wellesz wurde zudem durch die Teilnahme am *Verein* die intensive und umfassende Arbeit mit den Musikern nähergebracht, die Schönberg in diesem Rahmen voraussetzte. Hier war laut Wellesz ein „exakt einstudiert[es]" Werk maßgebliche Voraussetzung für eine gelungene Aufführung und den „völlig klaren Eindruck"[551] – ein Ratschlag, den Wellesz besonders bei der Entwicklung seiner Bühnenwerke befolgen sollte (siehe Kapitel 3.2). Diese exzessive und akkurate Probenarbeit ist jedoch auch eine der zahlreichen Einflüsse, die

[548] Franz Lechleitner: „Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule", in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 731–810, S. 800. Zur Gramola-Aufnahme siehe auch u. a. „Festzugsmarsch-Premiere im Konzerthaus. Am ersten Aufnahme-Nachmittag: Wellesz, Brand und Bittner", in: *Der Tag* 2278 (1. Mai 1929), S. 7. Zur Linzer Aufführung vergleiche ebenfalls W. K.: „Kunst und Wissen. Egon Wellesz in Linz", in: *Neue Zeit* 4/163 (15. Juli 1948), S. 2.

[549] Wellesz trat Schönbergs *Verein* nicht nur als aktives Mitglied bei, sondern setzte sich darüber hinaus auch für dessen internationale Ausweitung ein. Außerdem gründete er 1922 gemeinsam mit Rudolf Réti die *Internationalen Kammermusik-Aufführungen in Salzburg*, woraus ein Jahr später die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) hervorging, für die sich u. a. auch Anton Webern als Präsident der österreichischen Sektion verantwortlich zeichnete. Hartmut Krones: „Wellesz, Egon (Joseph)", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 17, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2007, Sp. 747–756, Sp. 748.

[550] Wellesz: *Arnold Schönberg*, S. 54–55.

[551] Ebd., S. 55.

die Wiener Schule – und im Speziellen Wellesz – direkt auf Gustav Mahler zurückgeführt haben.[552]

Wellesz betonte in Bezug auf seine Symphonien, dass er die Klarheit und Ökonomie der Mahler'schen Werke zum Vorbild genommen habe, diese jedoch nur durch eine konstante und harte Probenarbeit zustande kommen können.[553] Diese konnte Wellesz in frühen Jahren in persona studieren, da er die Gelegenheit bekam, nicht nur Aufführungen unter Mahlers Leitung zu sehen, sondern auch Proben für seine Orchesterkonzerte beizuwohnen, die Wellesz in mancher Hinsicht wohl mit noch größerer Neugier besuchte als die Aufführungen selbst. Guido Adler konnte aufgrund seiner Freundschaft zu Mahler Karten an seine Studenten weitergeben,[554] sodass Wellesz die Gelegenheit erhielt, den Komponisten und Dirigenten Mahler in Personalunion erleben und dessen Arbeitseifer sowie seinen Perfektionismus im Umgang mit Orchester und Sängern ausgiebig studieren zu können. In seinen Erinnerungen berichtet Wellesz beispielsweise über die Proben zur VI. Symphonie, in der Mahler mit einer Posaunenpassage nicht zufrieden gewesen sei, woraufhin er diese 20 Mal wiederholen ließ, die Wirkung danach jedoch „überwältigend" gewesen sein soll.[555]

Ganz ähnlich klingen auch die Berichte aus Schönbergs *Verein*, für dessen Konzerte eine ähnliche Herangehensweise an den Tag gelegt wurde: Schönberg regelte nicht nur sämtliche Belange des *Vereins* geradezu pedantisch, sondern ließ manche Werke so häufig proben bis sie seinen Ansprüchen genügten.[556] Bereits bei den der Gründung des *Vereins* unmittelbar vorangehenden zehn Proben zur Schönbergs Kammersymphonie op. 9 im Frühjahr 1918 konnte Wellesz ein ‚Musterbeispiel' von Schönbergs Arbeitsweise beobachten, denn hier ging es letztlich nicht um eine Aufführung des Werkes, sondern um

[552] Martina Sichardt: „Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion", in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule, Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien* 1995, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 31–44, S. 32. Zum allgemeinen Einfluss Mahlers auf Schönberg und die Aufführungslehre der Wiener Schule siehe den gesamten Sammelband.

[553] Wellesz: „The Symphonies of Gustav Mahler", S. 3.

[554] Siehe zu Mahler und Adler vor allem Edward R. Reilly: *Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft*, Wien: Universal Edition 1978.

[555] Wellesz: *Autobiographie*, S. 45–47.

[556] Siehe beispielsweise Walter Szmolyan: „Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen", in: Hilmar, Ernst (Red.), *Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juli 1951. Gedenkausstellung 1974*, Wien: Universal Edition 1974, S. 71–82, S. 74.

dessen gründliches Kennenlernen und den reinen Prozess des Erarbeitens.[557] Wellesz betonte in seiner Schönberg-Biographie außerdem: „Diese Art des exakten Probierens hat Schönberg von Mahler übernommen und empfindet es als seine Pflicht, an diesem Vermächtnis mit eiserner Konsequenz festzuhalten." Schönberg habe in der Folge „stets darauf geachtet, bei den Aufführungen eigener Werke dieser Vollendung nahezukommen, d. h. eine Aufführung so genau vorzubereiten, daß nichts mehr dem Zufall überlassen ist".[558]

Mahlers Liebe zum Detail – sowohl als Komponist als auch als Dirigent – imponierte Wellesz sehr, insbesondere das Bedürfnis, für jede Aufführung die bestmögliche Lösung zu finden.[559] Obwohl sich Mahlers Herangehensweise an ein Werk in aller Deutlichkeit schon in den Proben zeigte, trat sein ganzheitlicher Anspruch noch um einiges klarer im Rahmen seiner Aufführungen an der Hofoper zutage, bei denen sich der ‚Gesamtkünstler' Mahler für alle Elemente einer Operninszenierung verantwortlich zeichnete und somit Werke auf die Bühne brachte, die Wellesz' Ideal eines Gesamtkunstwerkes nahe kamen.

Im folgenden Teil wird Wellesz' Umsetzung seiner Theorien und Forderungen der Opernreform anhand seiner eigenen Bühnenwerke umfassend untersucht. Hierbei stehen die einzelnen Elemente des Gesamtkunstwerkes im Mittelpunkt, die Wellesz auf seine persönlichen Vorbilder der Barockoper zurückführt – also hauptsächlich die Textgrundlage, die Bühne und der Tanz. Es muss in dem Zusammenhang betont werden, dass nicht alle Bestandteile der Opern gleichermaßen ausführlich betrachtet werden, sondern nur jene, die Wellesz ausdrücklich aus seinen proklamierten barocken Vorbildern ableitet.

---

[557] Erwin Ratz: „Die zehn öffentlichen Proben zur Kammersymphonie im Juni 1918 und der ‚Verein für musikalische Privataufführungen'", in: Hilmar, Ernst (Red.), *Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juli 1951. Gedenkausstellung 1974*, Wien: Universal Edition 1974, S. 68–70.

[558] Wellesz: *Arnold Schönberg*, S. 56–57. Über die Bedeutung des detaillierten Einstudierens als Qualitätsmerkmal eines guten Dirigenten merkte Schönberg selbst in seinem berühmten Mahler-Vortrag (1912/13) an: „Aber unter anderem hörte ich beispielsweise einen seiner Herrn ‚Kollegen' sagen, es sei keine besondere Kunst, gute Aufführungen zustande zu bringen, wenn man so viele Proben macht. Gewiß ist das keine Kunst, denn je öfter man eine Sache durchspielt, desto besser geht sie, und davon profitieren auch die schlechtesten Dirigenten. Aber es ist eine Kunst in der neunten Probe noch das Bedürfnis zu einer zehnten zu haben, weil man noch manches hört, das besser werden kann, *weil man in der zehnten Probe noch etwas zu sagen weiß*. Das ist ja der Unterschied: ein schlechter Dirigent, weiß oft schon mit der dritten Probe nichts mehr anzufangen […]." Arnold Schönberg: „Gustav Mahler", in: Vojtech, Ivan (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a. M: S. Fischer 1976, S. 7–24, S. 19.

[559] Wellesz berichtet beispielsweise von seiner letzten Begegnung mit Mahler am 21. November 1907 (kurz bevor dieser Wien verließ und nach New York ging), bei der er mit seiner zukünftigen Frau Emmy Stross der Probe zur II. Symphonie im Musikverein beiwohnen durfte. Im letzten Satz habe man die etwas schwache Stimme der Sopranistin Selma Kurz bei der Stelle „O Tod! Du Allbezwinger! Nun bist du bezwungen!" nicht ausreichend vernehmen können. Daraufhin strich Mahler kurzerhand die Posaunen an dieser Stelle und rief den viel zitierten Satz „Heil dem Dirigenten, der meine Partituren so aufführen wird, wie es die Akustik des Saales erfordert". Wellesz: *Autobiographie*, S. 47.

Auch wenn vor allem die Musik einen wichtigen Bestandteil von Wellesz' Gesamtkunstwerk ausmacht, wird dieser Aspekt nur eine sekundäre Rolle spielen und nicht gesondert untersucht, da sich das kompositorische Material, wie erläutert, ausdrücklich *nicht* an barocken Formen oder Gattungen orientiert, sondern ausschließlich moderne Einflüsse aufweist. Es geht hier also rein um die nach Wellesz' Auffassung zeitlose übergreifende Struktur des Gesamtkunstwerkgedankens in moderner Ausführung (siehe Kapitel 2.3).

In der Analyse wird also jeweils aufgezeigt, welche Inspirationen Wellesz durch seine Forschungen erhalten hat und wie er teils explizite historische Einflüsse in seinen Werken mithilfe moderner Mittel umsetzte. Hierbei ist es von immenser Bedeutung, dass Wellesz außerdem versuchte, seine Pläne mit Hilfe anderer Künstler zu verwirklichen, die auf ihren jeweiligen Spezialgebieten für gewöhnlich ebenfalls den vielfältigen Gesamtkunstwerk-Strömungen nach der Jahrhundertwende zuzurechnen sind und somit verwandte Ideale verfolgten. Diese mannigfaltigen Vernetzungen verdeutlichen darüber hinaus, dass es bei Wellesz' Arbeitsprozess nicht nur zu einem einseitig verlaufenden Einfluss von musikhistorischer Forschung auf die praktische kompositorische Umsetzung kam, sondern die Zusammenarbeit auch in reziproken Interaktionen resultieren konnte, im Zuge derer er teils erst durch Kollegen auf neue Forschungsgebiete aufmerksam gemacht wurde, die sich hiernach wiederum in seinen Kompositionen niederschlugen (siehe Kapitel 3.3.3). Es sei darüber hinaus noch einmal darauf hingewiesen, dass bei der Analyse vornehmlich die Opern *Alkestis* und *Die Bakchantinnen* im Mittelpunkt stehen, da Wellesz selbst meinte, er habe vornehmlich in diesen Werken seine Reform bestmöglich umgesetzt. Über *Alkestis* schrieb Wellesz: „Hier war es mir zuerst gelungen die Tradition der Barockoper auf moderner Grundlage zu erneuern." Und *Die Bakchantinnen* seien in „vieler Beziehung […] eine Fortführung der Prinzipien", die er in der *Alkestis* angestrebt hatte.[560] Für einzelne Aspekte soll jedoch auch ein Blick auf andere Bühnenwerke geworfen werden.

3.1 *Das Libretto*

Da laut Wellesz jede Reform für gewöhnlich ihren Ausgang vom Text nimmt, spielt das Libretto in seinem Konzept des Gesamtkunstwerks zusammen mit der Musik die wichtigste Rolle und bildet mit dieser die Basis für die übrigen Künste. Das größte Problem

[560] Ders.: „Moderne Musik", S. 17 und 20.

der zeitgenössischen Oper sah Wellesz in dem Missverhältnis zwischen Text und Musik, was vor allem am allgemein nachlassenden Niveau der Dichtungen liege, die „für den feinfühlenden Musiker unerträglich" seien. Da es seiner Meinung nach um die Jahrhundertwende keine qualitativ hinreichenden Texte mehr gab, habe sich die ‚Literaturoper' entwickelt, die zwar auf hochwertigen Dramenvorlagen basierte, jedoch im Allgemeinen nur wenig geeignet für die Vertonung und daher auch nicht hinreichend bühnenwirksam sei.[561] Demzufolge war für Wellesz die reine Qualität des Librettos letztlich nicht allein ausschlaggebend für eine gelungene Oper, sondern vielmehr die Frage, wie eine adäquate Balance zwischen den beiden Elementen hergestellt werden könne. Hierbei betont Wellesz, dass das Umarbeiten eines Librettos aufgrund dieser Schwierigkeit dementsprechend ein ebenso kreativer Akt wie die Komposition selbst sei.[562] Diese ‚perfekte' Symbiose hat Wellesz von den Anfängen der Oper bis zu Glucks Zeit daher auch nur in wenigen Opern entdecken können:

> Nur in einzelnen Werken jener Zeit, die in Verbindung mit dichterisch vollwertigen Texten entstanden sind, findet sich eine glückliche Verschmelzung von Form und Inhalt, oder richtiger gesagt, ein Einswerden des Dramatischen mit der Art seiner Darstellung, und diese Werke sind es auch, denen das allgemeine Urteil eine erhöhte Bedeutung für das Schicksal der Gattung zugesprochen hat; mögen sie äußerlich auch noch so verschieden sein, so verbindet sie die innere Durchdringung des Stoffes mit der musikalischen Formung.[563]

Wie bereits erwähnt, stellt die allgemeine Inkongruenz zwischen Musik und Dichtung jedoch für Wellesz sowohl in der zeitgenössischen Oper als auch in der Musikgeschichte einen Indikator für eine sich anbahnende Reform dar. Schon Francesco Algarotti habe in seinem *Saggio* den Grund für eine sich verschlechternde Opernproduktion in der Textwahl gesehen (siehe Kapitel 2.2). Wie Wellesz anmerkt, habe dieser die Nachlässigkeit der Komponisten in ihrer Stoffauswahl kritisiert und zugleich bemängelt, „wie wenig sie sich um die Übereinstimmung der Musik mit der Poesie bekümmern".[564]

---

[561] Egon Wellesz: „Die Frau ohne Schatten", in: *Musikblätter des Anbruch* 1/1 (1919), 10–15, S. 10. Als Beispiele für die Literaturoper nennt er Debussys und Dukas' Maeterlinck-Vertonungen (*Pelléas et Mélisande* und *Ariane et Barbe-Bleu*) sowie Strauss' *Salome* nach Oscar Wilde.

[562] Ders.: „The Idea of the Heroic and Opera", in: *Essays on Opera*, London: Dennis Dobson Ltd. 1950, S. 140–144, S. 141.

[563] Ders.: „Die Oper und diese Zeit", S. 111.

[564] Ders.: „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik", S. 434. Er zitiert Algarotti auch in seinem Vortrag über Gluck (allerdings gekürzt und in anderer Übersetzung). Ders.: „Gluck" [Vortrag für den Bayerischen Rundfunk], ÖNB F13.Wellesz.255, S. 2. Im Original heißt die Stelle im Ganzen: „Anzi se vorremo por mente come pochissimo travaglio ei sogliono darsi per la scelta del libretto o sia dell' argomento, quasi niuno per la convenienza della Musica colle parole, e niuno poi affatto per la verità nella maniera del cantare e del recitare, per il legame dei balli con l'azione, per il decoro nelle scene, e come si pecca persino nella costruzione de' teatri." Algarotti: „Saggio sopra l'opera in musica", S. 246.

Wellesz' Vorbilder aus der Historie haben sich dagegen seiner Ansicht nach für gewöhnlich um überaus hochwertige Libretti bemüht: Cestis *Pomo d'oro* sowie Fux' *Costanza e Fortezza* seien nicht nur aufgrund der Musik von Zeitgenossen bewundert worden, sondern auch wegen „der Wahl und Ausarbeitung des Librettos".[565] Über Francesco Sbarra, den Dichter des *Pomo d'oro*, finden sich bei Wellesz allerdings nur wenige konkrete Aussagen, er scheint jedoch die Werke von Pariati und vor allem Calzabigi im Vergleich tendenziell höher bewertet zu haben. In seiner umfassenden Studie über *Il Pomo d'oro* schreibt Wellesz allgemein über die Bühnenwerke des 17. Jahrhunderts, dass hier der Architekt so manche „Schwächen der dichterischen Konzeption" auszugleichen hatte und ihm dementsprechend eine wichtigere Aufgabe zukam als dem Poeten.[566] Zur Blüte des ‚Wiener Barock', d. h. bei Fux, hätten sich die Verhältnisse jedoch geändert und die Dichtung wieder einen höheren Stellenwert eingenommen.[567] Mit der ‚ersten Kraft' Pariati habe hier der Wiener Hof einen Dichter verpflichtet, der maßgeblich verantwortlich für Fux' beste Werke gewesen sei – für Wellesz neben *Costanza e Fortezza* auch *Angelica* (1716), *Elisa* (1719) und *Le Nozze d'Aurora* (1722). Wellesz stellte Pariati folglich in eine Reihe mit den bedeutendsten Textdichtern, dem außerdem der Verdienst gebühre, „die Sprache von unnötigem Schwulst gereinigt und die Liebesverhältnisse organisch mit dem Gang der Handlung verknüpft zu haben".[568]

Als weitere bedeutende Librettisten benannte Wellesz außerdem noch Lorenzo Da Ponte, Pietro Metastasio, Philippe Quinault, Ottavio Rinuccini oder Apostolo Zeno, deren Vorwürfe seiner Meinung nach von vornherein einen Misserfolg ausschlossen, sodass es nur eine Frage gewesen sei, „whether the opera was a masterpiece or only a work of talent".[569] Das zweifellos größte Vorbild für seine Reform sah Wellesz jedoch in Ranieri de' Calzabigi, der die Libretti für Glucks Reformopern sowie das Szenar zum Ballett *Don Juan* (1764) schuf. In diesem Zusammenhang ist Wellesz' Ansicht zu Metastasio von Bedeutung, da Gluck zwar eine Vielzahl seiner Texte vertont hat, Wellesz Calzabigis Vorlagen jedoch deutlich präferierte. Wellesz honorierte Metastasio zwar als bedeutenden Dichter, sprach allerdings davon, dass Gluck nur in seinen Jugendopern auf Dichtungen Metastasios zurückgegriffen habe, worunter lediglich der kleine Einakter *Le Cinesi*

565 Wellesz (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. VII.
566 Ders.: „Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert", S. 192.
567 Ders. (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XII.
568 Ebd., S. XIII.
569 Ders.: „The Idea of Heroic and Opera", S. 141.

(1754) als besonders positiv hervorzuheben sei.[570] Dabei vertonte Gluck selbst noch in der Zeit zwischen *Orfeo ed Euridice* und *Alceste* weitere Werke Metastasios wie z. B. *Il trionfo di Clelia* (1763) und *Il Parnaso confuso* (1765) – eine Phase, in der Gluck laut Wellesz jedoch lediglich „unbedeutende[], leichte[] Bühnenwerke[]" hervorgebracht habe.[571] An anderer Stelle berichtete Wellesz, dass Kaiserin Maria Theresia es als ihr größtes Glück bezeichnet habe, Metastasio an ihrem Hof zu wissen, der von Zeitgenossen noch über Sophokles und Euripides gestellte wurde, aber

> [n]owadays we know that although Metastasio was a poet who achieved great formal perfection, […] his work had none of the depth nor the originality of the Greek dramatists to whom the eighteenth century compared him.[572]

In Glucks Œuvre zeichnete sich also für Wellesz in der Zusammenarbeit mit „dem genialen Raniero Calzabigi"[573] die entscheidende Wende ab – beginnend mit dem *Don Juan*-Ballett. Einen bemerkenswerten Vorteil sah Wellesz hier im Entstehungsprozess der Werke: Es sei hierbei äußerst dienlich gewesen, dass Calzabigi und Gluck nicht separat voneinander arbeiteten – also Gluck nicht einfach ein bereits fertiggestelltes Textbuch vertonte –, sondern beide sich währenddessen stetig abgesprochen hätten. Der Dichter habe dem Komponisten immer wieder Verse vorgelesen, „sodass Gluck den Rhythmus des deklamierten Wortes von dem Dichter selbst vorgetragen, erfassen, und in seine Sprache, die Musik, übertragen konnte".[574]

In der Allianz von Gluck und Calzabigi zog Wellesz nun eine direkte Parallele zur zeitgenössischen Opernproduktion: Er erkannte hier nicht nur bei sich selbst eine gewisse „Bestätigung eigener Erlebnisse und Gedanken",[575] sondern auch eine „gewisse Wahlverwandtschaft zwischen Gluck und Richard Strauss".[576] Demzufolge interpretierte er speziell die Zusammenarbeit von Strauss und Hugo von Hofmannsthal quasi als Wiederkehr der Partnerschaft von Gluck und Calzabigi,[577] in welcher der ‚barocke Geist' wiedererwacht sei.[578] Dies ist für die folgende Analyse in vielfacher Hinsicht relevant: Nicht nur, dass Wellesz selbst Hofmannsthals Dichtungen vertonte, er erkannte in dessen Werken und seiner Arbeitsweise auch starke Tendenzen der barocken Festoper und sah in Hof-

[570] Ders.: „Gluck", S. 3.
[571] Ebd., S. 6.
[572] Ders.: „The Problem of Form", S. 94.
[573] Ders.: „Gluck", S. 5.
[574] Ebd.
[575] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 91.
[576] Wellesz: „Gluck", S. 3.
[577] Ebd., S. 5.
[578] Ders.: „Opera" (1940), S. 479.

mannsthal einen Künstler, der die nach Gluck gekappte Traditionslinie der Wiener Oper wieder aufnehmen könne. Die Zusammenarbeit mit Hofmannsthal und dessen umfassender Einfluss auf Wellesz' Bühnenwerke kann daher nicht hoch genug eingeschätzt werden.

3.1.1 Hugo von Hofmannsthal als Librettist

Die Zusammenarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal verkörperte für Wellesz nicht nur ein Wiederaufleben barocker Traditionen, wie er sie von der Wiener Festoper kannte, sondern sogar eine Steigerung:

> This collaboration between a great composer and a poet, a poet who wrote librettos because he believed in opera as a medium for the expression of dramatic ideas, is something unique in the history of opera. Hofmannsthal and Strauss were aware of its singularity, but they never lost their sense of proportion.[579]

Allerdings verschwieg Wellesz nicht, dass er Hofmannsthal als treibende Kraft in dieser künstlerischen Beziehung und ausschlaggebend für die Qualität bzw. den Erfolg ihrer gemeinsamen Werke ansah. Wellesz betrachtete Hofmannsthal als den bedeutendsten Dichter seit Grillparzer,[580] der sich unter keinen Umständen einem Komponisten untergeordnet und reine Auftragsarbeiten erledigt hätte. Auch einer Zusammenarbeit mit Strauss hätte er niemals zugestimmt, wäre diese nicht auf Augenhöhe verlaufen.[581] Insbesondere im Briefwechsel zwischen den beiden Künstlern, den Wellesz rezensierte, könne man Aufschluss über deren Verhältnis gewinnen, wobei deutlich werde, wie Hofmannsthal seinen Einfluss auf Strauss immer stärker ausweiten konnte: „Hofmannsthal understood, with a clarity which is only granted to genius, the strength and the weakness of Strauss, and forced him to compose that material which he knew was best suited to Strauss' personality."[582]

Wellesz' Ansichten zu Richard Strauss sind im Allgemeinen als ambivalent zu beschreiben: den Dirigenten Strauss schätzte er über alle Maßen,[583] während er nicht alle seine Opern als gelungen bezeichnete und vermutlich eine generelle persönliche Abneigung

[579] Ders.: „Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel: Gesamtausgabe by Franz Strauss; Alice Strauss; Willi Schuh", in: *Notes* 10/3 (1953), S. 433–435, S. 433.
[580] Ders.: „Richard Strauss, 1864–1949", in: *The Music Review* 11 (1950), S. 23–33, S. 28.
[581] Ders.: *Der Rosenkavalier*, ÖNB F13.Wellesz.2319 [1963], S. 1.
[582] Ders.: „Richard Strauss, 1864–1949", S. 28.
[583] Als Beispiel für Wellesz Äußerungen über Strauss als Dirigent siehe u. a.: „I remember hearing the best performance of Wagner's *Die Walküre* that I ever heard, under Strauss in Vienna", in: Ebd., S. 24.

gegen ihn hegte.[584] Wellesz schrieb jedoch vor allem der *Salome* das Verdienst zu, sich erfolgreich von Wagners Erbe gelöst zu haben: Mit diesem Werk hätte Strauss der Oper neues Leben eingehaucht und noch dazu eine völlig neue Tonsprache entwickelt.[585] Jedoch machte Wellesz schnell deutlich, dass Strauss bei der *Salome* auf die Qualität der dichterischen Vorlage von Oscar Wilde angewiesen war, wogegen es auffällig sei, dass „whenever he had to cope with inferior poetry he wrote routine music".[586] Trotz seiner Bewunderung für *Salome* hat Wellesz jedoch grundsätzlich die Strauss'schen Opern bevorzugt, denen ein Libretto von Hofmannsthal zugrunde lag. So seien Wellesz' Ansicht nach die auf Vorlagen von Joseph Gregor basierenden *Friedenstag* (1938), *Daphne* (1938) und *Die Liebe der Danae* (1940) sowie später *Capriccio* (1942, Libretto: Clemens Krauss) aufgrund eines dürftigen Textes eher uninspiriert.[587] Auch der große Misserfolg von *Feuersnot* (1901, Libretto: Ernst von Wolzogen) sei der Dichtung geschuldet, da diese keinen dramaturgischen Höhepunkt aufweise und „frankly obscene" sei.[588] Wellesz betont Strauss' Abhängigkeit von Hofmannsthal besonders in seinem vernichtenden Urteil über das Ballett *Schlagobers* (1924) sowie über „das eher peinlich autobiographische *Intermezzo*" (1924),[589] die beide auf eigenen Texten von Strauss basieren und während der zwischenzeitlichen Phase der Entfremdung zu Hofmannsthal entstanden.

Allerdings sah Wellesz auch in der eigentlich bewunderungswürdigen Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal eine deutliche Steigerungskurve: Die ersten beiden gemeinsamen Werke *Elektra* (1909) und *Der Rosenkavalier* (1911) zählten für Wellesz

---

584 Über ein persönliches Verhältnis ist nichts bekannt, jedoch legen einige Äußerungen eine Antipathie nahe. Neben diversen unterkühlten Urteilen zu Strauss' Musik, finden sich auch Angriffe auf Strauss' Persönlichkeit: „I have always felt that some of his early songs show a Bavarian sentimentality, and he sometimes shows lack of taste when he takes refuge in banal phrases where the music ought to have been most effective, for example in Zarathustra's dance, or in the dance of Salome, or in Joseph's dance. Here Strauss did not penetrate to the heart of the matter, but remained on the surface, conjuring up all the most glittering sounds of the orchestra but without any true emotional effect. One might ask how such a failure at an important point in the work is possible. The answer is not hard to find if Strauss' work is considered as a whole, and the limitations of his personality are taken into account. Richard Strauss was, in his inmost being, like most Munich artists a man of this world. He was not at his ease in the sphere of immaterial things. […] Strauss, who at this time was still poking fun at the ‚Spiessbürger' of Munich, presents *himself* as the superman, for whom all problems finally resolve themselves in a dance – which is a Munich waltz." Ebd., S. 25–26.

585 „When, in the autumn of 1906 I came one day to Arnold Schoenberg to take a lesson in composition he had on his writing table the piano score of Salome. He opened the score, pointed at the first page and said: ‚In ten years – yes, perhaps in ten years it will be possible to explain the structure of these harmonies.'" Ders.: *Salome*, ÖNB. F13.Wellesz.1042/3 [1954], S. 1–2 und 22.

586 Ebd., S. 6–7.

587 Ders.: „Richard Strauss, 1864–1949", S. 32.

588 Ebd., S. 27.

589 Ders.: *Autobiographie*, S. 114.

noch nicht zu ihren besten Werken,[590] was er der unpräzisen musikdramatischen Umsetzung der Vorlage durch den Komponisten zuschrieb, bzw. der von ihm angeprangerten Inkongruenz zwischen Wort und Musik.[591] Der *Rosenkavalier* habe laut Wellesz jedoch bereits höhere Qualitäten als *Elektra* aufzuweisen, was er aber wieder ausdrücklich Hofmannsthal anrechnete, der sich an Strauss angepasst und es verstanden habe, dessen Stärken hervorzuheben.[592] Hiermit reduzieren sich die für Wellesz bestmöglich umgesetzten Werke bereits auf die letzte Co-Produktion *Arabella* (1933), die Wellesz schlicht als Abschluss einer großen Ära sah,[593] aber vor allem auf *Ariadne auf Naxos* (1912/1916) und *Die Frau ohne Schatten* (1919).

Beide Werke bezeichnete Wellesz abwechselnd als die gelungensten Opern von Strauss: Als *Die Frau ohne Schatten* 1919 Premiere feierte, schrieb Wellesz mehrere Rezensionen und hob auch hier wieder die besondere Qualität der Dichtung hervor. Hofmannsthal habe Strauss „mehr als einen bedeutenden ‚Text' gegeben", der „auch ohne Musik, völlig geschlossen ist; gleichzeitig aber so aufgebaut ist, daß alle Forderungen der Oper berücksichtigt sind". Für Wellesz stellte es das „reifste und vollkommenste dramatische Werk Hofmannsthals" dar, das er für Strauss geschrieben hat.[594] Aber auch Strauss' Anteil am Erfolg ließ Wellesz nicht unerwähnt, denn nachdem sich bereits im *Rosenkavalier* die „Verschmelzung von wirklicher Dichtung mit einer Musik von Rang" vorbereitet hatte, wurde in *Die Frau ohne Schatten* laut Wellesz die „Vollendung gemeinsamen Schaffens" erreicht.[595] Nachdem Strauss in den vorigen Werken dramaturgische Höhepunkte teilweise ignoriert hatte, sei hier nun der „Bau der einzelnen Szenen […] im großen Bogen ge-

[590] „Thus the post-War years saw an inevitable expansion of the festival, due principally to Hugo von Hofmannsthal, the author of Jedermann and Das Salzburger grosse Welttheater, though perhaps better known in England by the really less important *Elektra* and *Rosenkavalier*." Egon Wellesz: „Another Aspect of Salzburg: The Background of the Festival", in: *The Times* (28. August 1937), S. 8.

[591] Ders.: „The Problem of Form", S. 113. Auch bei *Die ägyptische Helena* (1928) mokiert sich Wellesz über die musikalische Umsetzung durch Strauss, dessen Musik insbesondere im 2. Akt dem Libretto unterlegen sei. Wellesz: „Richard Strauss, 1864–1949", S. 31–32.

[592] „In the music of Rosenkavalier Strauss was able to express the best side of his genius. He was not called upon to do anything of which he was not fully capable". Ebd., S. 29.

[593] Ebd., S. 32.

[594] Ders.: „Die Frau ohne Schatten. Eine Interpretation der Dichtung", in: *Der neue Tag* 193 (05. Oktober 1919), S. 11. Siehe auch: „The most difficult of their joint works was ‚Die Frau ohne Schatten' (1919). The text of this opera is, from the literary standpoint, the most beautiful that Hofmannsthal ever offered the composer". Ders.: „Hofmannsthal, Hugo von", in: Colles, H. C. (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, New York: Macmillan [4]1940, S. 282.

[595] Ders.: „Die Frau ohne Schatten", S. 10.

lungen“ sowie eine übermäßige Betonung von Details vermieden worden.[596] Über die Musik merkt Wellesz (nicht ohne einen Seitenhieb in Richtung Strauss) an:

> Man mag zu Strauß stehen, wie man will; eines muß man ihm zugestehen, daß er in seinen großen Werken stets eine inspirierte und dabei artistisch vollendete, nie auf den Effekt bedachte Musik schreibt. Und vollends die Partitur der „Frau ohne Schatten“ ist mit einer solchen Klarheit und Übersichtlichkeit gearbeitet, daß man sofort sieht, nur ein großer Künstler könne sich zu dieser Beherrschung der Materie durchgerungen haben.[597]

Somit sah Wellesz in *Die Frau ohne Schatten* sein Ideal erreicht: Text und Musik seien zu einer Einheit verschmolzen und die Inkongruenz beider Elemente aufgehoben, so wie er es in der Barockoper gesehen hatte. Treibende Kraft hinter dem Gelingen war für Wellesz jedoch weiterhin Hofmannsthal, der als „Erbe alter italienischer-wienerischer Tradition [also des ‚Österreichischen Barock!] vom Barocktheater mit seiner reichen Szene“ ausgegangen sei und „nicht das Einzelne, Zufällige, sondern das Ewig-Wiederkehrende“ darstelle.[598] Besonders im Zusammenhang mit *Die Frau ohne Schatten* stellt Wellesz Hofmannsthal also als Bindeglied in die Traditionslinie der Wiener Barockoper. Daher schließt er seine Premierenkritik auch mit dem Urteil, das Werk sei eine „Festoper“ und „wie die alten Barockopern, geeignet, den Zuhörer über seinen Menschentag hinauszuheben, für Stunden wenigstens die Verwandlung zu schaffen, welche die Brücke zwischen Traum und Wirklichkeit aufhebt“.[599]

Im Laufe der Jahre revidierte Wellesz seine Meinung zur *Frau ohne Schatten* allerdings ein wenig[600] und beurteilte dagegen *Ariadne auf Naxos* als das gelungenste Werk beiderseitiger Zusammenarbeit.[601] Bereits 1919 beschrieb er eine besuchte Aufführung als „Genuß“, machte aber auch hier deutlich, dass Hofmannsthals Verdienst besonders zu würdigen sei, dessen „geistsprühende[r], italienische Buffoluft atmende[r] Text“ zu wenig be-

---

596 Egon Wellesz: „Hofmannsthal-Strauß: Die Frau ohne Schatten. Uraufführung im Operntheater“, in: *Der neue Tag* 199 (11. Oktober 1919), S. 7–8, S. 7. Auch in Ders.: „Die Frau ohne Schatten“, S. 15: „Strauß hat es verstanden, die Momente der Dichtung, die für das Verständnis der Handlung wichtig sind, hervorzuheben und deutlich zu machen.“

597 Ebd., S. 14.

598 Ebd., S. 11.

599 Ebd., S. 15.

600 Hofmannsthal vertraute Wellesz an, dass er enttäuscht von der musikalischen Umsetzung gewesen sei, da Strauss bei der Oper „seine Intentionen verkannt“ habe, u. a. da er sich statt des vollen Orchesters eine kleinere Besetzung wie bei *Ariadne auf Naxos* gewünscht hätte, was Strauss jedoch ignorierte. Ders.: *Autobiographie*, S. 112–113; Ders.: „Nachgelassene Dichtungen und Schriften Hugo von Hofmannsthals“, in: *Wiener Zeitung* 18 (19. Januar 1936, Sonntagsbeilage), S. 3–4, S. 3.

601 Ders.: *Der Rosenkavalier*, S. 10.

achtet würde, der „dem Komponisten Gelegenheit zu den feinsten musikalischen Einfällen“ gab.[602] Später ließ Wellesz über die *Ariadne* verlauten:

> This was the first opera in which a really notable attempt was made to alter the prevailing relationship between voice and orchestra. Whereas the ultimate failure of many operas of the period may be put down to the libretto, in the case of *Ariadne* success was undoubtedly due to the influence of the libretto on the musical form and the production. It was thanks to the libretto that the first chamber opera appeared, as it were by chance, and to no fixed programme.[603]

Das Gelingen sei hier nicht nur auf Hofmannsthals Libretto zurückzuführen, sondern ebenso darauf, dass das in anderen Werken der Zeit so häufig anzutreffende Missverhältnis von Stimme und Orchester wieder in Balance gebracht worden sei, so wie Wellesz es in seiner Opernreform postulierte (Kapitel 2.1.2). Wenig überraschend sah Wellesz – nicht nur aufgrund des Sujets – auch in *Ariadne auf Naxos* Parallelen zur Barockoper.[604] Wellesz sah also in den seiner Ansicht nach besten Werken von Strauss und Hofmannsthal die Forderungen seiner Opernreform verwirklicht, weshalb er sie auch teils in die Nähe der Barockoper rückte. Es ist dennoch evident, dass in diesen Fällen vor allem der Text bzw. Hofmannsthals Einfluss auf Strauss für die gelungene Zusammenarbeit verantwortlich gemacht wurde, denn nach *Arabella* ging es laut Wellesz für Strauss sprichwörtlich bergab:

> [*Arabella*] marks the end of the great period of opera in Strauss' creative life, and nothing shows more clearly how important for his inspiration really excellent poetry was, than a comparison of the operas which were written in collaboration with Hofmannsthal and those which Strauss wrote with other librettists.[605]

Es verwundert daher nicht, dass Wellesz Hugo von Hofmannsthal als Verkörperung des idealen Librettisten ansah und ihn daher für seine eigenen Bühnenwerke verpflichten wollte – ein Unterfangen, das nur teilweise gelang, aber dennoch den größten Einfluss auf Wellesz' gesamtes musikdramatisches Schaffen ausüben sollte.

3.1.1.1 Die österreichische Tradition und das Festspiel

Wellesz schwebte für seine eigenen Opern eine ähnlich enge Zusammenarbeit mit dem Libretto-Dichter vor, wie es seiner Ansicht nach Gluck und Calzabigi vorgelebt hatten, da

---

602 Ders.: „Richard Strauß: Ariadne auf Naxos. Feste in der Oper“, in: *Der neue Tag* 58 (20. Mai 1919), S. 8.

603 Ders.: „The Problem of Form”, S. 119.

604 Ders.: „Hofmannsthal and Strauss“, in: *Music and Letters* 33/3 (1952), S. 239–242, S. 242. Auch Scherliess bezeichnet *Ariadne* wie erwähnt (siehe Kapitel 2.3.1) ein „barockes“ bzw. „historisierendes Gesamtkunstwerk“. Scherliess: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, S. 86.

605 Wellesz: „Richard Strauss, 1864–1949“, S. 32.

dieser Austausch für ihn Perspektiven eröffnete, die er sich als Musiker nicht allein erschließen konnte. So schrieb Wellesz rückblickend über seine Arbeit mit Hofmannsthal:

> Ich bin der Überzeugung, daß ein dramatischer Komponist von einem Dichter wichtigeren Aufschluß über sein Schaffen erhält als von seinen Musikfreunden. Im Gespräch mit dem Dichter lernt er sich auf das Wesentliche zu konzentrieren.[606]

Wellesz hat Hofmannsthal jedoch nicht nur als großen Dichter verehrt, sondern ihn als ‚Erbe' der Wiener Barockoper angesehen. Wie Gunter Schneider ausführt, sei Wellesz' Beschäftigung mit der Barockepoche zwar aus dem Blickwinkel der Wissenschaft und Ästhetik von Guido Adler geprägt, in ethischen Gesichtspunkten jedoch von Hofmannsthal. Die während seiner Studienzeit bei Adler bereits lancierte Auseinandersetzung mit der Historie sei also durch den engen Austausch mit Hofmannsthal weiter intensiviert worden.[607] Wellesz und Hofmannsthal verband in den folgenden Jahren eine produktive Zusammenarbeit, die von dem Wellesz-Schüler Alfred Rosenzweig (möglicherweise etwas verklärt) wie folgt beschrieben wurde:

> Heute, da Hofmannsthal nicht mehr unter den Lebenden weilt, darf ich es verraten: In den letzten Jahren fühlte er sich nur von einem Komponisten restlos verstanden und das war Egon Wellesz. Aus einer großen Freundschaft war eine geistige Gemeinschaft geworden, die nur in den Tiefen der Dinge erkennbar ist.[608]

Sicherlich teilten Wellesz und Hofmannsthal vielerlei ähnliche Ansichten, wie die Auseinandersetzung mit dem Barock und die Hinwendung zu Stoffen der Antike. Für beide bedeutete darüber hinaus die Habsburger-Monarchie und das ‚alte Österreich' einen Grundpfeiler ihrer Weltanschauung, deren Auflösung nach dem Ersten Weltkrieg bei ihnen für eine gewisse Unsicherheit und Haltlosigkeit sorgte.[609] Wie Wolfgang Ruf anmerkt, war sich Wellesz, „wie die auffallende Akzentuierung seines Österreichertums erkennen läßt, des verpflichtenden kulturellen Erbes aus der Habsburgermonarchie und des Vakuums bewußt, das ihr Zusammenbruch hinterlassen hatte".[610] Dies ist auch einer der Gründe, weshalb sich der überzeugte Monarchist Wellesz insbesondere in der Zwischenkriegszeit intensiv mit der österreichischen Geschichte befasste und versuchte, die

---

606 Ders.: „Gelebtes Leben", S. 369. Hierbei ist anzumerken, dass Wellesz zwar in kleineren Artikeln einige Aussagen zu seiner Zusammenarbeit mit Hofmannsthal machte, in seiner Autobiographie dieses Thema aber weitgehend ausließ. Hier finden sich lediglich Anekdoten über die gemeinsame Zeit in Altaussee. Emmy Wellesz erläuterte, dass ihr Mann sich dieses Thema für einen späteren Zeitpunkt aufsparen wollte, wozu es leider nicht mehr gekommen ist. Siehe Ders.: *Autobiographie*, S. 166.

607 Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 77.

608 Alfred Rosenzweig: „Hofmannsthal als Operndichter", in: *Der Tag* 2340 (16. Juli 1929), S. 2.

609 Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 105.

610 Wolfgang Ruf: „Die Oper ‚Alkestis' von Egon Wellesz", in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.), *Egon Wellesz* Wien / Graz: Universal Edition 1986, S. 128–140, S. 129.

große Tradition der Wiener Oper wiederaufleben zu lassen.[611] Dies klingt auch in der Aussage mit, er hoffte in „den letzten Jahren der Monarchie" die Traditionslinie des Barock fortführen zu können.[612] Hofmannsthal erlebte den Umbruch nach dem Krieg als eine ebenso traumatische Identitätskrise wie Wellesz. Beider Freund Jakob Wassermann beschrieb kurz nach Hofmannsthals Tod dessen Misere wie folgt:

> Tradition ist ein Wort, mit dem sich vieles anfangen läßt, für ihn war sie das natürliche Fundament aller Daseinsgestaltung in Staat und Kirche, in Kunst und Gesellschaft. Da brachen Grundmauern unter seinen Füßen ein, und er erwachte jählings, es war, als ob der tausendjährige Schlummer von ihm wiche, […] und wie er nun mit aufgerissener Seele neuen Weg, neue Bindung, neues Gesetz suchte.[613]

Hofmannsthal habe danach auf der Suche nach „geistigen Führern" seinen Blick über Österreich hinaus gerichtet, die ‚österreichische Idee' habe aber dennoch „Refugium in Hofmannsthals poetischem Werk" gefunden – namentlich im Theater und insbesondere in der Idee des Festspiels.[614] Das Konzept des Festspiels war auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch omnipräsent und findet sich in verschiedener Form in einigen ästhetischen Konzepten der Zeit wieder. Während z. B. Wassily Kandinsky sein expressionistisches Theater als „Festspielidee" bezeichnete, die „eine neue Auffassung des Gesamtkunstwerks" enthalte,[615] bezogen die meisten Verfechter dieser Vorstellung sich hierbei allerdings explizit auf Wagner und nur wenige auf die Barockoper.

Eine der bedeutendsten Gründe, warum Wellesz mit Hofmannsthal arbeiten wollte, war dessen Konzept des barocken Festspiels im modernen Gewand. Insbesondere in den Aufführungen der beiden Mysterienspiele *Jedermann* sowie *Das Salzburger Große Weltttheater* bei den Salzburger Festspielen sah er ein Wiederaufleben der barocken Festspielatmosphäre des 17. Jahrhunderts.[616] Wellesz strebte gemeinsam mit Hofmannsthal eine moderne Umsetzung an, die trotz des fehlenden Anlasses (d. h. ein höfischer Festtag o. Ä.) eine gewisse Erhabenheit und Einzigartigkeit zeigen und den Zuschauer aus dem Alltag ‚entführen' sollte. Laut Wellesz soll Hofmannsthal der Festspielgedanke von Anfang an angesprochen haben, „der im griechischen Drama und in den Autos sacramentales von Calderón unvergängliche Gestalt gewonnen hatte".[617] Die Zusammenarbeit mit

---

611 Bujić: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 14.
612 Wellesz: *Autobiographie*, S. 87.
613 Jakob Wassermann: *Hofmannsthal der Freund*, Berlin: S. Fischer 1930, S. 62.
614 Sabine Schneider: „Österreich/Mitteleuropa", in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2016, S. 125–126; Norbert Christian Wolf: „Salzburger Festspiele", in: Ebd., S. 76–78, S. 77.
615 Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, hrsg. v. Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992, S. 9.
616 Wellesz: „The Problem of Form", S. 94–95.
617 Ders.: *Autobiographie*, S. 111.

Strauss sei dementsprechend nur Teil einer Vision von der Erneuerung des Theaters gewesen, die in den Salzburger Festspielen mündete.[618]

Bereits während deren Gründungszeit berichtete Wellesz von den Plänen in Salzburg: So hatte Hofmannsthal den Text „Deutsche Festspiele zu Salzburg“ 1919 in der Zeitschrift *Der neue Tag* veröffentlicht, für die Wellesz als Kritiker tätig war und hierzu auch einen anschließenden Kommentar verfasste. Hofmannsthal betonte, dass der Festspielgedanke „der eigentliche Kunstgedanke des bayrisch-österreichischen Stammes“ sei und hob neben Mozart besonders Glucks Werke hervor, deren Dramen er in Anspielung auf Nietzsche als „Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik“ bezeichnete.[619] Wellesz ergänzte hierzu, dass sich die Pläne für die Salzburger Festspiele aus verschiedensten Reformbestrebungen entwickelt hätten, die vor allem Alfred Roller in Wien und Max Reinhardt in Berlin verfolgten, dafür jedoch keinen geeigneten Rahmen vorgefunden hätten. In Salzburg erwartete Wellesz dagegen in der Zusammenarbeit von Hofmannsthal, Roller, Reinhardt, Strauss und Franz Schalk eine ‚vollendete‘ Realisierung des Festspielgedankens.[620]

Obwohl Wellesz beim Festspiel eine möglichst ausgeglichene Arbeitsteilung der beteiligten Künstler postulierte, machte er in den folgenden Jahren dennoch deutlich, dass er auch bei dem Salzburger Projekt Hofmannsthals Mitwirkung als ausschlaggebend beurteilte: „It has hitherto been ignored, but must be emphasized here, that the scheme followed in Salzburg was entirely the work of Hofmannsthal, who devoted all his energies to the realization of these projects.“[621] Dessen Ziel sei es gewesen, die besten alten und neuen Opern und Dramen auf die Bühne zu bringen, und dabei Musik und Dichtung zusammenzuführen, um die Werke wieder in das Bewusstsein der heutigen Generation zu bringen. Nur so könne man die künstlerische Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wieder herstellen.[622] Wellesz sah in Hofmannsthal also den geeigneten Dichter, diese Verbindung sowohl zwischen den Epochen, als auch zwischen den einzelnen Künsten herzustellen, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen:

> Wer wie er auf solchen Höhen schwebt, kann, dem Adler gleich, nur das Große erblicken. Vergangenheit und Gegenwart haben nichts Trennendes, sie sind koexistent in der Seele des Dichters. So

[618] Ders.: „Hofmannsthal und die Musik“, in: Fiechtner, Helmut A. (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, Wien: Helmut A. Humboldt 1949, S. 227–230, S. 228.

[619] Hugo von Hofmannsthal: „Deutsche Festspiele zu Salzburg“, in: *Der neue Tag* 179 (21. September 1919), S. 5–6, S. 5–6.

[620] Egon Wellesz: „[Kommentar zu ‚Deutsche Festspiele zu Salzburg‘ von Hugo von Hofmannsthal]“, in: *Der neue Tag* 179 (21. September 1919), S. 5–6, S. 6.

[621] Ders.: „Salzburg“, in: Blom, Eric (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, London: Macmillan ^{5}1954, S. 389–391, S. 390.

[622] Ders.: „Another Aspect of Salzburg“, S. 8; Ders.: „Hofmannsthal, Hugo von“, S. 282.

> sind für ihn auch die Grenzen zwischen den Künsten aufgehoben. […] Er sieht in dem Theater, wie er selbst über Goethes dramatische Sendung sagt, eine festliche Angelegenheit. Darum sind seine Dramen musikhaft, sie postulieren Musik, eine Musik allerdings, die immer hinter dem zurückbleiben wird, was der Dichter imaginierte. Denn wo die Sprache so voll zarter und gewaltiger Musik ist, kann der Musiker nur Diener sein.[623]

Hofmannsthal forderte selbst die komplementäre Verbindung der verschiedenen Elemente zu einer Einheit, insbesondere von Dichtung und Komposition. Ziel war auch für ihn die lebendige Aufführung, womit er ähnliche Ansätze des Gesamtkunstwerkgedankens erkennen lässt, wie Wellesz sie formuliert hatte: „Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. […] Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den Einzelnen an seinem Klavier.“[624]

3.1.1.2 Rezeption der Antike

Eine der essentiellen Gemeinsamkeiten zwischen Hofmannsthal und Wellesz liegt in der Auseinandersetzung mit der Antike und der Verwendung von Stoffen aus der griechischen Mythologie. Stoffe aus der Antike erfreuten sich besonders in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhundert wieder großer Beliebtheit – im Sprechtheater wie auf der Opernbühne.[625] Hier wurden sie auf unterschiedlichste Art verarbeitet, darunter u. a. in Strawinskys *Oedipus Rex* (1927/1948), Milhauds *L'Orestie d'Eschyle* (1913–1922) und *Les Malheurs d'Orphée* (1926), Kreneks *Leben des Orest* (1928–1929), Honeggers *Antigone* (1927),[626] sowie aber auch noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beispielsweise in Carl Orffs *Antigonae* (1949), *Oedipus der Tyrann* (1959) und *Prometheus* (1968).[627] Auch Wellesz griff in einigen Werken auf Texte des griechischen Sagenkreises

---

623 Ders.: „Hofmannsthal und die Musik“, S. 230.

624 Hugo von Hofmannsthal: „Der Rosenkavalier“, in: Hoffmann, Dirk O. / Hirsch, Rudolf / Burger, Heinz Otto Burger (Hrsg.), *Operndichtungen* 1, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1986 (Sämtliche Werke 23), S. 547.

625 Hellmut Flashar: *Inszenierungen der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2. Auflage, München: C. H. Beck 2009, S. 108.

626 Insbesondere Arthur Honeggers *Antigone* (1927) erinnert stark an Wellesz' Gesamtkunstwerk-Bestrebungen, mit den führenden Künstlern der Zeit zusammenarbeiten zu wollen – das Libretto lieferte Jean Cocteau (der sich bei mehreren Dramen an die griechische Mythologie anlehnte), die Bühnenbilder der Uraufführung stammten von Pablo Picasso und die Kostüme von Coco Chanel.

627 Antike Stoffe wurden nicht nur in Oper, Operette, Ballett und Oratorium, sondern besonders häufig auch im Musical als Grundlage verwendet (beispielsweise *My Fair Lady*). Siehe eine ausführliche Auflistung z. B. bei Ulrich Müller: „Antike Mythen und antikes Theater in der Musik des 20. Jahrhunderts: Oper, Operette, Musical“, in: Hölz, Karl / Pikulik, Lothar / Platz, Norbert / Wöhrle, Georg (Hrsg.), *Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Symposion vom 03. Juli bis zum 05. Juli 1997 an der Universität Trier*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 1998 (Trierer Studien zur Literatur 31), S. 137–155, S. 141–143.

zurück, da er es nach seiner Beschäftigung mit der Musikgeschichte als ‚Gesetz' begriff, im Zuge einer Opernreform zuerst auf Stoffe der griechischen Mythologie zu rekurrieren. Seiner Ansicht nach stehe in der hierarchischen Folge unter den griechischen Sagen die etwas weniger geeigneten römischen Heldensagen sowie zuletzt die historischen Stoffe.[628] Hierdurch lässt sich recht eindeutig schlussfolgern, auf welche Vorbilder Wellesz konkret baute und auf welche weniger: Der Text von Fux' *Costanza e Fortezza*, der nach Wellesz Epocheneinteilung (siehe Kapitel 1.2.3) dem ‚Österreichischen Hochbarock' angehört und dem somit keine direkten Reformbestrebungen vorausgingen, konnte dementsprechend nicht zur Gänze Wellesz' Vorstellungen entsprechen. Das Libretto basiert auf dem Hauptwerk *Ab urbe conditia* des römischen Historikers Titus Livius und handelt von einer Episode der Geschichte Roms[629] – ein Stoff also, den Wellesz als weniger adäquat für eine Reform betrachtete, obwohl er die Umsetzung durch Pariati wie erwähnt als äußerst gelungen beurteilte.[630]

Sbarras Libretto von Cestis *Pomo d'oro* (entstanden im ‚Frühbarock') basiert dagegen auf der griechischen Mythologie, genauer gesagt der Trojanischen Sage. Hier wirft Discordia, die Göttin der Zwietracht, den Zankapfel mit der Inschrift „Alla più bella" („Der Schönsten") zwischen die Göttinnen Giunone, Pallade und Venere. Da Giove selbst es nicht wagt, das Urteil über die Schönste zu fällen, lässt er stattdessen den jungen Prinzen Paride entscheiden. Als dieser daraufhin Venere zur Schönsten kürt, verspricht diese ihm Elena, die Königin von Sparta, zur Frau – eine Entscheidung, die in den Trojanischen Krieg münden sollte, der bei Cesti jedoch nicht dargestellt wird.[631] Obwohl Wellesz Sbarras Textgrundlage also grundsätzlich guthieß, kritisierte er jedoch die Umsetzung, hauptsächlich aufgrund der unverhältnismäßig großen Anzahl an Figuren bzw. Personifikationen sowie der verworrenen Handlung. So merkte Wellesz an, dass der Stoff mit den

> unzähligen Intrigen, Episoden und Nebenfiguren […] durchaus nicht dramatisch, sondern episch erfunden ist; denn die Konflikte steigern nicht die Handlung, es gibt keinen eigentlichen Höhepunkt […], sondern alle Zwischenfälle der Handlung ereignen sich wie ein Epos als Unterbrechungen, um den „Helden" jeweils in anderer Umgebung, in anderer Situation zu zeigen.[632]

Auch Guido Adler, auf dessen Ausgabe in den *DTÖ* sich Wellesz in seinen *Pomo d'oro*-Studien immer wieder explizit beruft, bemängelte hier die Handlung, die „zusammengeschweisst, aneinandergeleimt, zu einer bunten Folge vereinigt, ohne inneren seelischen

628 Wellesz: „Hat die Oper eine Zukunft?", S. 3.
629 Seifert: „Costanza e Fortezza".
630 Wellesz (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. VII.
631 Seifert: Der Sig-prangende Hochzeit-Gott, S. 38.
632 Wellesz: „Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert", S. 194.

Zusammenhang“ sei.[633] Wellesz resümierte, dass das Textbuch einen „Mangel an dramatischer Geschlossenheit“ zeige und er insbesondere die „Verkettung der Handlung mit einem höfischen Zweck als störend“ empfinde.[634] Dies ist insofern bemerkenswert, als die Verknüpfung mit dem festlichen Anlass bzw. den zu huldigenden Personen ein Hauptmerkmal der Festoper ausmacht, jedoch auch – wie oben bereits festgestellt wurde – ein Charakteristikum ist, das Wellesz bei einer modernen Festoper des 20. Jahrhunderts weder umsetzen konnte noch wollte.

Eine perfekte Vereinigung von Stoff und Umsetzung sah Wellesz dagegen in Calzabigis Libretti für Glucks Opern, der – wie Wellesz betont – „im Gegensatz zu dem älteren Metastasio mythologische Vorwürfe als Opernstoffe bevorzugte“.[635] Dies ist also ein weiterer Grund, warum Wellesz sich auf die wenigen Zusammenarbeiten Glucks mit Calzabigi konzentrierte und dem Großteil der Bühnenwerke, die u. a. auf Metastasios Texten basieren, nur wenig Aufmerksamkeit schenkte. Dass Wellesz von den Vorlagen zu *Orfeo ed Euridice*, *Alceste* und *Paride ed Elena* (über die letzte Oper hat sich Wellesz allerdings nur wenig geäußert) inspiriert wurde, verwundert nicht: Alle drei basieren auf der griechischen Mythologie, wobei die Sage von Orpheus und Eurydike (überliefert u. a. in Vergils *Georgica* sowie Ovids *Metamorphosen*) wohl eine der populärsten Vorlagen der gesamten Operngeschichte darstellt und insbesondere in deren Anfängen von u. a. Jacopo Peri (*Euridice*, 1600), Giulio Caccini (*Euridice*, 1602) und Claudio Monteverdi (*L’Orfeo*, 1607), aber noch bis ins 20. Jahrhundert von u. a. Orff (*Orpheus*, 1924/39, nach Monteverdi) oder Strawinsky (*Orpheus*, Ballett, 1948) vertont wurde.

Wellesz hat den Stoff selbst nicht verwendet (möglicherweise auch, weil Hofmannsthal o. a. keine passende Vorlage anbieten konnten), sondern sah für sich die Sage der Alkestis auf Grundlage von Euripides’ Drama (438 v. Chr.), auf dem auch Glucks *Alceste* basiert, als geeigneter an. *Die Bakchantinnen* beruht ebenfalls auf einem Euripides-Stoff – *Die Bakchen* (406 v. Chr.), die den dritten Teil einer Tetralogie bildeten, dem auch der Iphigenie in Aulis-Stoff angehörte. Die Vertonung der Iphigenien-Vorlage durch Gluck schätzte Wellesz sehr, wie wir auch aus seiner Schilderung der Mahler-Inszenierung von 1907 an der Wiener Hofoper erfahren (siehe Kapitel 3.2.2.1). François-Louis Gand Le Bland Du Roullet hatte das Libretto nach Vorlage von Jean Racines Euripides-

[633] Adler (Hrsg.): *Marc Antonio Cesti, Il pomo d’oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. XIV.
[634] Wellesz: „Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert“, S. 217. Er merkte hier außerdem an, dass beispielsweise Monteverdis Opern *Orfeo* und *L’Incoronazione di Poppea* glücklicherweise „von derartigen modischen Zufälligkeiten frei sind“.
[635] Ders.: „Gluck“, S. 5.

Interpretation bearbeitet, das Wellesz als „Meisterwerk“ beurteilte.[636] Glucks *Iphigenie en Tauride* (1779, Libretto: Nicolas François Guillard, nach Claude Guimond de La Touches Euripides-Bearbeitung) stellte für Wellesz sogar den Höhepunkt seines musikdramatischen Schaffens dar: „Hätte Gluck nur dies *eine* Werk geschaffen, dies hätte genügt. Er wäre für uns der grosse Meister, der Erneuerer der Oper.“[637]

All dies lässt den Schluss zu, dass Wellesz nicht nur antike Stoffe verwenden, sondern sich hierbei möglichst auf die Dramen des Euripides stützen wollte,[638] die jedoch zusätzlich aus dem Blickwinkel der Moderne durch die Augen Hugo von Hofmannsthals gesehen werden sollten.[639] In Hofmannsthal sah Wellesz einen Dichter, der wie alle großen Dramatiker, die die Antike wiederaufleben lassen wollten, die Stoffe als Amalgam aus Antike und Moderne für die eigene Generation erneuerte.[640] Wellesz betonte, es könne nicht das Ziel sein, die Vorlagen einfach zu übernehmen, sondern jede Zeit habe die Aufgabe, die Werke neu für sich zu entdecken: Man müsse „jede Kulturepoche nach der Auffassung d. h. nach dem jeweiligen Spektrum, durch das sie die Antike erblickt, beurteilen“.[641] Hofmannsthals gesamtes literarisches Werk ist durchzogen von antiken Stoffen, die er zwar vornehmlich seinen Dramen zugrunde legte, jedoch in allen Gattungen und jeder Schaffensphase aufgriff und bearbeitete. Dabei versuchte er, bei den Stoffen seiner Generation gerecht zu werden und verknüpfte verschiedenste Einflüsse in einem geradezu „ungezwungen zu nennenden Verhältnis“ von Moderne und Antike.[642]

Hofmannsthal beschäftigte sich mit Stoffen von u. a. Euripides, Sophokles oder Aischylos, konnte jedoch eine Vielzahl der Werke nicht abschließen, sodass diese Fragment oder gar nur Skizzen oder Pläne geblieben sind, so wie beispielsweise *Leda und der Schwan* (1900), *Jupiter und Semele* (1900), *Des Ödipus Ende* (1901) oder auch *Die Bacchen* bzw. *Pentheus* (1892–1918), basierend auf Euripides’ *Die Bacchen*, die Wellesz als Vorlage für seine *Bakchantinnen* dienten.[643] Das Drama *Alkestis* (1893/94, UA 1916), das von Antonia Eder als „Markstein“ für eine „zeitgemäße dichterische Aneignung und Erneue-

[636] Ebd., S. 6.
[637] Ebd., S. 7.
[638] Dies bestätigt auch eine private Aussage von Egon Wellesz an Gernot Gruber. (Persönliche Mitteilung von Gernot Gruber an die Autorin am 17. Oktober 2020).
[639] Dies könnte im Übrigen auch die Frage beantworten, warum Wellesz den Orpheus und Eurydike-Stoff nicht vertonen wollte: Weder hat Euripides die Sage zu einem Drama bearbeitet, noch hat Hofmannsthal sich damit auseinandergesetzt.
[640] Wellesz: „Hofmannsthal and Strauss“, S. 240.
[641] Ders. (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XII.
[642] Antonia Eder: „Antike“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 96–98, S. 96.
[643] Ebd.

rung des Mythos“ interpretiert wird,[644] konnte Hofmannsthal wiederum beenden. Hier sah Hofmannsthal nach eigenen Worten einen „Vorversuch antikmythisches neu zu gestalten“[645] und verfolgte den Plan, die *Alkestis* ganz „ungriechisch“, dafür aber „recht lebendig“ werden zu lassen.[646] Hofmannsthals Durchbruch mit *Elektra* (1903) markiert darüber hinaus den Beginn seiner Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, die insbesondere in der Zeit bis 1910 von antiken Stoffen geprägt war – neben *Elektra* noch *Ödipus und die Sphinx* (1903–05, UA 1906) sowie *König Ödipus* (1905, UA 1910). In diesen Werken wollten Hofmannsthal und Reinhardt den ‚starren‘ akademischen Umgang mit den Stoffen überwinden und „den Schauer des Mythos neu erschaffen“, wie es in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) heißt. Hofmannsthal plädierte hier für die unbedingte Modernisierung der Stoffe: „Wenn Philologen[,] Althertumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muss auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt.“[647] Auch die Zusammenarbeit mit Richard Strauss zeigt eine ähnliche Herangehensweise an die Vorlagen, der in Hofmannsthals *Elektra* die „dramatische […] Koalition von mythischer Archaik und moderner Avantgarde“ erkannte.[648] Durch die *Elektra* trafen im Übrigen auch Hofmannsthal, Reinhardt und Strauss das erste Mal aufeinander – die späteren Gründungsmitglieder der Salzburger Festspiele.

3.1.2 Wellesz’ Textvorlagen

„Das Wichtigste und zugleich auch das Schwierigste war, einen Stoff zu finden, der meiner Idee von der Oper entsprach“[649] – so blickte Wellesz 1947 auf seine bis dahin geschriebenen fünf Opern und vier Ballette zurück, die zwischen ca. 1914 und 1931 entstanden waren. Sein letztes Bühnenwerk *Incognita* op. 69,[650] eine kleine „Verwechs-

[644] Antonia Eder: „‚Alkestis‘ (entstanden 1894)“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 191–193, S. 191.

[645] Brief Hugo von Hofmannsthal an Max Pirker, 13. April 1921, in: Hugo von Hofmannsthal: „Alkestis“, in: Bohnenkamp, Klaus E. / Mayer, Mathias (Hrsg.), *Dramen* 5, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1997 (Sämtliche Werke 7), S. 7–58 (Varianten und Erläuterungen, S. 201–302), S. 253.

[646] Briefe Hugo von Hofmannsthal an an Richard Dehmel, 23. März 1894 sowie Elsa Bruckmann-Cantacuzène, 18. Februar 1894, in: Ebd., S. 244–245.

[647] Hugo von Hofmannsthal: „Vertheidigung der Elektra“, in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze 2*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 221–223, S. 222.

[648] Antonia Eder: „Richard Strauss“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 59–63, S. 62.

[649] Wellesz: „Gelebtes Leben“, S. 369.

[650] Die Oper ist als einziges Bühnenwerk ungedruckt geblieben und wurde bislang kaum erforscht. Uraufgeführt wurde das Werk vom Oxford University Opera Club unter der Leitung von Jack Westrup. Siehe u. a. Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 129.

lungskomödie“[651] auf ein englisches Libretto von Elizabeth Mackenzie nach dem Roman *Incognita: Or, Love and Duty Reconcil'd* (1692) von William Congreve, sollte er später noch in Oxford komponieren (UA 1951). Diese letzte Oper dürfte jedoch wenig mit seiner Reform und seinen Idealen der Zwischenkriegszeit zu tun haben (auch wenn sie ebenso im Grundsatz Wellesz' Ansprüchen nach Klarheit der dramaturgischen Struktur entgegenkam).[652] Das Werk zeigt kaum Anklänge an die von Wellesz postulierte moderne Festoper und basiert auch nicht auf Stoffen der griechischen Mythologie. Es gehört somit deutlich einer anderen Schaffensphase an, wie er an anderer Stelle wie folgt beschrieb:

> Die gelöstere Ausdrucksweise meiner Werke des letzten Jahrzehnts mag auch ihren Grund in einem Gefühl des befreiten Aufatmens haben, welches das Ende des Kriegs auslöste. Man erinnert sich an das Wort Hofmannsthals: „Nach einem Krieg soll man Komödien schreiben. Aus diesem Gefühl der Entspannung entstand auch meine Komödie für Musik, „Incognita“.[653]

Ein anderes Bühnenwerk, das zwar aus der früheren Schaffensperiode stammt, jedoch ebenso vergleichsweise wenige Parallelen zu den übrigen Opern aufweist, ist die Kammeroper *Scherz, List und Rache* op. 41 (1927) nach einem Text von Johann Wolfgang von Goethe, den dieser ursprünglich für Philipp Christoph Kayser (1787, UA 1993) verfasst hatte. Wellesz hatte hier den Wunsch geäußert, eine heitere und „völlig unbeschwerte Oper“ zu komponieren, in der nur wenige Charaktere auftreten sollten,[654] wobei es sich hierbei um die Figuren Scapin, Scapine und den Doktor handelt, also um Figuren der commedia dell'arte. Trotz der – vor allem aufgrund des leichten Buffo-Tons – wenigen Übereinstimmungen mit seiner Opernreform ist jedoch auch hier Wellesz' Wunsch nach einer klaren Linie der dramaturgischen Fortschreitung und dem Vermeiden alles Retardierenden offensichtlich. Die Musik ist klar in Rezitativ und Arie strukturiert, weshalb Caroline Cepin Benser das Werk im Übrigen im ‚neo-barocken' Stil komponiert sieht.[655] Mit der Form der in Mode stehenden Kammeroper reihte Wellesz sich somit an Werke wie Paul Hindemiths *Hin und zurück*, Ernst Tochs *Die Prinzessin auf der Erbse* oder auch Kurt Weills *Der Protagonist*, die in dieser Zeit Premiere feierten. Jedoch ist bezeichnend, dass Wellesz auch in diesem Fall nicht auf einen zeitgenössischen Text zurückgriff und der Zeitoper somit wieder eine deutliche Absage erteilte.[656]

---

[651] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 55.
[652] Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 130.
[653] Egon Wellesz: „Zu meinen in England entstandenen Werken“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 10/1 (1955), S. 16–18, S. 18.
[654] Ders.: „Scherz, List und Rache“, in: *Musikblätter des Anbruch* 10/5 (1928), S. 161–162, S. 161.
[655] Cepin Benser: *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 70.
[656] Ebd.; Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 67.

Seine erste Oper *Die Prinzessin Girnara* (1919/20, UA gleichzeitig in Hannover und Frankfurt, 1921) basiert auf einem Libretto von Jakob Wassermann, das er aus den letzten Kapiteln seines Romans *Christian Wahnschaffe* umgearbeitet hatte. Wellesz wohnte ab 1913 in der sogenannten Kaasgrabenkolonie, wo er u. a. Emil Hertzka, Hugo Botstiber und auch Wassermann zu seinen Nachbarn zählte. Mit letzterem befreundete er sich besonders eng, weshalb Wassermann ihm den Stoff für ein Bühnenwerk vorschlug.[657] Es handelt von einer indischen Legende, in der die – aufgrund der Gräueltaten ihres Vaters – durch einen Zauber zur Hässlichkeit verdammte Königstochter Girnara durch Buddhas Gnade ihre Schönheit wiedererlangt, da sie ihr Schicksal demütig annimmt.[658] Das Werk hat noch wenig mit Wellesz' später gereiften Vorstellungen zu tun: Es basiert nicht auf antiken Textvorlagen und hat durch das Fehlen der Tanzeinlagen sowie der spärlichen Verwendung des Chors insgesamt wenig Ähnlichkeit mit Wellesz' Konzept der Festoper bzw. des Gesamtkunstwerks. Das Werk fand allgemein wenig Anklang: So sah beispielsweise Karl Storck hier den „Gipfelpunkt moderner Unmusik" erreicht, da die Oper „ganz und ausschließlich auf Farbe und Harmonie eingestellt ist und grundsätzlich auf Melodie und thematische Arbeit verzichtet".[659] Besonderes Gewicht hatte auch eine vernichtende Kritik von Paul Bekker, die Wellesz als Grund vermutete, warum hiernach längere Zeit keines seiner späteren Bühnenwerke in Deutschland gespielt wurde.[660]

Das Ballett *Das Wunder der Diana*, op. 18 (1914–17) nach einem Szenar von Béla Balász, der u. a. auch das Libretto für Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* schrieb, basiert jedoch bereits auf einem mythologischen Sujet: Ein Liebespaar, das sich vor Leidenschaft zueinander verzehrt, wird durch das Eingreifen von Diana, der römischen Göttin der Jagd und der Reinheit, in einen Zustand verwandelt, in dem sie den irdischen Gelüsten entsagen und dadurch in eine höhere spirituelle Welt übertreten.[661] Das *Persische Ballett* op. 30 (1920), dessen Textvorlage und Choreographie von der russischen Tänzerin Ellen Tels stammt, hat wiederum keinen mythologische Hintergrund: Es handelt von

[657] Wellesz: *Autobiographie*, S. 102–103 und 107; Ders.: „Gelebtes Leben", S. 369.
[658] Siehe u. a. Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 46; vgl. Wellesz: *Autobiographie*, S. 107–109.
[659] Karl Storck: *Geschichte der Musik*, 5. Auflage, Bd. 2, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1922, S. 330.
[660] *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. Mai 1921), S. 1, nach Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 50; Wellesz: *Autobiographie*, S. 108–109: „Während aber in Hannover die Musikkritiker für die Oper warme Worte fanden, vermochte Paul Bekker, der in Franz Schreker den größten Musikdramatiker seit Wagner sah, weder am Text noch an der Musik den geringsten Gefallen zu finden. Da nun Paul Bekker damals der Hanslick Deutschlands war, wagte es keine Bühne die *Prinzessin Girnara* aufzuführen, bis am 2. September 1928 die Oper in Mannheim eine glänzende Wiedergeburt erlebte."
[661] Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 39.

Djamileh, der Favoritin des Schahs von Persien, den sie auf Geheiß ihres Geliebten Abbashan vergiften soll.[662]

Es wird also deutlich, dass Wellesz in dieser frühen Schaffensphase noch keinen klaren Leitfaden für die Vorlagen seiner Bühnenwerke hatte und diese nur teilweise Ansätze seiner Opernreform erahnen lassen. Erst mit seinem nächsten Ballett sollte sich dies ändern, da er in der Zwischenzeit Bekanntschaft mit Hofmannsthal geschlossen hatte, dessen Texte Wellesz nun erstmals vertonen durfte. Schon während seiner Schulzeit setzte sich Wellesz mit zeitgenössischer Literatur auseinander und lernte auch Werke wie *Der Thor und der Tod* (1894) und vor allem die *Alkestis* (1893/94) kennen, woraufhin er sich geradezu „schlagartig […] zu Hofmannsthal hingezogen" gefühlt haben soll.[663] In seinen Erinnerungen berichtet Wellesz über das erste Treffen mit Hofmannsthal: Während eines Sommerurlaubs in Altaussee in der Steiermark mit Jakob Wassermann, der gut mit zahlreichen anderen Dichtern wie z. B. Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann befreundet war, stellte er Wellesz 1918 Hofmannsthal vor, woraufhin sie bis zu dessen Tod 1929 die meisten Sommer in gemeinsamer Gesellschaft verbrachten.[664] Wie Wellesz sich erinnert, habe Hofmannsthal an den Nachmittagen ausgedehnte Spaziergänge mit seinen Freunden unternommen, auf welchen sie häufig über allgemeine Opernfragen und auch im Speziellen die Umarbeitung eines Dramas in ein Libretto diskutieren konnten. Diese „unvergeßlichen Abendgespräche"[665] beeindruckten Wellesz nachhaltig:

> Für mich war es in den Tagen, da alles in mir zu dramatischer Gestaltung drängte, das entscheidende Erlebnis, dem Dichter nahe zu kommen, dessen Werke, dessen Gedanke zur Kunst mich seit meiner Jugend aufs tiefste berührt hatten.[666]

Hofmannsthal machte Wellesz das Szenar zum Ballett *Achilles auf Skyros*[667] op. 31 (1921, UA 1926, mit der Hauptrolle durch Ermanno Wolf-Ferraris Sohn Fritz besetzt)[668] zum Geschenk, wodurch Wellesz für sich „das Tor in eine neue Welt eröffnet" sah.[669] Aufgrund einer Prophezeiung, in der vorausgesagt wird, dass ihr Sohn Achilles vor Troja sterben solle, versteckt dessen Mutter Thetis ihren Sohn als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Königs von Skyros. Da die Griechen jedoch den trojanischen Krieg ohne Achill nicht gewinnen können, kommt der verkleidete Odysseus nach Skyros, um diesen

---

662 Ebd., S. 41.
663 Schollum: *Egon Wellesz*, S. 8.
664 Wellesz: *Autobiographie*, S. 103 und 109.
665 Ders.: „Gelebtes Leben", S. 369.
666 Ders.: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 28–29.
667 Die Sage wurde auch von Euripides in *Die Leute von Skyros* bearbeitet, hat sich jedoch nicht erhalten.
668 Cepin Benser: *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 66.
669 Wellesz: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 29.

ausfindig zu machen. Als Odysseus ein Schwert zieht, stürzt Achilles sich auf ihn und gibt sich somit zu erkennen.[670]

Das Ballett ist nicht nur in der Wellesz-, sondern auch in der Hofmannsthal-Forschung bislang wenig beachtet worden. Hofmannsthal wurde zum Zeitpunkt des Entstehens nicht als Autor genannt, da er zu dieser Zeit Differenzen mit Richard Strauss hatte und diesen nicht vor den Kopf stoßen wollte.[671] Tatsächlich hatte Strauss noch 1927 nichts von Wellesz' Vertonung gewusst, da er im Juli an Hofmannsthal schrieb: „Wäre nicht ‚Achill auf Skyros' ein hübscher Einakter mit Ballett und hübschen Frauenchören? Es existiert hiervon ein Ballett von Cherubini."[672] Hofmannsthal, der gegenüber Wellesz eine „stets zurückhaltende […] Position" an den Tag legte,[673] und von dessen Seite auch wenig zu seinem Verhältnis zu Wellesz bekannt ist, wies Strauss nicht auf Wellesz' Werk hin und antwortete nur knapp: „‚Achilles auf Skyros' ist auch ein hübscher Gedanke, der mich vor Jahren (in Hinblick auf Nijinsky) beschäftigt hat."[674]

Dennoch war Hofmannsthals Einfluss auf Wellesz enorm, denn die folgenden Opern *Alkestis*, *Die Bakchantinnen* und auch *Die Opferung des Gefangenen* gehen allesamt in einer Form auf Hofmannsthal zurück. Die literarische Grundlage zum ‚Kultischen Drama' *Die Opferung des Gefangenen* stammt zwar nicht von Hofmannsthal, sondern von Eduard Stucken, dessen Dichtung wiederum eine Übersetzung aus dem Französischen von der Fassung von Abbé Brasseur (1862) darstellt.[675] Stucken veröffentlichte seine Vorlage jedoch zuvor in den *Neuen Deutschen Beiträgen*, die Hofmannsthal herausgab und der wiederum Wellesz auf den Text aufmerksam machte.[676] In dem Werk verschmelzen Musik und Tanz zu einer Einheit, eine stringente Handlung gibt es kaum; es geht vorder-

---

[670] Siehe hierzu u. a. Gisela Bärbel Schmid: „Der Tanz macht beglückend frei", in: Renner, Ursula / Schmidt, G. Bärbel (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 251–260.

[671] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 24.

[672] Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, Juli 1927, in: Schuh (Hrsg.): *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, S. 580.

[673] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 109.

[674] Hofmannsthal an Strauss, 16. Juli 1927, in: Schuh, Willi (Hrsg.): *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, S. 582.

[675] Zur Textvorlage ausführlich Jürgen Maehder: „Das Quiché-Drama Rabinal Achí, Brasseur de Bourbourg und das Tanzdrama ‚Die Opferung des Gefangenen' von Egon Wellesz", in: Csobádi, Peter / Gruber, Gernot / Kuehnel, Jürgen / Müller, Ulrich / Panagl, Oswald (Hrsg.), *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 2005 (Wort und Musik 58), S. 628–644.

[676] Wellesz: „Gelebtes Leben", S. 370. Eduard Stucken: *Die Opferung des Gefangenen. Ein Tanzschauspiel der Indianer in Guatemala aus vorkolumbischer Zeit*, Berlin: Erich Reiss 1913. Wiederabdruck in Hugo von Hofmannsthal (Hrsg.): *Neue Deutsche Beiträge*, Verlag der Bremer Presse 1924, S. 13–24. Siehe auch Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 63.

gründig um einen Prinzen, der gefangen genommen und dem Kriegsgott geopfert werden soll. Im Zentrum steht der Moment der Konfrontation des Prinzen mit seinem Schicksal und seine Entscheidung, dies zu akzeptieren.[677] Laut Robert Schollum sei die Oper eines von Wellesz' Lieblingswerken gewesen, da sie „die Welt der Festoper" umkreise und wieder „jeglicher vordergründigen Aktualität und damit jeglichem Realismus aus dem Weg" gegangen würde.[678] Obwohl hier weder Hofmannsthal das Libretto lieferte noch eine Vorlage aus der griechische Mythologie zugrunde liegt, sah Wellesz dennoch grundlegende Parallelen zur antiken Tragödie:

> Und wenn Sie die Gestalten der „Opferung des Gefangenen" betrachten, so sind diese über ihre ethnische Bedingtheit hinaus, Träger von allgemeinen Gefühlen; man könnte sich ohne große Gewaltsamkeit die ganze Sphäre der „Opferung" in ein frühgriechisches Thrakien oder Kleinasien versetzt denken, und als Handlung stellt diese Tragödie – wie es Eduard Stucken bereits empfunden hat – eine Vorform der Griechischen dar, gemahnt an das verlorengegangene Voräschylaische Kultische Schauspiel.[679]

Nach *Achilles auf Skyros* fasste Wellesz allerdings den Plan, nun auch einen Operntext von Hofmannsthal zu vertonen und besprach mit diesem die Möglichkeit, dessen Drama *Alkestis* in ein Libretto umzuarbeiten. Da Hofmannsthal sich selbst nicht um die Bearbeitung kümmern konnte (oder wollte), zumal er gerade mit seinem Roman *Andreas* beschäftigt war, übernahm Wellesz selbst die Aufgabe. Allerdings brachte sich Hofmannsthal zum einen mit Anregungen ein, zum anderen gab er Wellesz eine vierseitige Skizze der ersten Szene an die Hand, auf der er den Anfang der ‚Einrichtung für Musik' niedergeschrieben hatte.[680] Hofmannsthal las später das fertige Libretto und habe es laut Emmy Wellesz „für gut befunden".[681] Für eine ausführliche Inhaltszusammenfassung der *Alkestis* sei Wellesz hier selbst zitiert:

> Admet, Gemahl der Alkestis, soll sterben. Aber er kann sich vom Tode loskaufen, wenn jemand freiwillig das Todesopfer auf sich nimmt. Keiner unter den vielen Freunden, keiner unter den Dienenden findet sich, der greise Vater lehnt ab. Da erklärt sich Alkestis bereit, für ihren Gemahl, den König zu sterben. […] Nach dem Todeszeremoniell kommt Herakles auf einer seiner Fahrten des Weges, um bei Admet Einkehr zu halten. Dieser in tiefster Trauer, entbietet dem Herakles Gruß […]. Während Alkestis zur Ruhe bestattet werden soll, wird für Herakles ein Fest gerichtet. Und während draußen der Leichenzug sich ordnet, erschallt aus der Königshalle der Lärm und das Lachen der Feiernden. Durch die Traurigkeit eines alten Dieners stutzig geworden, erkundigt sich Herakles und erfährt, daß des Hauses Herrin die Tote ist. Gerührt durch die heroische Überwindung des Admet, seinen Schmerz vor dem Gastfreund zu verbergen, beschließt er, Alkestis dem

677 Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 63–64.
678 Schollum: *Egon Wellesz*, S. 32.
679 Egon Wellesz: „Das Heroische und die Oper", ÖNB F13.Wellesz.659, S. 3.
680 Abgedruckt bei Ders: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 31–34; vgl. Ders.: „Hofmannsthal und die Musik", S. 229.; Ders.: „*Alkestis*", in: *Essays on Opera*, London: Dennis Dobson Ltd. 1950, S. 145–152, S. 149–150.
681 Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 110.

> Tode zu entreißen und sie Admet wieder zuzuführen. […] Mit einer Jubelhymne des Dankes an Herakles schließt das Drama.[682]

Auch *Die Bakchantinnen* – die letzte Oper aus Wellesz' Wiener Zeit – geht auf Hofmannsthal zurück, denn dieser ermutigte Wellesz ein Textbuch aus seinen Dramenfragmenten *Pentheus* bzw. *Die Bacchen* anzufertigen. Hofmannsthal konnte auch dieses Libretto nicht eigenhändig einrichten, sondern überließ Wellesz gänzlich die dichterische Bearbeitung. Laut Emmy Wellesz habe Hofmannsthal den fertigen Text noch kurz vor seinem Tod 1929 gelesen und Wellesz zur Vertonung animiert.[683] Es geht in *Die Bakchantinnen* um Dionysos (oder Bacchus), den Sohn von Zeus und Semele – der Schwester der Königin Agave –, der in seine Mutterstadt Theben zurückkehrt. Aus Rache für den durch Agave verursachten Tod von Semele, schlägt er alle Frauen der Stadt mit Raserei und ‚Verblendung'. Als Agaves und Kadmos' Sohn Pentheus nach einer gewonnenen Schlacht nach Theben zurückkehrt, versagt er Dionysos seine Unterwerfung, da er dessen Göttlichkeit anzweifelt. Daraufhin führt Dionysos mit Hilfe seines Gefolges, den Asiatischen Mänaden, Königin Agave und die anderen Frauen (nun die Bakchantinnen) auf den Berg Kithäron, „um in trunkenem Rausch in den Bergen und Wäldern nächtliche Feste mit dem Gott zu feiern". Im zweiten Akt folgt Pentheus den Frauen in der Nacht auf den Kithäron, um Dionysos zu enttarnen. Verkleidet und im Dunkeln verborgen nähert er sich den Bakchantinnen, die ein Opferfeuer entzünden. Dionysos wirft daraufhin einen hellen Lichtstrahl auf Pentheus, wodurch die Bakchantinnen ihn entdecken und als Opfer darbringen wollen, da sie ihn für ein wildes Tier halten. Mit Fackeln jagen sie Pentheus, der vergeblich versucht, sich zu erkennen zu geben. Auf einem Felsvorsprung wird er von Agave mit einer Fackel in den Abgrund getrieben. Durch den Seher Teiresias wird Agave aus ihrem wahnartigen Traum geholt, sie sieht Pentheus „und erkennt die rächende Vergeltung ihrer Schuld".[684]

3.1.2.1 Das Heroische in der Oper – Transformation und Zeitlosigkeit

In den durch Hofmannsthal inspirierten Bühnenwerken spielt der Topos des Heroischen eine große Rolle, weshalb diese Werke oft als Wellesz' ‚Heroische Bühnenwerke' be-

---

[682] Egon Wellesz: *Alkestis*, Drama in einem Aufzuge nach Euripides von Hugo von Hofmannsthal, op. 35, Klavierauszug (Autograph), ÖNB L1.UE.594 MUS MAG; auch Eckhardt / Heher (Hrsg.): *Egon Wellesz. Kompositionen*, S. 14.

[683] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 110.

[684] Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], Berlin: Bote & Bock 1931, S. 5–6.

zeichnet werden.[685] Für gewöhnlich wird dabei jedoch *Die Bakchantinnen* nicht mit einbezogen und somit *Achilles auf Skyros*, *Alkestis* und *Die Opferung des Gefangenen* als eine ‚Heroische Trilogie' zusammengefasst. Auch Wellesz nannte die ersten drei Werke eine Trilogie[686] oder ein zusammenhängendes „Triptychon",[687] betonte jedoch: „Dieser Trilogie lag kein ursprünglicher Plan zu Grunde, ihr Aufbau ergab sich zwangsläufig von selbst."[688]

Der Begriff des Heroischen findet sich insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren vermehrt in Wellesz' Artikeln und Vorträgen wieder und bezieht sich nicht ausschließlich auf die Darstellung von Heldenfiguren, sondern kann verschiedene Ebenen und Verbindungen beinhalten.[689] Gunter Schneider hat in seiner Dissertation darauf hingewiesen, dass dieser Topos auch in der Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfach diskutiert wurde und ein allgegenwärtiges Thema darstellte, das Wellesz hier aufgegriffen haben könnte bzw. seine Ansichten dahingehend stärkte. Richtungsweisend war insbesondere die Habilitationsschrift *Der heroische Stil in der Oper* (1924) von Ernst Bücken,[690] in dem er die Kategorie des Heroischen in der Operngeschichte bis zu Wagner untersuchte. Schneider konzentriert sich in seinem Kapitel insbesondere auf die musikalischen Parallelen, denn er sieht in Wellesz' Opern die von Bücken als typisch heroisch klassifizierten „Dreiklangsthemen, naturalistische Trompeten- und Hörnerbegleitungen" sowie „leitmotivartige Verarbeitungen eines einzigen, charakteristisch aus der Situation herausgewachsenen Motivs dargestellt". Wellesz hat zwar in seinen ‚heroischen' Opern grundsätzlich frei atonal komponiert, fügte aber immer wieder an prägnanten Stellen tonale Einschübe ein, wie bei der Darstellung des Herakles in *Alkestis*, der oft in B-Dur oder D-Dur untermalt wird.[691]

Auch Hofmannsthal machte sich den ‚heroischen' Topos zu eigen und assoziierte ihn beispielsweise im Zusammenhang mit *Ariadne auf Naxos* nicht in erster Linie mit einem bestimmten musikalischen Stil, sondern vornehmlich mit der barocken Dekoration und der Ausstattung der Bühne:

> Die Oper „Ariadne" ist, was Dekoration (und Kostüme) betrifft, nicht etwa parodistisch zu halten, sondern ernsthaft im heroischen Opernstil der älteren Zeit (Louis XIV. oder Louis XV.), ältere

685 Z. B. Schollum: *Egon Wellesz*, S. 37.
686 Wellesz: „Moderne Musik", S. 16.
687 Ders.: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 28.
688 Ders.: „Das Heroische und die Oper", S. 9.
689 Ders: „The Idea of the Heroic and Opera"; Ders.: „Das Heroische und die Oper".
690 Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 131–145.
691 Ebd., S. 134.

> vorhandene Dekorationen zu Gluckschen Opern können zur Richtschnur dienen, eventuell wird auch aus solchem Material die Dekoration zusammengestellt werden können. Heroischer Meeresstrand mit einer Höhle, womöglich alte Kulissen (Bäume, Felsen) mit geraden Gassen.[692]

Dass Hofmannsthal in diesem Fall noch dazu Gluck mit dem Terminus des Heroischen assoziierte, wiederholt er bei der Diskussion über die *Ariadne* in einem Brief an Richard Strauss. Dieser hatte zuvor das „dramatische Gerippe" der *Ariadne* als „dünn" bemängelt,[693] woraufhin Hofmannsthal sein Szenarium als „geradlinig" verteidigte. Er versuchte die ‚Einfachheit' der dramatischen Dichtung herauszustreichen, die auch Wellesz verfolgte, und sah seine Vorbilder hierbei in der barocken Oper: „Denke ich an die heroische Oper, deren Geist wir beschwören, an Gluck, an ‚Titus', ‚Idomeneus', so erscheint mir dies *Dünne, Geradlinige* nicht verfehlt."[694]

Wellesz wollte sich mit seinen dramatischen Vorlagen nicht einfach an eine bestimmte musikalische Epoche anlehnen, sondern die heroischen Stoffe und Charaktere dienten ihm vor allem als ‚Mittel zum Zweck'. Er strebte in seiner Opernreform ein überdauerndes, zeitloses Konzept an und versprach sich insbesondere durch einen Text der griechischen Antike eine für jede Generation verständliche und gültige Grundlage, die sowohl in der zeitgenössischen als auch der zukünftigen Opernlandschaft Relevanz haben sollte. Laut Wellesz könne sich dies

> am besten an Stoffen realisieren, die zeitlos und zeitgebunden zugleich sind, in denen eine distanzierte, ferne Welt in unserer Sprache zu uns spricht, und in denen eine Idee den Ausblick in eine höhere Welt gewährt. Denn die Mischung von greifbar Diesseitigem mit einem Unkommensurablen, nur durch die Ahnung Erfaßbaren, liegt das Geheimnis der Wirkung eines Kunstwerkes.[695]

Hofmannsthal reiht sich mit seinen Bearbeitungen demzufolge bei zahlreichen Dichtern ein, die seit der Antike die Mythen für sich erschlossen haben. Selbst Euripides, Aischylos oder Sophokles hatten in den meisten Werken bereits bekannte Mythen, die zuvor mündlich oder bildlich tradiert wurden (oder auch z. T. bereits bei Ovid oder Homer auftauchten), aufgegriffen und interpretiert.[696] In einem Interview zur Uraufführung seiner *Alkestis* (1923) fasst Wellesz die Gründe für seine Librettowahl pointiert zusammen:

> [M. D.:] Wie kommt es, daß Sie mit Vorliebe antike Stoffe wählen? – [Wellesz:] Ich sehe in ihnen die großen, ewig sich gleich bleibenden Probleme der Menschheit in einer allem Zufälligen, Epi-

[692] Hugo von Hofmannsthal: „Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in ‚Ariadne' (Neue Bearbeitung)", in: Hoppe, Manfred / Hirsch, Rudolf / Burger, Heinz Otto (Hrsg.), *Operndichtungen* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1985 (Sämtliche Werke 24), S. 48.
[693] Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 22. Mai 1911, in: Schuh (Hrsg.): *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, S. 120.
[694] Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 25. Mai 1911, in: Ebd., S. 122.
[695] Wellesz, „Das Problem der Form", S. 37.
[696] Eder: „Antike", S. 97.

> sodenhaften entrückten Weise dargestellt, und deshalb fühle ich mich als Musiker, der nichts anderes als die einfachsten Gefühle in immer neuer Wandlung darstellen kann, zu ihnen hingezogen.[697]

Wellesz machte hier also deutlich, dass er in den durch Euripides tradierten mythologischen Sagen keine unabänderlichen Darstellungen sah, sondern die übergeordneten Werte in den Mittelpunkt rückt. Im Zusammenhang mit seiner *Alkestis* erklärte Wellesz, dass er in der Welt der Antike eine „quality of lasting beauty" gefunden habe, „able to assume a new form in every age".[698] Der Grund für die Zeitlosigkeit der Sagen liege zum einen in den vielen Facetten, die dargestellt werden, sodass Menschen aus jeder Epoche sich in den Geschichten wiederfinden könnten. Zum anderen aber werden hier keine Einzelschicksale in den Mittelpunkt gerückt, d. h. keine rein individuellen Erlebnisse, sondern Charaktere „deren Sonderheit im Allgemeinen" wurzeln.[699]

> [N]icht das Einzelerlebnis ist es, was den Zuschauer ergreift; es ist das Ringen des Helden mit dem über ihm waltenden Schicksal, das sich von Zeit zu Zeit immer erneut und hinter den wechselnden Figuren die *eine* Gestalt erkennen lässt, die sich der Mythos zum Träger der Idee erkor.[700]

Wellesz war der Ansicht, dass die „Darstellung des Alltags mit Intrigen und Zwischenfällen" sich hauptsächlich für das Sprechtheater eigne, während er selbst wiederum die Stoffe bevorzugte, „in denen das Schicksal der gesamten Menschheit zu dem des einzelnen wird".[701] Hierbei spielt also Wellesz' Bevorzugung des objektiven Geschehens und die Absage an das zu starke Psychologisieren eine Rolle, was bereits im Zuge der Formulierung seiner Opernreform ausgeführt wurde (siehe Kapitel 2.1). Die Realisierung der Zeitlosigkeit auf der Opernbühne und auch das Wesen der Tragödie im Allgemeinen war für Wellesz also eng mit der Idee des Heroischen – als Gegenentwurf zum Zeitgebunden-Historischen – verknüpft,[702] wie er 1926 in einem Vortrag weiter ausführte:

> Der heroische Mensch ist losgelöst von der Zeit; er ist Träger von ewigen, wirkenden Ideen. Über ihn ist das Schicksal gesetzt, das den Lauf seines Lebens bestimmt. Was an Geschehen zufällig seinen Weg kreuzt, kann nicht die Bahn seines vorgeschriebenen Geschicks berühren. […] Je weiter sich der Dichter vom *Zeitlichen*, vom *Historischen* zu entfernen versteht und auf das Ursprüng-

---

697 M. D.: „‚Alkestis' von Egon Wellesz in der Staatsoper. Gespräch mit dem Komponisten", in: *Neues Wiener Journal* 12919 (8. November 1929), S. 11.

698 Wellesz: „The Latest Development of Opera", S. 134.

699 Ders.: „Gestalt und Handlung in der Oper", in: *Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 (1927), S. 12–14, S. 14.

700 Ders.: „Das Heroische und die Oper", S. 7.

701 Der: „Das Libretto", in: *Die Bakchantinnen. Oper in zwei Akten*, Klavierauszug, Berlin / Wiesbaden: Bote & Bock 1930 u. 1958 (Klavierauszug), zit. n. Hartmut Krones: „Multikulturalität durch die Zeiten. Zur Faszination der griechischen Antike im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel von Egon Wellesz' ‚Bakchantinnen'", in: Ders. / Burger, Rudolf / Wagner, Manfred (Hrsg.), *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Vierter Bericht über die vom Institut für Musikalische Stilforschung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien veranstalteten Symposien zum Festival Wien Modern*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2008 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe „Symposien zu Wien Modern" 4), S. 319–339, S. 328.

702 Wellesz: „Gestalt und Handlung in der Oper", S. 13.

> liche der Gestaltung, auf den *Mythos* zurückgreift, desto desto bedeutsamer wird seine Darstellung sein können, desto mehr wird sie sich diese auch zur musikdramatischen Formung eignen.[703]

Nicht nur erteilt Wellesz hier wiederholt der Verwendung von historischen Stoffen für die Oper eine Absage, da historische Figuren sich seiner Ansicht nach durch ihre Gebundenheit an bestimmte Ereignisse nicht für eine überzeitliche Darstellung anbieten. Das Heroische könne daher nur durch Stoffe illustriert werden, die „zeitlos und zeitgebunden zugleich sind, in denen eine distanzierte, ferne Welt in unsere[r] Sprache zu uns spricht".[704] Im Gegensatz zu historischen Charakteren seien die Heroen „losgelöst von der Zeit", „Träger von ewigen, wirkenden Ideen" sowie „Symbole für die Eigenschaften, die in ihnen vorherrschen". [705] Wie es Gunter Schneider beschreibt, stünden sie für rein „menschliche Gefühle und Leidenschaften", an denen man „losgelöst vom Zufälligen das Wesen des Lebens" erkennen könne.[706] Eine „rein menschliche Handlung" habe laut Wellesz bereits Francesco Algarotti in seinem *Saggio* gefordert, als er sich gegen die Darstellung von historischen Figuren wie Caesar oder Cato auf der Opernbühne aussprach.[707] Laut Schollum ging es Wellesz also um die „Spiegelung von Grundsätzlichem im Bühnengeschehen, […] von einem allgemein-menschlichen Thema her in tiefste seelische Bereiche der Zuhörer vorzustoßen oder sie überhaupt erst aufzuschließen".[708]

Für Wellesz bestand darüber hinaus die Grundeigenschaften des Helden in seinem „innere[n] Reifwerden", im „Kampfe mit dem Schicksal" sowie seine „Erhöhung […] durch das Wunder der Verwandlung".[709] Insbesondere in den ‚heroischen Bühnenwerken', aber auch teilweise in anderen Bühnenwerken findet sich der Topos des Heroischen, der erst durch die Transformation in höhere Sphären erreicht wird. Bereits im *Wunder der Diana* vollzieht sich durch den Zauber der Diana eine Wandlung im Liebespaar, das nunmehr nicht der niederen Welt angehört, die die Versuchung und Vergänglichkeit symbolisiert, sondern durch die innere Transformation in eine transzendente Welt aufsteigt, die ewiges Leben verspricht.[710] Der Jüngling vollzieht die Verwandlung (VI. Szene), bevor ihm das Mädchen folgt (VIII. Szene):

---

[703] Ders.: „Das Heroische und die Oper", S. 7–8.
[704] Ders.: „Das Problem der Form", S. 37.
[705] Ders.: „Das Heroische und die Oper", S. 6 und 2.
[706] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 82.
[707] Algarotti sah laut Wellesz historische Stoffe als gänzlich ungeeignet an, da er der Meinung war, „daß die Triller einer Arie im Munde eines Caesar oder Cato nicht so gut stehen, als im Mund des Apollo oder der Venus". Wellesz: „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik", S. 435.
[708] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 32.
[709] Wellesz: „Das Heroische und die Oper", S. 8.
[710] Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 39.

> VI. SZENE:
> In seinen Gebärden legt er die Bereitschaft, das irdische Dasein gegen ein höheres zu vertauschen. […] Dann aber nehmen seine Züge den Ausdruck einer wunderbaren Entrücktheit an. Die Verwandlung erfasst den ganzen Körper. Er scheint nicht mehr der Erde anzugehören.
>
> VIII. SZENE:
>
> Da beginnt wieder stärkeres Licht zu leuchten, und der Jüngling macht eine Gebärde, die das Mädchen zu rufen scheint. Sie breitet ihm die Arme entgegen und erfährt an sich die gleiche Verwandlung wie der Jüngling.[711]

Auch in *Die Prinzessin Girnara* findet sich dieser Topos dargestellt, da hier die Prinzessin wie erwähnt ihr unverschuldetes Schicksal der eigenen Entstellung demütig annimmt. Durch das Erscheinen Buddhas, ihre darauf folgende Transformation in eine schöne Prinzessin und die Vereinigung mit dem Prinzen, entsteigt sie sinnbildlich dem Bereich des Menschlichen.[712] Wellesz sah hier selbst den Augenblick, in dem „Irdisches und Überirdisches vereint" werden.[713]

In *Achilles auf Skyros* ist das Heroische das dominierende Motiv:

> Achill ist uns der Held aller Helden, der sein Leben in kurzer, steilaufragender Bahn verzehrt, Odysseus, der bewusste, erfahrene[,] listenreiche Mann, dessen Verstand die Stimme des Herzens besiegt hat. Er ist der natürliche Gegensatz zum reinen, triebhaften Wesen des Achill.[714]

In dem Ballett vollzieht sich das Erwachen des Heroischen in der symbolischen Mannwerdung Achills, der zuvor vor seiner Bestimmung geflüchtet war und in einem Erweckungsmoment – dargestellt vor allem durch den ekstatischen Schwerttanz – seine weibliche Maskerade von sich wirft und sein Schicksal als Kriegsheld annimmt.[715]

Die Opferung des Gefangenen – als Teil der ‚Heroischen Trilogie' – ist noch viel deutlicher eine einzige Darstellung reinen Heldentums: Wellesz merkte hierzu an, dass er das mexikanische Milieu nicht aus Gründen des Lokalkolorits beibehalten hatte, sondern „weil man mit ihm die Vorstellung einer großen, heroischen Kultur zu verbinden gewohnt ist".[716] Er stellt mit der reduzierten Handlung die Transformation zur Gänze in den Mittelpunkt: Der Prinz erfährt seine Verwandlung vom besiegten und zum Tode verurteilten Gefangenen allein durch seinen Stolz und Mut, mit dem er seinem Schicksal gegenübertritt – diese „Vereinigung de[s] Helden mit seinem Schicksal" ist für Wellesz „die stärkste

---

[711] Egon Wellesz: *Das Wunder der Diana*, Ballett, op. 18 (Autograph), ÖNB F13.Wellesz.124, auch Eckhardt / Heher (Hrsg.): *Egon Wellesz. Kompositionen*, S. 11.
[712] Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 82.
[713] Wellesz: *Autobiographie*, S. 108.
[714] Ders.: „Das Heroische und die Oper", S. 2.
[715] Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 43; Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 82.
[716] Egon Wellesz: „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", in: *Musikblätter des Anbruch* 8/1 (1926), S. 8–13, S. 11.

Harmonie des Seins“.[717] Der Prinz wird somit nach seinem Tod auch von seinen Feinden zum Held emporgehoben, wie es im Libretto heißt:

> Die Gebärde des Prinzen drückte edelste Entschlossenheit und Todesbereitschaft aus. Gleich ihm ist die Haltung seiner Krieger. Und so wird er auch von den Siegern von nun ab nicht mehr wie ein Feind, sondern als ein den Göttern geweihtes, zum heiligen Opfer bestimmtes Wesen angesehen.[718]

Ebenso zeigt sich das Heroische in der *Alkestis*, wo nicht nur Herakles – der größte aller Helden – auftritt, sondern auch Alkestis selbst den Topos verkörpert, da diese sich entschließt, zum Wohl des Volkes anstatt ihres Mannes in den Tod zu gehen (siehe Kapitel 3.1.3.1). Die Transformation findet dabei in allen drei Hautfiguren statt, die durch ihr Handeln das Schicksal besiegen: Alkestis erfährt eine Verwandlung, nachdem sie das Opfer auf sich genommen hat und hiernach aus dem Reich der Toten wiederkehrt; Admet durch seine noble Gastfreundschaft inmitten seiner Trauer und Herakles durch seine Heldentat, den Göttern ihr Opfer entrungen zu haben.[719]

In den *Bakchantinnen*, wo das Heroische dagegen weniger prominent auftritt, steht Pentheus, der „Tatmensch“, im Mittelpunkt, der „als König über dem Gesetz steht und im neuen Kult des Dionysos eine Verletzung seiner greifbaren ‚Weltordnung‘ sieht“.[720] Pentheus widersetzt sich dem neuen Gott und begegnet seinem Schicksal in dessen Inkarnation Dionysos. Das Heroische ist bei Pentheus weniger mit dem Motiv der Transformation verknüpft, sondern mehr mit seinem mutigen Kampf gegen Dionysos und dem Schicksal, seiner Mutter Agave zum Opfer zu fallen. Der Heldenstatus manifestiert sich vor allem durch die Klage um den gefallenen Pentheus von dessen Großvater Kadmos und den übrigen Thebanern, als diese ihn zurück in die Stadt tragen:

KADMOS

Tot!
Pentheus tot!
Was bleibt uns noch
Zu sehen und zu lieben,
Da du hinabgegangen bist! –
(*zu den Männern*)
Tragt ihn zur Stadt,
Daß wir ihn dort der Erde geben,
Wie es geziemt
Dem letzten Helden
Aus des Kadmos
Königlichem Stamm![721]

Für Wellesz war die antike Tragödie zugleich auch immer ein Totenkult, eine „Beschwörung der Seele des gestorbenen Helden, die Klage um ihn, der Preis seiner Taten“. Daher

[717] Ebd.
[718] Egon Wellesz: *Die Opferung des Gefangenen* [Libretto], Wien: Universal-Edition 1925, S. 9.
[719] Cepin Benser: *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 83.
[720] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 37.
[721] Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 49.

sei vor allem der Threnos auf den gefallenen Heros „Kern und Ausgangspunkt der Tragödie“.[722] Dieser Klagegesang bzw. das Motiv des Todes findet sich ebenso in der *Alkestis*, als diese nach ihrer Selbstopferung auf eine Bahre gehoben wird (T. 500) und Trauergesänge durch den Chor und den Chor der Frauen einsetzen (ab T. 581).

Die Darstellung des Helden war für Wellesz also unabdingbar für sein Ziel eines zeitlosen Charakters, wobei ausschlaggebend war, dass dieser auf der Bühne durch die Musik zu einer „Gestalt“ erhöht würde.[723] So sah er bei den zeitgenössischen Bühnenwerken den Grund für den Erfolg im Darstellen von „Gestalten, deren Formung über den besonderen Anlaß hinaus ins allgemein Menschliche führte“ und forderte für sich und die anderen Opernkomponisten, dass es „Ziel und Zweck der Oper“ sein müsse, diese „Gestalten auf die Bühne zu stellen“.[724] Wellesz begriff die ‚Gestalt‘ in diesem Fall also als etwas Universelles, quasi eine ‚stilisierte‘ Figur, in die jeder Zuschauer seine individuellen Assoziation hineinprojizieren könne, also „Symbole menschlicher Gefühle und Leidenschaften“.[725] Allerdings manifestiert sich diese Gestalt erst durch die Transformation in eine höhere Sphäre – denn hier könne ein Geschehen stattfinden, das den Zuschauer „aus der Welt des Alltags“ reiße,[726] wie Wellesz in seiner Reform postulierte. Wellesz verbindet die Kategorie ‚Gestalt‘ also mit einer Reinheit und Erhabenheit, wie sie den Göttern und Heroen zugeschrieben wird, auch wenn diese nicht zwangsläufig als Figuren auftauchen – so wie in *Die Prinzessin Girnara* oder *Scherz, List und Rache*, wo Wellesz ebenso von Goethe erdachte „Gestalten“ auf die Bühne bringen wollte, „die vom Zeitbedingten losgelöst“ seien.[727]

3.1.3 Die Libretti der Reformopern

Im Folgenden soll ein näherer Blick auf die beiden Opern *Alkestis* und *Die Bakchantinnen* geworfen sowie der Frage nachgegangen werden, wie Wellesz aus den Sagen der griechischen Mythologie gemäß seinen Forderungen ein Libretto für die moderne zeitgenössische Oper formte. Wie behandelte er Hofmannsthals Dramenvorlagen und welche

[722] Wellesz: „Gestalt und Handlung in der Oper“, S. 13.
[723] Wellesz: „Die Oper und diese Zeit“, S. 112.
[724] Ders.: „Gestalt und Handlung in der Oper“, S. 14.
[725] Ders.: „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen im Hamburger Rundfunk am 1. Nov. 1960“, ÖNB F13.Wellesz 2303, S. 2.
[726] Ders.: „Und die Oper…“, in: *Stadt-Anzeiger: Wochenschrift für Theater, Musik und Kunst* 27 (1928), S. 3.
[727] Ders.: „Scherz, List und Rache“, S. 162.

Rolle haben dabei andere Bearbeitungen des gleichen Stoffes gespielt? Als allgemeingültige Voraussetzung für die Opernkomposition sah Wellesz den Ratschlag, ein Werk zunächst als großes Ganzes zu konzipieren: Viele Opern wirkten auf Wellesz, als ob der Komponist keinen übergeordneten Plan verfolgt habe, sondern sich von unwichtigen Einzelheiten oder von gewissen Klängen habe mitreißen und leiten lassen.[728] Als Ausgangspunkt dürfe dementsprechend nicht ein Detail oder eine einzelne Szene dienen, sondern der Komponist müsse zunächst zu einer „restlosen Durchdringung des vorliegenden dramatischen Entwurfes" gelangen, bevor er auch nur eine Note niederschreibt. Nur so könne die Oper „vom modischen Ballast" befreit werden und ihren angestammten Platz „im kulturellen Leben der Nationen einnehmen, den sie zwei Jahrhunderte lang sieghaft innehatte".[729]

> The composer's most important task is the organization of the structure of the whole work so that each phrase is subject not only to its laws but to the structural principles of the whole. He must fully grasp the form of the drama as a whole, as a piece of musical architecture, and this he can only do in a moment of the most intense vision, the moment, in fact, of creation, which is the decisive one for all composition. In this moment the course of the dramatic action, as it occurs in time, is projected into space and successive events appear as a simultaneous whole to the composer.[730]

Gluck habe laut Wellesz diesen Ansatz verfolgt, der nicht nur vor Beginn der Komposition zuerst monatelang die dramatische Disposition einer Oper ausarbeitete, sondern auch der Ansicht war, ein Komponist müsse zu Beginn ‚vergessen', dass er ein Musiker ist, um das ganze Werk als Einheit betrachten zu können. Gluck habe hierdurch alles ‚Episodische', d. h. alle für den übergeordneten dramaturgischen Verlauf irrelevanten Details vermeiden können – ein Grundsatz, den Wellesz in seiner Opernreform festlegte (siehe Kapitel 2.4).[731] Aber insbesondere Glucks Textdichter Calzabigi habe diese Forderungen an das Libretto gestellt, indem er nach Wellesz eine „klare und präzise Durchführung der Handlung" intendierte, der sich „das ritardierende Moment eines weitausgesponnenen Dialogs" unterordnen müsse. Der Dialog solle daher äußerst knapp konzipiert sein, um die Handlung nicht unnötig zu verlängern.[732] Diese Herangehensweise an die Textdichtung versuchte Wellesz in all seinen Opern umzusetzen: So schrieb er auch über seine Kammeroper *Scherz, List und Rache*, dass er hier die „Grundlinien der Handlung" von Goethes Vorlage bewahren wollte, aber hierfür „alles Episodische" eliminieren musste,

[728] Ders.: „The Idea of the Heroic and Opera", S. 141.
[729] Ders.: „Die Oper und diese Zeit", S. 113.
[730] Ders.: „The Problem of Form", S. 109.
[731] Ebd., S. 103.
[732] Ders. (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XXIII.

um das Werk an die Ansprüche der Zeit anpassen zu können.[733] Auch bei *Die Opferung des Gefangenen* musste Wellesz diesem Leitfaden gemäß bei der Bearbeitung der dichterischen Vorlage „eine weitere Konzentrierung des Dramatischen, eine Verkürzung alles Episodischen und den Ablauf der Handlung Retardierenden“ erreichen.[734] Besonders deutlich wird dieses Vorgehen aber in den Textbearbeitungen der beiden Reformopern.

3.1.3.1 *Alkestis* – Heroik vs. eheliche Liebe

„In ‚Alkestis‘ versuchte ich die Form der Wiener Barockoper, die in Gluck ihren Höhepunkt erreicht hatte, wieder zu beleben.“[735] Dieses Ziel hatte sich Wellesz gesetzt, als er das Werk gemeinsam mit Hofmannsthal konzipierte, der wie erwähnt die Bearbeitung seines Dramas nicht ausführen konnte, sondern als Leitfaden lediglich den Anfang einrichtete. Er fügte Wellesz als Ratschlag hinzu:

> „Machen Sie so weiter. Streichen Sie, streichen Sie sechs-siebentel. Lassen Sie ein Siebentel des Textes stehen; das wird genügen.“ Er war immer des Goetheschen Wortes eingedenk und zitierte es, daß ein Zeug für Musik weitmaschig sein müsse.[736]

In der *Alkestis* sah Wellesz einen idealen Stoff für die Realisierung seiner Opernreform, da dieser eine „großflächige Behandlung, eine Loslösung von jeglichem Detail, ein Verzicht auf jegliches Requisit und damit eine ganz auf das Gefühl gestellte Durchführung der dramatischen Komposition zuließ“.[737] In Hofmannsthals Drama, das dieser bereits als 19-jähriger verfasst hatte, sah Wellesz dessen „übergroße Leistung […], dem seit Euripides immer wieder geformten Stoff, die in ihm ruhende tiefste Wahrheit zu geben“.[738] Dennoch zeigt auch Wellesz’ Fassung der Hofmannsthalschen Euripides-Interpretation aufschlussreiche Diskrepanzen zu seiner Vorlage.

Es lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten, welche Fassungen der Alkestis-Sage bei der Bearbeitung von Hofmannsthals Drama auf Wellesz gewirkt haben. Emmy Wellesz betonte, dass ihr Mann lediglich mit Euripides’ sowie Hofmannsthals Fassung gearbeitet und andere Libretto-Interpretationen ignoriert habe.[739] Dennoch hat Wellesz natürlich

---

733 Ders.: „Scherz, List und Rache“, S. 162.
734 Ders.: „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen‘“, S. 10.
735 Ders.: „Gelebtes Leben“, S. 370.
736 Ders.: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis‘“, S. 31; das Zitat überliefert Wellesz in ähnlicher Form auch in: „Hofmannsthal und die Musik“, S. 229.
737 Ders.: „Über die Inszenierung der ‚Alkestis‘. Der Komponist über sein Werk“, in: *Pult und Taktstock* 1/4 (1924), S. 68–69, S. 69.
738 Ders.: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis‘“, S. 30.
739 Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 118.

verschiedene Fassungen der Sage gekannt – darunter vor allem Glucks *Alceste* (italienische Fassung 1767, französische Fassung 1776), aber wahrscheinlich auch u. a. Pietro Andrea Zianis *L'Antigona delusa da Alceste* (1660) auf einen Text von Aurelio Aureli, Lullys *Alceste* (1674) nach dem Libretto von Philippe Quinault, Händels *Admeto* (1727), ebenfalls nach Aureli, oder Anton Schweitzers *Alceste* (1773) nach Christoph Martin Wieland. Darüber hinaus könnte Wellesz möglicherweise auch den Text von Antonio Draghis *L'Alceste* (1699, Musik verschollen) nach dem Libretto von Donato Cupeda vertraut gewesen sein.

Wie bereits Anna Amalie Abert Mitte des 20. Jahrhunderts gezeigt hat, beziehen sich diese Libretti zwar alle auf Euripides' Drama, weisen allerdings teils eklatante Unterschiede zum ‚Original' auf, sodass einige nur noch wenig damit gemein haben und die Sage in manchen Textbüchern „zum wehrlosen Opfer des Operntyps" verkam.[740] Dorothea Schröder hat in jüngster Zeit die bekanntesten Fassungen verglichen und die Entwicklung der diversen Interpretationsansätze nachvollzogen. Sie beobachtet hier, dass dem ursprünglichen Stoff für die Barockoper für gewöhnlich verschiedene typische Elemente fehlten, wie beispielsweise das zweite Liebespaar und komische Nebenfiguren, ein intriganter Charakter sowie diverse Nebenhandlungen. Euripides' Vorlage konnte nicht mit raschen Wechseln oder aufregenden Aktionen aufwarten, weshalb im 17. und 18. Jahrhundert häufig weitere Charaktere oder Handlungsstränge hinzugefügt wurden.[741] So ergänzte z. B. Aureli die in der Sage nicht vorhandene Figur der Antigone, womit seine Fassung von allen Libretti wohl am weitesten von Euripides abweicht (weshalb Abert seinen Text als „albern" und „zweifellos völlig wertlos" verurteilte).[742] Lullys *Alceste ou Le triomphe d'Alcide* setzte dagegen statt des Königspaares nun Herkules als Hauptfigur in den Mittelpunkt und ergänzte zwar ebenfalls komische Nebenfiguren u. v. m., ging jedoch nach Schröders Ansicht deutlich „pietätvoller" mit Euripides' Vorlage um.[743]

Ein deutlicher Wandel fand dann nach Händels *Admeto* (der sich auf Aurelis stark gekürztes Textbuch stützte) bei Calzabigis Interpretation für Gluck *Alceste* statt: In seinem Bestreben Metastasios Librettistik zu überwinden, forderte Calzabigi in seinen Reform-

[740] Anna Amalie Abert: „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt", in: *Die Musikforschung* 6/3 (1953), S. 214–235, S. 227.
[741] Dorothea Schröder: „Alkestis auf der barocken Opernbühne", in: Borchard, Beatrix / Maurer Zenck, Claudia (Hrsg.), *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 161–177, S. 163.
[742] Abert: „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne", S. 217–218.
[743] Schröder: „Alkestis auf der barocken Opernbühne", S. 164.

versuchen eine neue Einfachheit und das Wiederanknüpfen an die Antike. Folglich war es für ihn undenkbar, auf bereits existente Textbücher zurückzugreifen, sodass allein Euripides' Drama als Quelle herangezogen werden konnte, um zu den Ursprüngen zurückkehren zu können.[744] Calzabigis Libretto ignoriert daher sämtliche Nebenfiguren, neu erdachten Handlungen sowie Intrigen, die nicht der antiken Vorlage entsprangen, und konzentriert sich stärker auf die Hauptfiguren Alceste und Admeto. Ebenso strich Calzabigi die meisten Szenenwechsel und führte das Stück in seinen groben Umrissen wieder zu seinen Anfängen zurück, auch wenn er z. B. Chor, Ballett und Pantomime einfügte, die hier jedoch als Handlungsträger und nicht als rein schmückendes Beiwerk fungieren sollten.[745] Abert betont, dass Calzabigi „durch alle Konventionen bis zum inneren Gehalt der Sage" vorgestoßen sei und hier das erste Mal „zeitlose Gestalten" auftreten, „denen allerdings erst Glucks Komposition zu ihrer erschütternden menschlichen Größe und Wahrheit verholfen" habe.[746] Aberts Aussagen deckten sich weitgehend mit jenen von Wellesz, der eine Darstellung von ‚zeitlosen Gestalten' anstrebte und ebenso wie Calzabigi (aber beispielsweise auch Wieland) nicht auf vorhergehende Lesarten des Mythos' rekurrierte, sondern sich – gemeinsam mit Hofmannsthal – ausschließlich auf Euripides' Fassung bezog.

Abert unterstrich, dass alle genannten Bearbeitungen des Alkestis-Stoffes deutlich den Geist ihrer jeweiligen Zeit widerspiegeln, d. h. die Usancen der Librettisten sowie auch den Geschmack des Opernpublikums reflektierten, der sich über die Jahrhunderte wandelte.[747] Daher wäre es auch für Wellesz trotz seiner Verehrung für Calzabigi unmöglich gewesen, seine Alkestis-Version auf dessen Textbuch zu stützen oder dieses gar neu zu vertonen, da es dem 18. Jahrhundert entsprang und auch hierfür gedichtet worden war. Die Interpretationen des 17. und 18. Jahrhunderts waren Wellesz' zufolge nicht die geeignete Grundlage für die moderne Oper des 20. Jahrhunderts, weshalb er sich von deren Auslegungen der Sage bewusst abgrenzte, um eine tatsächliche Erneuerung der Oper erreichen zu können. Wellesz fasste seine Gründe für die Wahl seiner Textvorlage zusammen, indem er deutlich machte, dass er nicht die Intention hatte, bereits bestehende Textbücher zu verwenden oder auf deren Auslegungen aufzubauen, denn man müsse „einem der wenigen großen und ewigen Stoffe der Weltliteratur eine Fassung […] geben, die ihn

[744] Ebd., S. 170.
[745] Ebd., S. 171–172.
[746] Abert: „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne", S. 228.
[747] Ebd., S. 215.

für unsere Zeit von Neuem lebendig machen könnte“. Das neue Libretto zur *Alkestis* habe also derartig geformt zu sein, dass „die besondere Bindung von Wort und Ton ihm jenen Aspekt zu geben vermöchte, der dem Autor vorschwebte, als ihm der Mythos von Alkestis zur Gestalt wurde“.[748] Abert erkannte in der Tat in Wellesz’ *Alkestis* eine Anknüpfung an Glucks Tradition und resümierte darüber hinaus, dass der Mythos bei Aureli am weitesten von seinen Ursprüngen entfernt und „am Ende bei Hofmannsthal und Wellesz am nächsten“ lag: „Die Reinigung der Sage von allen zeitgebundenen Zutaten und die Hervorhebung ihres ewigen Gehaltes, die Calzabigi und Wieland angestrebt hatten, findet hier ihre Vollendung.“[749]

Hofmannsthal hielt sich in seiner Fassung inhaltlich und sprachlich eng an die Euripides-Vorlage bzw. an die Übersetzung von Johann Jakob Christian Donner, weshalb die Hofmannsthal-Forschung sich uneinig ist, ob es sich um ein selbstständiges Werk oder eher um eine freie Übertragung handelt.[750] Auch wenn sich Wellesz bei der Bearbeitung des Librettos stark an Hofmannsthals Text anlehnte und auch dessen Ratschläge umsetzte, weist sein Textbuch dennoch entscheidende Differenzen auf, was auch daraus resultiert, dass Wellesz bei der Vorlage nach eigener Aussage in einigen Szenen „das allzu Zeitbedingte“ fühlte und daher Modifikationen vornehmen musste.[751]

Zunächst hat Wellesz nach Hofmannsthals Anregung die Vorlage rigoros ausgedünnt, um der Musik mehr Platz einzuräumen. Hierbei strich er beispielsweise große Teile der Erzählungen des durchreisenden Herakles sowie von dessen Dialog mit Admet (Admetos bei Euripides) bei der Rückführung von Alkestis. Insbesondere aber Passagen, die Wellesz bei Hofmannsthal zu psychologisierend erschienen, d. h. alle „feinen Schattierungen und seelischen Abstufungen“, die den Charakteren eine allzu subjektive Färbung gaben, sollten keinen Eingang ins Libretto finden.[752] Darunter fallen beispielsweise Alkestis’ und Admets Klage über dessen Eltern, die sich nicht für ihn opfern wollten,[753] oder auch Alkestis’ Angst, ihr Gemahl könne sich eine neue Ehefrau ins Haus holen, die ihren Kindern

[748] Egon Wellesz: „Epilegomena zur Alkestis“, in: *Melos* 4 (1924/25), S. 127–134, S. 131.
[749] Abert: „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne“, S. 233.
[750] Claudia Maurer Zenck: „*Liebesopfer* versus *Selbstweihe*: Egon Wellesz’ Vertonung von Hofmannsthals Alkestis“, in: Borchard, Beatrix / Maurer Zenck, Claudia (Hrsg.), *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 179–202, S. 179.
[751] Wellesz: „Epilegomena zur Alkestis“, S. 128.
[752] Ruf: „Die Oper Alkestis von Egon Wellesz“, S. 132.
[753] Hofmannsthal: „Alkestis“, S. 19.

eine ‚unbarmherzige' und ‚kalte' Stiefmutter wäre.[754] Ebensowenig übernahm Wellesz Admets Klage über das Los seiner Gemahlin, in der er träumt, sie aus der Unterwelt retten zu können („Ich stieg' hinab, und keiner / Von den Dämonen sollte mir verwehren, / Dich heimzutragen an das Licht, Geliebte!").[755] Darüber hinaus wurden einzelne Figuren bei Wellesz gänzlich gestrichen: So tauchen Apollon, Admets Sohn Eumelos (die Kinder erscheinen lediglich am Ende als stumme Figuren) sowie dessen Vater Pheres gar nicht mehr auf. Hierdurch fehlt auch das hitzige Streitgespräch zwischen Pheres und Admet, in welchem sich die beiden gegenseitig Vorwürfe machen, es fällt also die Nebenhandlung weg, in der die Schuldfrage von Admets Eltern, die sich trotz ihres hohen Alters nicht selbst opfern wollen, thematisiert und von Wellesz nur am Rande angedeutet wird. Um die angestrebte Einfachheit zu erreichen und verworrenen Handlungssträngen entgegenzuwirken, tendierte Wellesz also dazu, nur wenige Charaktere darzustellen, um unnötig ablenkende Abschweifungen zu vermeiden.

Wie erwähnt hatte Wellesz u. a. Cesti für seine hohe Anzahl an Figuren in *Il Pomo d'oro* kritisiert und musste zum Teil bei der Konzeption seiner eigenen Bühnenwerke ähnliche Erfahrungen machen: Bevor er *Die Bakchantinnen* komponierte, versuchte er sich zunächst an einem Libretto zu Shakespeares *Der Sturm*, das er trotz einiger Skizzen (die Musik zum Vorspiel ging in den 1. Akt der *Bakchantinnen* ein) wieder verwarf. Dies lag auch daran, dass in dem Stück zu viele Figuren auftraten, die es ihm seiner Ansicht nach nicht ermöglichten, ein einheitliches Werk zu konzipieren.[756] Die Konzentration auf nur wenige Figuren schien Wellesz dementsprechend auch in der *Alkestis* essentiell für einen klaren und stringenten dramaturgischen Verlauf.

Wellesz versuchte also in seiner Adaption der Sage, die „innere Logik" des Dramas freizulegen und die dramaturgische Spannung zu intensivieren. Wie Wolfgang Ruf resümiert, zielte seine „rigorose Entschlackung" auf den „Ideenkern des Mythos", wodurch Wellesz wieder einen „Zug jener euripideischen Härte und Dialektik" in die Alkestis-Sage hineinbringt, die Hofmannsthal zuvor ausgemerzt hatte.[757] In Hofmannsthals skizziertem Anfang werden verschiedene Änderungen festgelegt, an die sich Wellesz dennoch zunächst in Grundzügen hält, auch wenn er den Wortlaut nicht immer zur Gänze übernimmt. So ersetzte Wellesz bereits die Eingangszeilen des Chors von „So liebst du nicht mehr dies

[754] Ebd., S. 18.
[755] Ebd., S. 19.
[756] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 47; Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 97.
[757] Ruf: „Die Oper Alkestis von Egon Wellesz", S. 133–134.

gastliche Haus … die sterblichen Menschen so bald?“ mit dem Refrain „O Gott, heilender Gott!“, der bei Hofmannsthal ursprünglich von der Zweiten Frau gesprochen wurde und in der Skizze erst an späterer Stelle auftaucht.[758] Hofmannsthals Prolog mit der Stimme auf der Gartenmauer sowie dem Dialog zwischen dem Tod (Thanatos bei Euripides) und Apollon wurde vollständig gestrichen; allein die letzte Strophe vom Tod blieb,[759] wobei die erste Zeile von „Du redest, aber redest sehr umsonst“ zu „Ihr betet, betet, aber sehr umsonst“ geändert wurde. Hiernach treten bei Hofmannsthal namenlose Männer und Frauen auf, die Alkestis’ Schicksal beklagen. Diese Szene sollte laut Hofmannsthal für die Vertonung stark gekürzt werden. Wellesz reduzierte diesen Auftritt daher insgesamt um etwa die Hälfte und strich auch die folgende lange Erzählung der Sklavin, in der diese berichtet, wie Alkestis sich in angstvoller Erwartung ihres Schicksals von ihrem Gemahl, den Kindern und ihren Dienern verabschiedete. Wellesz gab der Sklavin stattdessen eine Passage des Apollon aus Hofmannsthals getilgtem Prolog, in welchem Apollon über die Bedingungen des Todes und Alkestis’ Bereitschaft berichtet, für Admet zu sterben.[760]

Wellesz verwendete die Erzählung der Sklavin neben der rein dramaturgischen Straffung jedoch noch aus anderen Gründen nicht, denn hierin schilderte Hofmannsthal besonders deutlich die schon durch Euripides tradierte Motivation für Alkestis’ Opferbereitschaft: ihre Liebe zu Admet.

Euripides	**Hofmannsthal**
SKLAVIN Wodurch vermag sie größ’re Gattenliebe wohl Zu zeigen, als indem sie sterben will für ihn?[761]	SKLAVIN Wie zeigte eine größre Lieb und Treu, Als wenn sie willig für den Gatten stirbt![762]

Diese Motivation änderte Wellesz gegenüber Hofmannsthal und Euripides deutlich ab, was somit einen der Kernpunkte seiner Erneuerung des Dramas darstellt. Neben Hofmannsthal und Euripides sahen auch die meisten anderen Librettisten im 17. und 18. Jahrhundert Alkestis’ Liebe zu ihrem Gatten als Auslöser für ihre Handlung – sie stirbt also nicht aus dynastischen Gründen für ihren König Admet, sondern für ihren Gemahl

[758] Hofmannsthal: „Alkestis“, S. 15–16.
[759] „Du redest, redest, aber sehr umsonst. / Dies Weib geht heut hinab in Hades’ Haus / Mit mir. Jetzt geh ich dir zum Trotz hinein / Und rühr ihr Haupthaar an mit diesem Stahl, / Unsichtbar, stumm. Dann ist sie mir verfallen.“ Hofmannsthal: „Alkestis“, S. 11.
[760] Maurer Zenck, „*Liebesopfer* versus *Selbstweihe*“, S. 194.
[761] Euripides: „Alkestis“, in: Donner, J. J. C. (Hrsg.), *Euripides*, 2. Auflage, 2. Bd., Leipzig / Heidelberg: C. F. Winter’sche Verlagsbuchhandlung 1859, S. 1–57, S. 12 (Vers 149–150).
[762] Hofmannsthal: „Alkestis“, S. 14.

und den Vater ihrer Kinder. Dieser stellte zu allen Zeiten eine problematische Figur dar, erfuhr allerdings seit der Antike eine starke Wandlung: In der Sage und in Euripides' Drama stellt Admetos einen feigen und geradezu schwächlichen Charakter dar, der aus Angst vor dem Tod stattdessen seine Frau sterben lässt, nachdem er bereits von seinen Eltern geradezu gefordert hatte, sich für ihn zu opfern. Nach Alkestis' Tod konfrontiert er seinen Vater Pheres und wirft ihm vor, nicht für seine Frau in den Tod gegangen zu sein („Da standst du fern' und ließest Andre sterben, du, / Der Greis die Jüngern").[763] Der Streit, in welchem sich beide gegenseitig Feigheit unterstellen, wurde von Hofmannsthal nicht nur gekürzt, sondern auch in seiner Drastik bereits stark abgeschwächt. Pheres wird hier als fast 100-jähriger Greis „mit kindischem Kopf" gezeichnet, der sich an der Bahre der Alkestis auf geradezu abstoßende Weise ‚kichernd' am „süßen Leben" erfreut.[764] Wellesz hat die Figur des Pheres als Teil eines problematischen Nebenkonfliktes wie bereits erwähnt komplett gestrichen.

Admets Gründe für sein Handeln stellten jedoch weiterhin eine Herausforderung dar. Einige Fassungen, die nach Euripides entstanden (z. B. von Calzabigi oder Wieland) lösten Admetos' ‚peinliches' Verhalten, indem dieser nichts von Alkestis' Einwilligung, im Tausch für ihn in den Tod zu gehen, erfuhr, bis es zu spät war. In Glucks *Alceste* (beide Fassungen) lag Admet beispielsweise bereits im Sterben auf seinem Totenbett und ahnte nichts von der Entscheidung seiner Frau, dementsprechend konnte er in dieser Auslegung als eher „bedauernswertes Opfer göttlicher Mächte" wahrgenommen werden.[765] Hofmannsthal ging hier etwas differenzierter vor und zeichnete Admet dagegen als merklich menschlicheren Charakter, indem er das Motiv seiner eigenen Todesangst als Grund für seine Schwäche betonte.[766] Seine Figur wird als ebenso liebender wie auch leidender Gatte dargestellt, dem in einem kurzen Moment der Schwäche die Frage entgleitet, diese jedoch sogleich bereut.[767]

[763] Euripides: „Alkestis", S. 32 (Vers 617–618).
[764] Hofmannsthal: „Alkestis", S. 27.
[765] Christian Horn: *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe 2008, S. 128. Vgl. Beatrix Borchard: „Anstelle einer Einleitung. *Weiblicher* Opfertod und *männliche* Todesverweigerung", in: Dies. / Maurer Zenck, Claudia (Hrsg.), *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 9–21, S. 12.
[766] Horn: *Remythisierung und Entmythisierung*, S. 129.
[767] Eder: „Alkestis (entstanden 1894)", S. 192; Maurer Zenck, „*Liebesopfer* versus *Selbstweihe*", S. 182.

Euripides	Hofmannsthal
APOLLON	APOLLON
Admetos soll dem Tode, der ihm droht, entfliehn,	Er mag dem Tode, der ihm droht, entfliehn,
Dafern er einen Andern stellt dem Schattenreich.	Wenn einen andern er hinunterschickt
Und all die Seinen forscht' er aus und ging umher,	Statt seiner, aber einen, der so will.
Den Vater und die Greisin, deren Schooß ihn trug;	Da bebt' er zwischen Scham und Todesangst
Doch fand er Niemand, als die Gattin, die für ihn	und fragte; und die Frage, kaum getan,
Den Tod erdulden, scheiden will vom Sonnenlicht.[768]	Gereut' ihn, und er wäre lieber tot –
	Die alten Eltern hatten ihn gehört,
	Allein sie schauerten und schwiegen still. –
	Da trat sein junges Weib lautlos vor ihn
	Und sagte: ‚Herr, ich sterbe gern für dich,
	Ich flehe, anstatt deiner gib mich hin!'[769]

Bei Hofmannsthal wird die stets etwas fragwürdige Motivation, bei der ein reiner Austausch der Opfer stattfindet, stärker in Richtung eines sakralen Opfers gerückt, d. h. Alkestis sollte nun nicht einfach *statt* Admet sterben (wie es bei Euripides der Fall ist), sondern *für* ihn. Auf diese Weise erreicht Hofmannsthal eine „Glättung des in der Antike noch als feigen Charakter gezeichneten Admets".[770] Gleichzeitig wird aus Admet auch ein Gemahl, der sich der Liebe von Alkestis würdig erweist und es ‚wert' ist, sich für ihn zu opfern. Wie Antonia Eder unterstreicht, tritt sie daher ausdrücklich „nicht als heroische", sondern vielmehr als „empfindsam liebende Figur auf".[771] Eben diese Auslegung Hofmannsthals kam Wellesz jedoch nicht entgegen und er musste sie gemäß seiner Reformvorstellungen umkehren: Denn in Wellesz' Libretto opfert sich Alkestis ausdrücklich *nicht* aus Liebe zu Admet, sondern für den von den Göttern gesandten König und somit zum Wohl des Volkes sowie den Fortbestand der Dynastie. „Admet ist der Königliche Mensch, der für eine Idee lebt und um der Idee Willen am Leben bleiben muss, wenn er auch sein Liebstes und Teuerstes zu opfern hat."[772] Mithilfe dieser Interpretation, bei der möglicherweise auch Wellesz' Hinneigung zur Monarchie eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben mag, konnte der Zug des Heroischen und somit des Zeitlosen in der Figur der Alkestis verstärkt werden.

[768] Euripides: „Alkestis", S. 5 (Vers 13–18).
[769] Hofmannsthal: „Alkestis", S. 10.
[770] Eder: „Alkestis (entstanden 1894)", S. 192.
[771] Ebd.
[772] Wellesz: „Das Heroische und die Oper", S. 3.

> This [Admet] is no weakling, desirous of preserving his own life, but one of the race of rulers, on whom kingship is imposed by the Gods. Thus the sacrifice is made for a sacramental power, for something beyond and ruling over humanity, and, in being restored to its original form, the figure of Admetus is raised to a higher level.[773]

Beatrix Borchard merkt hierzu an, dass der in Wellesz' *Alkestis* zentrale Topos des Stellvertretertodes in Zusammenhang mit einer weiblichen Figur durchaus keine Selbstverständlichkeit darstellt. Das Element des Opfertodes sei für gewöhnlich nach Geschlechtern getrennt – die Frau gebe üblicherweise ihr Leben ausschließlich für ihre Familie, d. h. aus rein persönlichen Motiven, wohingegen der Mann sich vor allem für sein Volk, das Land oder die Freiheit (allerdings auch zum Schutz seiner Familie) opfere. Wellesz kehrt Alkestis' Liebestod also in einen eher männlich dominierten Stellvertretertod, was laut Borchard üblicherweise als eher ‚widernatürlich' aufgefasst wurde.[774] Dies könnte im Übrigen auch ein Grund gewesen sein, warum Wellesz beispielsweise jene Passage gestrichen hat, in der Alkestis um das Schicksal ihrer Kinder – vor allem ihrer Tochter – weint, und fürchtet, diese könnten nach ihrem Tod eine lieblose Stiefmutter bekommen. Hofmannsthal hatte diesen Teil in seiner Skizze für Wellesz bereits gestrichen, ließ jedoch den Vers „Stiefmütter sind den ersten Kindern gram, / Ja, unbarmherzig wie die kalten Schlangen sind" stehen,[775] die Wellesz bewusst nicht übernahm, da dieser allzu familiäre Aspekt für Alkestis' Motiv nur noch eine untergeordnete Rolle spielen sollte. Ebenso wollte er die Furcht, die Alkestis an manchen Stellen ausdrückt und die noch bei Euripides und Hofmannsthal immanenter Bestandteil ihres Opfers und ihrer Selbstüberwindung ausmachte, weniger stark hervorkehren. Zwar sagt sie, dass sie den Tod fürchtet („Ich habe Angst, Admet!"),[776] dennoch sollte auch hier die Aufmerksamkeit vor allem auf die heroische Tat und weniger auf ihr privates Schicksal gelenkt werden. Auch aus diesem Grund wurde die Klage um die Kinder und die Erzählung der Sklavin gestrichen, in der es bei Euripides und Hofmannsthal zuvor hieß:

Euripides	**Hofmannsthal**
SKLAVIN	SKLAVIN
Und küssend sank sie nieder, rings befeuchtete	Sie beugte sich und grub sich küssend in
Der Thränen überflutend Naß die Lagerstatt.	Das Bett und weinte so. Und ausgeweint
Doch als in vielen Zähren sie sich ausgeweint;	
Da stürzt sie weg vom Lager mit gesenktem	Ging sie vom Lager weg, den Kopf gesenkt,

[773] Ders.: „*Alkestis*", S. 148.
[774] Borchard: „Anstelle einer Einleitung", S. 11.
[775] Wellesz: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 33–34; Hofmannsthal: „Alkestis", S. 18.
[776] Egon Wellesz: *Alkestis* [Libretto], Wien: Universal-Edition 1923, S. 9.

Haupt,	
Und oft hinausgegangen kehrt wiederum,	Und kehrte immer wieder um und warf
Und warf sich dann von neuem auf die Ruhestatt.	Von neuem schluchzend auf das Bette sich.
Und am Gewand der Mutter hängend, weinten laut	Die Kinder hingen sich an ihr Gewand
Die Kinder; beide nahm sie wohl in ihren Arm,	Und weinten auf. Sie nahm sie in den Arm,
Ein's um das andre küssend, nun sie scheiden soll.[777]	Eins um das andre küssend, vor dem Scheiden.[778]

Wellesz berief sich mit dieser Auslegung des heroischen Opfers ausdrücklich nicht auf Euripides oder Hofmannsthal, sondern auf die Deutung des Lyrikers Rudolf Borchardt, der 1910 einen Aufsatz über Hofmannsthals *Alkestis* verfasst hatte (veröffentlicht 1920). Hier vertrat Borchardt die Auffassung, Alkestis habe sich nicht für den Mann, sondern für den König und somit die Gemeinschaft geopfert.[779] Er sah in den Lesarten von Euripides und auch Hofmannsthal eine verfälschte Auffassung der ursprünglichen Sage, die er in ihrer ‚Ur-Form' nachzuzeichnen versuchte. Borchardt ging es laut Ernst A. Schmidt um die „ursprüngliche Heiligkeit und reale Identität der Gemeinschaft", die durch Alkestis' Opfer ausgedrückt würde.[780] In einem Vortrag in Bregenz 1968 macht Wellesz deutlich:

> Was mich hinzog, diesen von Gluck so ergreifend gestalteten Stoff wieder aufzunehmen, ist in Rudolf Borchardts bedeutendem Aufsatz über die Hofmannsthalsche Fassung so klar ausgesprochen, daß ich seine Worte anführen möchte. Alkestis ist bereit, ihr Leben für den, laut dem Orakel, dem Tode verfallenen König Admet dahinzugeben: „Dieses Opfer gilt nicht dem Geliebten und keinem Mann als Gatten. Sie ist für den König gestorben, und also ist es keine Familiengeschichte gewesen, sondern jene einmalige Hingebungstat äußerster Selbstweihe an die Gemeinschaft, Alles für Alle".[781]

Eine weitere markante Änderung gegenüber sowohl Hofmannsthals als auch Euripides' Vorlage stellt der Schluss der *Alkestis* dar. Bei Euripides und Hofmannsthal erfährt Herakles durch einen Diener vom Tod der Alkestis, holt sie daraufhin aus der Unterwelt zurück und führt sie verschleiert zu Admet/Admetos. Da er seiner Gemahlin versprochen

[777] Euripides: „Alkestis", S. 13 (Vers 178–186).

[778] Hofmannsthal: „Alkestis", S. 15.

[779] Rudolf Borchardt: „Über Alkestis" in Ders.: *Prosa* 2, Stuttgart: Klett-Cotta 1959, S. 235–294, S. 250. „Das Opfer der Alkestis gilt nicht […] dem, ‚für den zu tun fast nichts mehr übrig bleibt', als ihm durch den eignen Tod Tod zu ersparen, und gilt nicht dem Geliebten, und keinem Manne als Gatten. *Sie ist für den König gestorben*, und also ist dieses keine Familiengeschichte gewesen, und nicht der Liebesroman […], sondern jene einmalige Hingebungstat äußerster Selbstweihe an die Gemeinschaft, Alles um Alles." Vgl. Maurer Zenck „*Liebesopfer* versus *Selbstweihe*", S. 186. Wellesz verweist beispielsweise explizit auch auf Borchardts „masterly essay" in: „Hofmannsthal and Strauss", S. 240.

[780] Ernst A. Schmidt: *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Heidelberg: Winter 2006 (Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 38), S. 67 und 69.

[781] Der Vortrag ist meiner Kenntnis nach lediglich in Ausschnitten durch Margret Dietrich überliefert: „Vorwort", in: Schondorff, Joachim (Hrsg.), *Alkestis. Euripides, Gluck, Wieland, Richter, Hofmannsthal, Lernet-Holenia, Wilder*, München: Albert Langen / Georg Müller 1969 (Vollständige Dramentexte), S. 9–70, S. 57.

hatte, keine andere Frau ins Haus zu holen, sträubte er sich zunächst, die ihm unbekannte Gestalt aufzunehmen. Als Herakles aber Alkestis' Schleier lüftet, erkennt er seine Frau, die – wie Herakles erklärt – jedoch noch drei Tage stumm und regungslos bleiben solle, bis sie wieder vollends zum Leben erwacht. Mit dem sich verabschiedenden Herakles endet das Drama. Wellesz hat in diesem sehr leisen und verhaltenen Finale, das zu stark im „Reich des Traumes und der Mysterien" angesiedelt war,[782] ein großes dramaturgisches Problem gesehen. Zunächst störte ihn, dass man Herakles' heroische Tat in der Unterwelt gar nicht sehen sollte. Bei Euripides und Hofmannsthal erfährt Herakles durch den Sklaven, dass nicht eine Fremde, sondern die Königin gestorben ist, woraufhin er lediglich von der Bühne tritt und kurze Zeit später mit Alkestis an der Hand zurückkehrt. Wellesz fügte zwar keine neue Szene ein (so wie es beispielsweise Gluck im III. Akt seiner französischen Fassung getan hatte),[783] war aber der Ansicht, dass der Komponist hier ‚weiter' als der Dichter gehen solle und versuchte demzufolge, den Kampf mit dem Tod rein musikalisch darzustellen.[784] Nach Herakles' Worten „Ich führ Alkestis in des Freundes Arm zurück!" folgt dementsprechend ein langes Instrumentalzwischenspiel, das Herakles' Kampf im Hades darstellen soll (T. 1437–1549).

Darüber hinaus missfiel Wellesz in beiden Vorlagen, dass das tatsächliche glückliche Ende gar nicht dargestellt, sondern lediglich angekündigt wird. Wellesz änderte den Schluss dahingehend, dass Alkestis nicht stumm bleibt, sondern durch den Anblick ihrer Kinder als „Brücke zwischen Tod und Leben"[785] aus ihrem Zustand erweckt wird. In diesem dramaturgischen Höhepunkt – quasi der auskomponierten Transformation der Hauptfigur – stocken Alkestis über 13 Takte die Worte, bevor sie endlich den Namen ihres Gatten aussprechen kann (T. 1830–1845).

Wellesz hielt sich also beim Schluss nicht an die Vorlagen und sah keinen Widerspruch darin, einen eigenen Schluss hinzuzufügen, sondern war besonders stolz darauf – er begriff sich hier als Ausführender einer Tradition, „der seinen ureigenen kreativen Beitrag in sie einbringt".[786] Auch wenn Wellesz dieses Ende als eigenen Einfall deklarierte, fällt

[782] Wellesz: „Epilegomena zur Alkestis", S. 128.
[783] In Glucks Wiener Fassung von 1767 kommt die Figur des Herakles nicht vor. Alkestis wird hier durch Apollo zurückgeführt, da sie durch ihr Handeln die Götter gnädig gestimmt hatte. Eine Errettung und somit eine heroische Tat gibt es hier also nicht. In der Umarbeitung von 1776 fügte Roullet die Figur des Hercule sowie eine Szene vor den Toren des Hades hinzu.
[784] Wellesz: „*Alkestis*", S. 150.
[785] Ders.: „Zur Entstehung meiner ‚Alkestis'", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 164.
[786] Aussage von Emmy Wellesz, nach Schneider: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 118.

allerdings auf, dass Glucks *Alceste* auf ähnliche Weise schließt: Alceste tritt hier in Calzabigis Fassung aus den Wolken heraus, woraufhin ihr Admetus und die Kinder in die Arme fallen (Alceste: „Oh cari figli! / Oh diletto conforte! E pur di nuovo / Tutti vi stringo al seno“).[787] Auch bei Wellesz findet Alkestis ihre Sprache wieder („O meines Liebsten Aug und Leib, / Ich hab dich wieder, den ich nimmermehr / Gehofft zu sehn!“) und beide Opern schließen daraufhin mit einem Jubelgesang. Auch wenn Wellesz angab, sich nur bei Hofmannsthal und Euripides angelehnt zu haben, kann der Einfluss von Calzabigis Libretto an dieser Stelle folglich nicht zur Gänze ausgeschlossen werden. Indem in Wellesz' Fassung an dieser Stelle ein Liebesmotiv (wenn auch hauptsächlich für ihre Kinder) anklingt, widerspricht er hiermit zwar tendenziell seiner Intention, ein ‚entsubjektiviertes' Libretto schaffen zu wollen;[788] allerdings geschieht dies einerseits aus rein dramaturgischen Gründen und andererseits, um die Darstellung der heroischen Tat stärker herausarbeiten zu können. Zwar diente das strahlende Ende im Sinne eines lieto fine der stärkeren Bühnenwirkung,[789] im Vordergrund stand jedoch auch die Hervorhebung der Transformation. Wie Wellesz betonte, vollziehe sich bei allen drei Hauptfiguren das ‚Wunder der Verwandlung' als Folge ihres Handelns:

> Alcestis grows beyond her ordinary self to the sacrifice of her life. Admetus attains the most complete spiritual development in his full acceptance of the kingship divinely imposed on him. Heracles achieves the most heroic possible deed. When he brings back the veiled woman to the husband the terrors of the conflict have made him another man, and Alcestis, as Heracles had prophesied in his drunkenness, is not the same, but is one who has seen the world of the dead.[790]

In Wellesz' Libretto-Bearbeitung der *Alkestis* ist somit zum einen durch die radikale Ausdünnung des Vorlagentextes, der Tilgung jeglicher ‚überflüssiger' Details sowie Nebenfiguren oder -handlungen und somit der Konzentration auf die dramaturgischen Fixpunkte der Rahmen für die Realisierung gegeben. Auf diese Weise legte er eine klare Struktur frei, die der Musik Raum verschafft und die Möglichkeit erzeugt, beide Elemente in eine ausgeglichene Balance zu bringen. Die Charakterzeichnungen werden zum anderen durch Wellesz von allzu subjektiven und psychologisierenden Elementen befreit und noch stärker auf das Heroische ausgerichtet – nicht zuletzt durch die Umdeutung des Opfermotivs der Alkestis und die Herausstellung der Wandlungen bei den drei Hauptfiguren. Hiermit

[787] Ranieri de' Calzabigi: *Alceste. Tragedia per musica* […], Wien: Ghelen 1767, S. 53. In Roullets Bearbeitung findet Alceste ihre Sprache ebenfalls durch den Anblick ihrer Kinder wieder.
[788] Ruf: „Die Oper Alkestis von Egon Wellesz“, S. 134.
[789] Ebd.
[790] Wellesz: „*Alkestis*“, S. 152.

hoffte Wellesz, die ‚zeitlosen' Gestalten, die jede Generation neu formen und mit Leben erfüllen sollte, erschaffen zu haben.[791]

3.1.3.2 *Die Bakchantinnen* als Lichtoper

Um seine Idee eines modernen Gesamtkunstwerks realisieren zu können, setzte Wellesz bei der Erstellung seines Librettos für *Die Bakchantinnen* an einer anderen Stelle an als bei der *Alkestis*: Zwar befolgte er hier ebenso seine allgemeinen Grundsätze zur Librettobearbeitung und lehnte sich auch wieder an eine durch Euripides und Hofmannsthal tradierte Sage an, allerdings wurde die Bearbeitung der Textvorlage weniger auf die Darstellung des Heroischen, sondern vor allem in Hinblick auf eine gesteigerte Bühnenwirkung zugeschnitten. Wellesz betonte bei der Oper vor allem das Lichtelement, das er bereits im Libretto zu verankern versuchte, um dieses bei der Aufführung im Sinne des Gesamtkunstwerks mit der Lichtregie noch stärker verschmelzen lassen zu können.

Hofmannsthal hatte sich bereits ab 1892 mit dem Mythos beschäftigt und verschiedene kurze Skizzen angefertigt, die er zunächst *Die Bacchen* und *Die Bacchantinnen* nannte. 1904 verfasste er umfangreichere Skizzen zu einer 2-aktigen Tragödie, die nun den Titel *Pentheus* trug, aber ebenfalls nicht weiter ausgearbeitet wurde. Aus dem Jahr 1918 hat sich außerdem eine Notiz erhalten, in der Hofmannsthal den Plan für eine Oper *Die Bacchen* darlegt, die jedoch nicht für Wellesz bestimmt war und keine markanten Parallelen zu dessen Bearbeitung aufweist.[792] Als Hauptquelle diente Hofmannsthal Euripides' Drama *Die Bakchen* (408/407 v. Chr.), welches wiederum auf Aischylos' verschollenem *Pentheus* basierte und mit dem Euripides posthum seinen fünften Sieg bei den Tragödienwettbewerben in Athen errang.[793] Die Textvorlage war in der Operngeschichte bis dato kaum von Bedeutung, hauptsächlich im 20. Jahrhundert haben sich vereinzelt Komponisten von der Sage (bzw. Teilen davon) inspirieren lassen, wie beispielsweise Karol

[791] Ders.: „The Idea of the Heroic and Opera", S. 146.

[792] Alle Fragmente in Hugo von Hofmannsthal: „Die Bacchen nach Euripides (1892/93; 1904/05; 1911; 1914; 1917/18)", in: Ritter, Ellen (Hrsg.), *Dramen* 16, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1987 (Sämtliche Werke 18), S. 47–60 (Varianten und Erläuterungen, S. 377–384). In der Notiz zur Oper vergleicht Hofmannsthal den Bacchos-kult mit einem Bienenschwarm, was er vermutlich auf einen Essay von Walter Pater zurückführte. Ebd., S. 379.

[793] Antonia Eder: *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals ‚zerstörendes Zitieren' von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Freiburg i. Br.: Rombach 2013 (Reihe Litterae 198), S. 202–205.

Szymanowski (*Agawe*, Kantate, 1917) oder Hans Werner Henze (*Die Bassariden*, 1964/65).[794]

Obwohl der Stoff in der Barockoper keine Rolle spielte, entsprach das Drama aus dem Sagenkreis der griechischen Mythologie zunächst Wellesz' Grundanforderungen an ein Libretto. Dennoch musste er auch hier umfangreiche Modifikationen vornehmen. Auf einem ihrer gemeinsamen Spaziergänge hatte Hofmannsthal Wellesz von seiner eigenen fragmentarischen Bearbeitung berichtet und unterstützte Wellesz in dem Vorhaben, hieraus ein Textbuch zu formen.[795] Im Gegensatz zur *Alkestis* konnte Wellesz das Libretto jedoch nicht einfach aus Hofmannsthals Drama umarbeiten, sondern musste es gänzlich neu verfassen – nicht nur da Hofmannsthals Vorlage nicht ausreichend ausgearbeitet war, sondern auch weil Wellesz erkannte, dass „das Drama von Grund auf neugestaltet werden müsse".[796] Hierfür versuchte er wieder an die Ursprünge der Sage anzuknüpfen und intendierte daher weder eine Neu-Interpretation von Hofmannsthals noch von Euripides' Fassung, dessen Drama „nur den äußeren Rahmen" bilden konnte.[797] Aus diesem Grund wird bei der Oper Hofmannsthal auch nicht im Textbuch erwähnt, sondern lediglich vermerkt, das Libretto sei „nach dem Drama des Euripides frei für die Opernbühne gestaltet".[798] 1928 begann Wellesz den Text einzurichten und beendete 1930 die Komposition der 2-aktigen Oper,[799] die am 20. Juni 1931 ihre Uraufführung an der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Clemens Krauss erlebte.

Es ist weder bei Hofmannsthal noch bei Wellesz genau bekannt, welche Euripides-Übersetzungen sie verwendeten. Hofmannsthals basierte vermutlich auf jener von Donner,[800] die auch Wellesz gekannt haben dürfte, allerdings spricht einiges dafür, dass dieser mehrere Versionen benutzte und beispielsweise auch die Übersetzungen von Hans von Arnim, Johann Adam Hartung oder Hans von Wolzogen zu Rate zog.[801] In Hofmannsthals Skizzen wird allerdings deutlich, dass er sich nur äußerst vage an Euripides' Tragö-

[794] Joachim Draheim listet noch kleinere Kompositionen, v. a. Lieder oder Chorwerke von u. a. Granville Bantock, Gustav Holst, Phyllis Tate, Ralph Vaughan Williams und Ernest Walker auf, die Verse aus den *Bacchen* vertonten. Joachim Draheim: *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Amsterdam: B. R. Grüner 1981 (Heuremata 7), S. 140–143.

[795] Wellesz: „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", S. 3; Schollum: *Egon Wellesz*, S. 37.

[796] Wellesz: „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", S. 4.

[797] Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 6.

[798] Ebd., (Frontispiz).

[799] Wellesz: „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", S. 4.

[800] Klaus E. Bohnenkamp: „„…eine aufregende Handlung'. Hugo von Hofmannsthals ‚Bacchen'- und ‚Pentheus'-Entwürfe", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1998), S. 193–230, S. 197.

[801] Krones: „Multikulturalität durch die Zeiten", S. 329–330.

die anlehnte: So konzentrierte er sich vor allem auf die Figuren Pentheus, Dionysos, Agaue [!] und Kadmos und stellte neue Zweierkonstellationen zwischen ihnen her. Der Chor wurde dagegen vollständig eliminiert und es bleiben im Allgemeinen nur wenige Grundmotive der Vorlage erhalten: So entwarf Hofmannsthal u. a. neue Handlungen und Orte, skizzierte „das Atmosphärische der Szenen unter bühnentechnischem wie symbolischem Vorzeichen" und warf „scharfe Lichter auf Charakter und Kontur der Akteure".[802]

Auch wenn Wellesz Hofmannsthals Skizzen als Orientierung heranzog, zeigten diese einige Deutungen, die nicht zu Wellesz' Ansätzen passten und in etwa jenen Kritikpunkten entsprachen, die er bereits bei Hofmannsthals *Alkestis* als zu zeitgebunden für seine Vorstellung eines modernen Librettos empfand (siehe Kapitel 3.1.2.1). So hat Hofmannsthal sich in seinen verschiedenen Fassungen zumeist stark von Euripides entfernt, indem er weniger das Göttliche, sondern verstärkt die menschlichen Aspekte in den Fokus rückte, sodass bei ihm vor allem Pentheus als Mensch und die Beziehung zu seiner Mutter Agaue beleuchtet werden.[803] Hierbei wird besonders deutlich, wie stark Hofmannsthal sich von zeitgenössischen Einflüssen, wie Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie,* Johann Jakob Bachofen, aber vor allem Sigmund Freund beeinflussen ließ.[804] Die Verschiebung der Personenkonstellation bei Hofmannsthal weist besonders auffällig in diese Richtung: In den ersten Skizzen wird Pentheus zunächst noch seine eigene Gattin als Antagonistin gegenübergestellt, erst später nimmt seine Mutter Agaue diesen Platz ein, wodurch laut Antonia Eder auch eine „ödipal akzentuierte psychische Disposition des Helden" manifestiert wird.[805] Darüber hinaus resultiert beispielsweise auch der Wahn der Königin am Anfang nicht aus ihrer Verleumdung der Götter, sondern hier aus rein psychischen Ursachen.[806]

Die Betonung des Muttermotivs geht sowohl bei Hofmannsthal als auch bei Wellesz deutlich auf den Einfluss Bachofens zurück, was Wellesz in einem Interview zur Uraufführung bestätigte.[807] Bachofen beschrieb in seinem Hauptwerk *Das Mutterrecht* (1861) die Gesellschaftsform der Gynaikokratie, in der die Mutter das Oberhaupt der Familie dar-

[802] Bohnenkamp: „„…eine aufregende Handlung'", S. 196.
[803] Ebd.
[804] Eder: *Der Pakt mit dem Mythos*, S. 204.
[805] Antonia Eder: „Pentheus' Labyrinth: Autorität als Raum- und Textmodell in Hofmannsthals ‚Pentheus'-Fragment", in: *Colloquium Helveticum* 41 (2010), S. 87–106, S. 91.
[806] Bohnenkamp: „„…eine aufregende Handlung'", S. 206–207. Im *Pentheus*-Fragment heißt es z. B.: „A<gaue> ahnt dass das Furchtbare an alle dem nur von dem Druck kommt der darauf lastet (Pathologie, Criminal-psychologie, […])". Hofmannsthal: „Die Bacchen nach Euripides" S. 50.
[807] „Die nächste Premiere der Oper. Gespräch mit Egon Wellesz", in: *Neues Wiener Tagblatt* 23443 (28. Mai 1931), S. 9.

stellt und auch die Abstammung über diese bestimmt wird. Auch bei *Alkestis*, in der die Liebe zu den Kindern zumindest im Finale thematisiert wird, dürften Bachofens Ansichten zum Matriarchat bereits eingeflossen sein, bei den *Bakchantinnen* scheinen sie jedoch noch stärker ausgeprägt.[808] Hofmannsthal verlieh seinen Figuren also wiederholt individuelle und menschliche Charakteristiken und formte mit ihren jeweils psychologischen Motivationen rein persönlich-subjektive Beziehungskonstellationen.[809] Ähnlich wie bei seiner *Alkestis* musste Wellesz daher auch bei den *Bakchantinnen* versuchen, jegliche psychologisierende Tendenzen aller potentiellen Textvorlagen zu eliminieren, weshalb er sich in diesem Punkt fundamental von Hofmannsthals Auslegungen unterscheidet.[810] Dessen Skizzen konnten daher nicht als alleinige Grundlage für Wellesz' Textbuch dienen, da es seinen Ansätzen einer Darstellung symbolhafter heroischer Gestalten, die zeitlose Ideale verkörpern sollten, diametral entgegen lief.

Dennoch zeigt auch der Vergleich zu Euripides' Drama eklatante Diskrepanzen zu Wellesz' Libretto: Wellesz sagte selbst, dass Änderungen bei der Umformung nötig waren, da vor allem die vielen Erzählungen ‚auf die Bühne gebracht werden' mussten.[811] Hierbei lehnte er sich wiederum deutlich bei Hofmannsthal Forderungen an, der ebenfalls bei seinen Bearbeitungen verlangt hatte: „Es müßte alles auf die Bühne kommen, was bei Euripides erzählt wird, alles erzählt werden, was bei Euripides dargestellt ist."[812] Wellesz musste daher nicht nur große Teile kürzen, um der Musik genug Raum geben zu können, sondern vor allem die gesamte Erzählstruktur ändern. Wie Lorenz Wedl in seiner umfassenden Studie über die Oper zusammenfasst, betreffen die Änderungen insbesondere die Passagen bei Euripides, die „episierende Tendenz" zeigen.[813] Wellesz hat also ähnlich wie bei der *Alkestis* alle längeren Erzählungen z. B. die obligatorischen Botenberichte, die in Euripides' Fassung großen Raum einnehmen, gekürzt oder gestrichen und versucht, die Geschehnisse stattdessen darzustellen. Er intendierte somit vor allem eine „Belebung der Szene", was besonders durch die Umwandlung des Chores erreicht wird.[814] Zunächst teil-

[808] Pietro Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie in ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in: Csobádi, Peter / Gruber, Gernot / Kuehnel, Jürgen / Müller, Ulrich / Panagl, Oswald (Hrsg.), *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur*, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 2005 (Wort und Musik 58), S. 418–435, S. 423–424.
[809] Bohnenkamp: „‚…eine aufregende Handlung'", S. 217.
[810] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 76.
[811] Wellesz: „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", S. 2.
[812] Brief Hugo von Hofmannsthal an Hermann Bahr, zitiert nach Bohnenkamp: „‚…eine aufregende Handlung'", S. 211.
[813] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 37.
[814] Ebd.

te Wellesz den einzigen Chor bei Euripides in mehrere Gruppen: die „Asiatischen Mänaden“, die „Krieger des Pentheus“, die „thebanischen Frauen als Bakchantinnen“ sowie das „Volk von Theben“. Diese erhielten darüber hinaus noch eine andere Funktion: Während der Chor im antiken Theater – und auch in Euripides’ *Bacchen* – meist als rein passiv kommentierender Begleiter der Handlung aufgetreten war, lässt Wellesz dagegen die einzelnen Chöre aktiv am Geschehen teilhaben. Diese treten nun untereinander und mit den Figuren in Dialog, d. h. die Chöre „dramatisieren episierende Stellen des Chors oder einzelner Figuren des ‚Bakchen‘-Chors“.[815] Da diese außerdem als ‚Bewegungschöre‘ auf der Bühne agieren, beleben sie darüber hinaus auch auf anderer Ebene die Szene (hierzu ausführlich Kapitel 3.3).

Besonderes Augenmerk bei der ‚Belebung der Szene‘ – und somit in Hinblick auf eine stärkere Betonung des Gesamtkunstwerkgedankens – hat Wellesz aber vor allem auf die Herausarbeitung des Lichtes gelegt. Schon Hofmannsthal hatte für sein Drama auf „Elemente des Nichtsprachlichen“ gesetzt und neben Tanz und Pantomime auch für sein Bühnenbild eine detailliert festgelegte Farb- und Lichtregie beschrieben, um die „performative Wirkkraft“ zu verstärken.[816] Im Allgemeinen spielen die Lichtaspekte aber weder bei Euripides noch bei Hofmannsthal eine derart prominente Rolle wie in Wellesz’ Textbuch. Dieser arbeitete hierin zum einen detailliertere Regieanweisungen aus, zum anderen versucht er außerdem bei der Handlung und den Dialogen das Licht-Sujet stärker zu akzentuieren. Pietro Massa widmete diesem Aspekt eine ausführliche Studie, in der er davon spricht, dass Wellesz die Lichtelemente geradezu „radikalisiert“ und vor allem die Figur des Dionysos zum „Lichtprinzip“ erhob.[817]

Bei der Durchsicht des Librettos springen hierzu verschiedene Aspekte ins Auge, wie zunächst die durchgehende Erwähnung und Verwendung von Fackeln und Feuer: Diese werden zwar bei Euripides und Hofmannsthal vereinzelt erwähnt,[818] spielen jedoch keine übermäßig bedeutende Rolle. Bei Wellesz tauchen dagegen die Fackeln durchgehend auf und insbesondere der II. Akt wird durch detailliert koordinierten Feuerschein dominiert. Darüber hinaus wird das Lichtelement auch mit den Figuren verknüpft, womit Wellesz den Kontrast zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen stärker betonen wollte. Wellesz installierte das Licht als durchgehendes Motiv für die Gottheit an sich; so wird

[815] Ebd.
[816] Eder: „Pentheus Labyrinth“, S. 89.
[817] Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie“, S. 421.
[818] Bei Agaues Szene im Palast: „Das Haus erbebt. Feuerschein. Fackeln herein: Der Gefangene hat sich befreit.“ Hofmannsthal: „Die Bacchen nach Euripides“, S. 51.

Dionysos selbst permanent als „Leuchtender", „Strahlendheller" o. Ä. angerufen.[819] Das Menschliche (vor allem in Person des Pentheus) wird dagegen eher mit Dunkelheit assoziiert – eine Verbindung, die sich in den Sagenüberlieferungen und auch bei Euripides weitaus weniger prägnant darstellt.[820]

Bereits die Vorgeschichte der Tragödie erweitert den Zusammenhang zwischen dem Licht und dem Göttlichen: Dionysos' Vater Zeus war einst in Menschengestalt auf die Erde gekommen und zeugte mit Semele ein Kind. Da deren Schwester Agave jedoch den Königsthron ihres Sohnes Pentheus in Gefahr sah, brachte sie ihre Schwester dazu, Zeus' Identität anzuzweifeln. Daraufhin bat Semele Zeus, sich ihr in seiner wahren Gestalt zu zeigen, woraufhin sie von seinen Blitzen getroffen verbrannte und sogar von ihrem Grab noch immer Rauch aufstieg. Bei Euripides ist über dem verbrannten Königspalast noch „von Zeit zu Zeit Rauch" zu sehen.[821] In der überlieferten Sage (u. a. in Ovids *Metamorphosen*) und auch bei Euripides ist es im Übrigen Zeus' eifersüchtige Gemahlin Hera (bzw. Juno) in Gestalt der Amme Beroë und nicht Agave, die Semele dazu bringt, Zeus um seine Theophanie zu bitten. Durch die Übertragung der Verantwortung an Semeles Tod von Hera auf Agave betont Wellesz somit die Schuld Agaves (die hiermit zur Protagonistin wird).[822] Darüber hinaus wird hierdurch ein Dualismus der Schwestern akzentuiert, der in dem Kampf der beiden Söhne fortgeführt wird.[823] In diesem Kontext hat Wellesz nun die erste Szene konzipiert, die – im Gegensatz zu Euripides – am Grab der Semele spielt: Dionysos erscheint den Asiatischen Mänaden „im Flammenrauch des Grabmals"[824] und berichtet seinem Gefolge über die Geschehnisse, wobei Wellesz' Wortwahl die Bilder förmlich vor die Augen treten lässt:

819 Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 8.
820 Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie", S. 422.
821 Euripides: „Die Bacchantinnen", in: Donner, J. J. C. (Hrsg.), *Euripides*, 2. Auflage, 2. Bd., Leipzig / Heidelberg: C. F. Winter'sche Verlagsbuchhandlung 1859, S. 219–280, S. 221.
822 Hofmannsthal erwähnt die Vorgeschichte in seinen *Bacchen*/*Pentheus*-Fragmenten nicht. In einer anderen Skizze *Jupiter und Semele* (1900) tauchen jedoch weder Hera noch Agave auf. Hugo von Hofmannsthal: „Jupiter und Semele", in: Ritter, Ellen (Hrsg.), *Dramen* 16, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1987 (Sämtliche Werke 18), S. 155–157.
823 Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie", S. 423.
824 Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 9.

DIONYSOS
Nicht konnte der den Pfeil des Wunsches wenden.
Aus Flammenwolken brach der Donner,
Umfing die Sterbliche in Liebesgluten
So brennend, daß die feurige Gewalt
Den Erdenleib ihr sengte.
Blitzgetroffen
Gab sie mir im Tod Geburt. –

CHOR
O, du, durch heilgen Strahl Entzündeter!
Im heilgen Feuer Leuchtender![825]

Auch die durch den Seher Teiresias erahnte Ankunft von Dionysos zeugt von einer ähnlich bildlichen Sprache: „Nah ist der Gott! / In neuem Glanz auflodern rings die Flammen, / Schon blitzt sein Auge durch die Luft, / Schon dröhnt die Erde hell von seinem Schreiten“ (I. Akt, 4. Szene).[826] Bemerkenswert ist in diesem Vers im Übrigen auch das ‚helle Dröhnen‘ als quasi synästhetische Erfahrung von Dionysos’ Göttlichkeit.

Dionysos wird jedoch nicht nur als Gott des Lichtes manifestiert, sondern Wellesz verknüpft mit ihm auch die Verblendung, die den Frauen Thebens, aber gleichzeitig auch Pentheus widerfährt.[827] Wellesz selbst spricht bei seiner Inhaltsangabe von einer „Verblendung“ der Bakchantinnen durch Dionysos,[828] Pentheus erkennt „Zeichen der Verblendung“ (I. Akt, 6. Szene)[829] und auch Teiresias beklagt dies bei Agave („Weh der Verblendeten“, I. Akt, 4. Szene).[830] Es ist hierbei jedoch darauf hinzuweisen, dass Dionysos selbst nicht die ihm ergebenen Frauen als verblendet ansieht, sondern vielmehr Pentheus, der im Gegensatz zu den anderen Thebanern Dionysos’ Göttlichkeit nicht erkennen will. In ihrer Konfrontation (I. Akt, 7. Szene) heißt es:

PENTHEUS (zieht das Schwert)
Willst du mir drohen, Blendling?
Sieh dich vor!
Pentheus ist ohne Furcht!
Er dringt auf Dionysos ein. Starker Glanz umgibt den Gott. Pentheus taumelt geblendet zurück.

DIONYSOS
Dein Tag ist da, Verblendeter!
Zu Ende deine Taten!
Ausgelöscht die Fackel deines Lebens!
Staub du selbst, Verworfen und verweht!
Er entschwindet, plötzlich, in aufflammendem Licht.[831]

Der Kontrast zwischen Licht und Dunkel, also die erhabene Göttlichkeit, Wahrheit und Leben gegen das niedere Menschliche, Tod und Wahn, ist ein durchgehendes Motiv in

[825] Ebd., S. 10–11.
[826] Ebd., S. 17.
[827] Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie“, S. 425–426.
[828] Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 5.
[829] Ebd., S. 22.
[830] Ebd., S. 17.
[831] Ebd., S. 25.

der Oper. Nicht nur, dass Dionysos stets als Gott des Lichtes dargestellt wird, sondern Pentheus wird noch dazu durchgehend mit der Dunkelheit konnotiert. Als Teiresias von der Ankunft des neuen Gottes („Der Frühlingshelle") kündet, spricht er davon, dass dieser das Volk befreit habe von „nächtiger Umstrickung Wahn", allein durch „Erweckung strahlendlichter Flamme" (I. Akt, 4. Szene).[832] Besonders deutlich wird diese Gegensätzlichkeit aber im II. Akt: Hier schleicht sich Pentheus in der Nacht, und somit von der Dunkelheit verborgen, auf den Kithäron, um die Bakchantinnen zu suchen („Die Nacht ist gut, / Die Nacht hilft der Verwandlung"),[833] während diese ein helles Opferfeuer entzünden. Pentheus wird jedoch in dem Moment enttarnt, als er durch Dionysos aus seiner Dunkelheit gerissen wird: „Ein blendender Strahl fällt auf den sich bergenden Pentheus, der plötzlich in hellstem Licht, an allen sichtbar, dasteht".[834] Bei Euripides spielt das Licht bei der Entdeckung dagegen keine Rolle, denn hier wird Pentheus von Dionysos auf einen Baumwipfel gesetzt, um die Bakchantinnen besser ausspähen zu können. Diese entdecken ihn jedoch und reißen ihn herunter.[835] In Wellesz' Auslegung treffen somit in dieser Szene und der folgenden Jagd auf Pentheus alle Ausdeutungen von Licht und Dunkel zusammen. Pietro Massa folgert, dass das „dionysische Licht" die Realität soweit verzerrt, dass Agave und die Frauen Pentheus für einen Berglöwen halten und ihn töten können. Somit reflektiere „die Doppelgesichtigkeit des Dionysos – als Gott des Lichtes und als Gott der Verblendung […] die Gestalten der Realität wie ein Vexierspiegel".[836] Die Tat Agaves steht somit auch unter dem Einfluss der „verblendeten Ausstrahlung des Dionysos".[837]

Die eklatanteste Änderung, die Wellesz an der Vorlage vorgenommen hat, birgt jedoch der Schluss, der wiederum die Bedeutung des Lichtes bzw. des Feuers weiter untermauert. In den meisten Überlieferungen (z. B. bei Ovid) wird Pentheus nach seiner Entdeckung von den Bakchantinnen bei lebendigem Leibe zerrissen, woraufhin Agave den Kopf ihres Sohnes nach Theben zurückträgt, bevor sie aus ihrem Wahn erwacht und ihn

---

832 Ebd., S. 20.
833 Ebd., S. 36.
834 Ebd., S. 42.
835 „Aufrecht zum hohen Aether stieg der Tannenbaum, / Und trug den Herrn auf seinem Rücken empor. / Ihn sah man eher, als er selbst die Bacchen sah; / Denn ohne Säumen macht' ihn kund sein hoher Siz. / Den Fremdling aber konnten wir hinfort nicht sehn; / Doch eine Stimme rief herab aus Aethershöhn / (Dionysos war es, ahn' ich recht): ‚Wir bringen ihn, / Der euch und mich, Jungfrauen, der mein heilig Fest / Zu Spott herabgewürdigt; auf und strafet ihn!'". Euripides: „Die Bacchantinnen", S. 266 (Vers 967–975).
836 Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie", S. 429.
837 Ebd., S. 425.

erkennt. Wellesz sah bei diesem Ende jedoch Änderungsbedarf und lehnte sich bei seiner Adaption bewusst nicht an Euripides an (der Pentheus' Tod nicht einmal darstellt, sondern lediglich von einem Boten schildern lässt),[838] sondern an dem einzigen überlieferten jambischen Trimeter aus Aischylos' verlorenem *Pentheus*: „μηδ' αἵματος πέμφιγα πρὸς πέδῳ βάλῃς". In diesem Zusammenhang ist allerdings nicht klar, auf welche Übersetzung Wellesz sich bezieht; er selbst übertrug den Vers ins Englische als „Mother why do you burn your child",[839] und auch beispielsweise Elsa Bienenfeld interpretierte den Vers in ihrer Rezension ähnlich („den du gebarst, was verbrennst du dein Kind").[840] Die Zeile müsste jedoch eher mit „Dass du auch keinen Blutstrahl auf die Erde fließen lässt" [841] oder „Laß nicht zu Boden fallen auch kein Fünkchen Blut"[842] übersetzt werden. Es ist gut möglich, dass Wellesz, der Altgriechisch gelernt hatte, eine eigene Übertragung anfertigte und hierbei Fehler beging.[843] Aber auf welche Übersetzung man sich auch immer beziehen würde – Aischylos' Zeile ließe bei der Frage, wie Pentheus tatsächlich zu Tode kommt, in jedem Fall einen erheblichen Interpretationsspielraum. Wellesz deutete den Vers dahingehend, dass Agave ihren Sohn Pentheus nicht zerstückelt – was allerdings die eigentliche Absicht der Bakchantinnen war („Zerreißt den Frevler!") – sondern ihn (vermutlich) mit ihrer Fackel verbrennt, bevor Pentheus in den Abgrund stürzt. Folglich stirbt er darüber hinaus auch einen ähnlichen Tod wie einst Dionysos' Mutter Semele, die dieser hierdurch rächen kann.[844]

[838] Euripides: „Die Bacchantinnen", S. 265–268 (Vers 937–1047).
[839] Egon Wellesz: „Introductory talk to ‚Die Bakchantinnen'", (BBC-Sendemanuskript), ÖNB F13.Wellesz.230, S. 2.
[840] Elsa Bienenfeld: „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen.', Oper in zwei Akten – Uraufführung an der Wiener Staatsoper", in: *Neues Wiener Journal* 13499 (21. Juni 1931), S. 28.
[841] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 89.
[842] J. A. Hartung: *Aeschylos' Fragmente*, Leipzig: Wilhelm Engelmann 1855, S. 73.
[843] Herzlichen Dank an Vasiliki Papadopoulou für ihre Hinweise zur korrekten Übersetzung des Aischylos-Zitats!
[844] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 89.

Euripides

DER BOTE

Agave, schäumend, rollte wild das Aug' umher,
Und dachte nicht mehr, was zu denken ihr geziemt,
Sie ward von Bacchos fortgerafft, und hörte nicht.
Mit ihren Armen faßte sie die linke Hand,
Stemmt auf des Unheilvollen Leib mit Macht den Fuß,
Und reißt ihm ab die Schulter, nicht durch eigene Kraft;
Der Gott verlieh dem Frauenarme *die* Gewalt.
Die Glieder ihm zerreißend, schafft' am andern Teil
Ino; mit allen Bacchen war Autonoë
Bei'm Werk geschäftig; alle schrien in Einem Laut;
Pentheus so lang er athmet, stöhnt in dumpfem Ton;
Die Bacchen jubeln. Einen Arm trug diese fort,
Die samt den Schuhen einen Fuß. Zerrissen ward
Die ganze Seit' ihm; jede warf der anderen
Mit blut'ger Hand, wie Bälle, Pentheus' Glieder zu.
Vereinzelt liegt die Leiche theils auf starrenden

Felshöhn, ein Theil in dichtbelaubtem Waldgebüsch,
Nicht leicht zu finden; aber sein unselig Haupt
Ergriff die Mutter mit der Hand, und steckt es hoch
Auf ihren Thyrsos, trägt es, wie des Löwen Haupt,
Des berggebornen, mitten durch Kithärons

Wellesz

Die Bakchantinnen reißen Brände aus dem Opferfeuer. Die Szene ist von Fackeln blutigrot erhellt, das Opferfeuer ist erloschen.
Die Bakchantinnen beginnen wie eine dunkle, unentrinnbare Masse gegen Pentheus vorzudringen.

PENTHEUS (*schreiend*)

Hört mich! Hört mich!

Ich bin es! Pentheus,
König von Theben!
Hört mich!

AGAVE
Dort ist das Wild!
Der Bergleu ist's!
Auf ihn, Mänaden!

Es beginnt eine wilde Jagd mit Fackeln nach Pentheus, felsauf, felsab.

DIE BAKCHANTINNEN
Auf, Auf,
Hunde der Wut!
Werft euch auf ihn,
Zerreißt den Frevler!
Bakchos mit uns!
Faßt ihn! Greift ihn!
Bakchos mit uns! Bakchos mit uns!
Pentheus wird von Agave auf eine enge Felsplatte gedrängt, die jäh abfällt.

AGAVE (*triumphierend*)
Gefangen!
Der Bergleu ist gefangen! –
Sie schwingt die Fackel nach Pentheus.

PENTHEUS (*aufschreiend*)
Ah! Die Fackel!
Er weicht zurück, tritt ins Leere und stürzt in den Abgrund nach vorn.
Mutter!

Höhn, Und ließ die Schwester bei der Bacchen Chor zurück.[845]	(*stirbt*) *Agave steht auf dem Fels, triumphal, die Fackel hoch in den Händen.*[846]

Nicht nur, dass auf diese Weise das Feuer- bzw. Lichtmotiv stärker verankert wurde, Wellesz konnte darüber hinaus auch eine grausame und blutig-realistische Szene auf der Opernbühne vermeiden.[847] Auch in *Die Opferung des Gefangenen* hatte er im Übrigen bereits eine ähnlich brutale Szene gestrichen: Die Vorlage enthielt noch eine Szene auf dem Schlachtfeld, in der der kämpfende Prinz besiegt und gefangen genommen wurde. Dies wollte Wellesz nicht darstellen, da er der Ansicht war, dass „derartige, naturalistisch auf der Bühne durchgeführte Kampfszenen" nicht nur wenig interessant seien, sondern auch mit der angestrebten stilisierten Wirkung der folgenden Opferszene im Widerspruch stünden.[848] Die Fackeln symbolisieren besonders im II. Akt „die unbändige Kraft der Gottheit", „die Ausführung ihres Willens" und sind eine „Bestätigung ihrer Herrschaft".[849] Die Jagd auf Pentheus vollzieht sich bereits in der dunklen Nacht, allein im Schein der Fackeln bzw. der Holzspäne aus dem Opferfeuer. Auch Agaves Erwachen aus ihrem traumartigen Zustand und das Erkennen ihres Sohnes Pentheus erfolgt im Licht der Fackeln: „Agave kommt langsam aus dem visionären Zustand zu sich, die Hand mit der Fackel sinkt nieder".[850] Dies trifft auch auf die Einsicht zu, dass sie selbst es war, die ihn durch ihr Feuer getötet hatte: „Sie bemerkt, daß sie selbst die Fackel trägt; sie läßt sie fallen, und eine furchtbare Ahnung steigt in ihr auf."[851] Wie Massa resümiert, bildet also die Fackel „die physische Verwirklichung" von Dionysos' Göttlichkeit, „ihre Flamme das zerstörerische Mittel seiner Strafe, ihr Licht den Beweis seiner drohenden Erscheinung, seiner unerbittlichen Anwesenheit".[852] Pentheus stirbt daher sinnbildlich durch Dionysos' göttliches Wesen und Wellesz' Ausdeutung von Aischylos' Vers erhöht noch dazu die Wirkung auf der Bühne, wo der Lichtregie auf Grundlage des Textbuches eine gesteigerte Bedeutung zukommt.

---

[845] Euripides: „Die Bacchantinnen", S. 267–268 (Vers 1017–1038).
[846] Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 45.
[847] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 90.
[848] Wellesz: „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 9.
[849] Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie", S. 427–428.
[850] Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 45.
[851] Ebd., S. 46.
[852] Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie", S. 428.

Die Umsetzung des von Wellesz ins Libretto eingewobenen Lichtes auf der Bühne wird ausführlich innerhalb des folgenden Kapitels besprochen. Vorwegzunehmen ist, dass die Oper nach ihrer Uraufführung 1931 eine große Presseresonanz hervorrief (wenn die Urteile auch gemischt ausfielen): Julius Korngold lobte ausdrücklich die Eingriffe in die Vorlage, ebenso wie „die formgewandte Diktion des Buches", dennoch blieben für seinen Geschmack „noch immer genug Massenäußerung übrig".[853] Max Graf warf Wellesz dagegen unverhohlen elitären Intellektualismus vor:

> Der feine Gelehrte Egon Wellesz hat für seinen Operntext der „Bacchantinnen" etwas zu viel Bildung und etwas zu wenig Bühnensinnlichkeit mitgebracht. […] Hätte Wellesz weniger Hochachtung vor Euripides, weniger Bildung, weniger Kenntnis von griechischer Kultur und mehr plastische Bühnenenergie gehabt in der Darstellung und Steigerung der Handlung, wäre es für seine Oper besser gewesen.[854]

Andere Kritiker lobten jedoch Wellesz' Absichten: Elsa Bienenfeld hob die Änderung des Schlusses, bei dem Pentheus mit „lodernden Flammen" getötet wurde, als „eine großartige Version" hervor, und attestierte dem Libretto „Adel und Schwung".[855] Auch der Londoner Kritiker Harry Colles, der sich zuvor noch misstrauisch gegenüber Wellesz' neuester Oper zeigte, verfasste im Anschluss eine ‚blendende' Rezension, die Wellesz angeblich 1932 zu seinem Ehrendoktorat sowie in der Folge 1938 auch zu seiner Aufnahme an der University of Oxford verhalf.[856]

In den Libretti der *Alkestis* sowie der *Bakchantinnen* wird deutlich, wie stark Wellesz versucht hat, die eigenen Forderungen seiner Opernreform umzusetzen. Seine Bearbeitungen zeugen von dem Bestreben, einen klassischen Text der Antike mit modernen Mitteln neu zu formen, ohne sich hierbei übermäßig von zeitgebundenen Moden beeinflussen zu lassen. Die beiden Textbücher spiegeln die geforderte klare dramaturgische Linie, die Einfachheit der Struktur sowie die Objektivität der Charakterzeichnung wider und stellen somit die ausgereiftesten Grundlagen für Wellesz' ‚barockes' Gesamtkunstwerk der Moderne dar. In Hugo von Hofmannsthal sah Wellesz darüber hinaus nicht nur den geeigneten Mitstreiter für die Ausarbeitung seiner Libretti, sondern dessen Ansichten beeinflussten auch seine Vorstellungen von Tanz, Dekorationen und Kostümen sowie auch der Lichtregie, also sämtliche Aspekte des Gesamtkunstwerks.

---

853 Julius Korngold: „‚Die Bakchantinnen', Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in: *Neue Freie Presse* 23983 (21. Juni 1931), S. 1–4, S. 3.

854 Max Graf: „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in: *Der Tag* 2933 (21. Juni 1931), S. 7–8, S. 7–8.

855 Bienenfeld: „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen'", S. 28.

856 Wellesz: *Autobiographie*, S. 183–184.

3.2 Die neue Bühne

„It is well known that the best music cannot save an opera if the libretto is nonsensical and leaves the public dissatisfied. In the same way a production which works against text or music can ruin an opera.“[857] Für Wellesz war also neben Musik und Textbuch die Aufführung seiner Opern integraler Bestandteil seines Gesamtkunstwerkmodells, sodass diese eine mindestens ebenso sorgfältige Ausarbeitung erfahren musste wie die Partitur und ausschlaggebend für Erfolg oder Misserfolg eines Werkes sein konnte. Auch bei den Opern des ‚Wiener Barock' sah Wellesz dem Geschehen auf der Bühne und insbesondere der Ausstattung eine besondere Bedeutung zugeteilt. So schrieb er beispielsweise über Giuseppe Bonnos *Il vero omaggio* (1743), dass hier neben Dichtung, Musik und Tanz, auch die „Inszenierung, Theaterarchitektur“ sowie die „Beleuchtungseffekte“ als „gleichberechtigte Künste“ auftraten, „und erst das wohlerwogene Mischungsverhältnis – der praktische theatrale Effekt – […] dem Konglomerat die Existenzberechtigung und Daseinsberechtigung“ verleihen würde.[858] Zwar verstand Wellesz die Barockoper auch hinsichtlich der Inszenierung als Vorbild, da sich jedoch bei dem Großteil der Opern des 17. und 18. Jahrhunderts nur wenig konkretes Material zu den Aufführung erhalten hat, konnte sich Wellesz in seinen Studien nicht detailreich dazu auslassen. Seine spärlichen Äußerungen beschränken sich demzufolge hauptsächlich auf *Il Pomo d'oro* sowie *Costanza e Fortezza*, von denen aufgrund des gehobenen Anlasses einige zeitgenössische Quellen und auch bildliche Darstellungen zur Aufführung überliefert worden waren. Jedoch zog Wellesz einige allgemeine Parallelen zur Entwicklung der barocken Architektur und Malerei, die sich auf der Opernbühne widergespiegelt haben sollen.

Auch die Aufführung sollte für Wellesz allerdings nicht zu einer reinen Imitation der Barockoper oder anderer Vorbilder geraten, sondern er orientierte sich in diesem Aspekt stärker an den modernen Inszenierungsmöglichkeiten antiker Stoffe, wie sie vor allem Max Reinhardt bei Hofmannsthals Werken vorlegte. Daneben spielten auch die verschiedenen aktuellen Reformbestrebungen eine Rolle, die sich ausgehend von u. a. den Ideen Adolphe Appias verbreiteten und sich auch in Gustav Mahlers Inszenierungen an der Wiener Hofoper manifestierten. Die Bühne reflektiert bei Wellesz daher auch die Rezeption eines Bildes der Antike, das sich im frühen 20. Jahrhundert gerade zu formen begann. Im Gegensatz zum Libretto ist hier und im folgenden Kapitel darüber hinaus er-

[857] Ders.: „The Problem of Form“, S. 90.
[858] Ders.: *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 400.

sichtlich, dass Wellesz' Konzept des Gesamtkunstwerks bewusst keinen Einzelkünstler vorsah, er also weder die Bühnenbilder oder Kostüme, noch die Choreographien oder Beleuchtungspläne minutiös festlegte, sondern hierfür auf die Expertise anderer vertraute, mit denen er eng zusammenarbeiten konnte.

3.2.1 Die barocke Architektur auf der Opernbühne

Für Cestis Festoper *Il Pomo d'oro* zeichnete sich der italienische Bühneningenieur Lodovico Ottavio Burnacini verantwortlich, der nicht nur für die Konzipierung bedeutender Bauwerke in Wien und Umgebung (ab 1659 als kaiserlicher Hofarchitekt), sondern auch für die Ausstattung aller Feierlichkeiten am Hof zuständig war. Für *Il Pomo d'oro* fertigte er 23 verschiedene Bühnenbilder, die Kostüme sowie unzählige szenische Effekte mit aufwändigen Flug- und Bühnenmaschinerien an. Am meisten Zeit beanspruchte jedoch die Errichtung eines neuen Opernhauses (das Theater auf der Cortina), das allein der Aufführung des *Pomo d'oro* dienen sollte. Hierdurch verzögerten sich viele der geplanten Programmpunkte, sodass die große Festoper erst zwei Jahre später als geplant im neuen Theater gespielt werden konnte.[859] Francesco Sbarra erinnerte sich nicht nur an die „geistvollen Zeichnungen" von Burnacini, sondern auch an die gelungene Theaterkonzeption, die es erlaubte, dass keinem der 5000 Zuschauer ein Wort auf der Bühne entging.[860]

Dem Textbuch der Oper wurden insgesamt 25 Kupferstiche beigefügt, die Guido Adler in seiner Edition in den *DTÖ* reproduziert hat und demzufolge auch Wellesz seinerzeit zugänglich waren. Einer stellt hauptsächlich den großen Zuschauerraum des prachtvoll ausgestatteten Opernhauses dar, die übrigen Kupferstiche zeigen einzelne Szenen mit den aufwändigsten Kulissen und Maschinerien.[861] Wellesz adelte Burnacini als geradezu genial und zeigte sich begeistert von den Entwürfen,[862] musste jedoch anerkennen, dass Burnacini bzw. den gesamten Festivitäten ein unverhältnismäßig höheres Budget zur Verfügung gestanden hat, als es sich ein Opernkomponist des 20. Jahrhunderts jemals er-

[859] Seifert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, S. 39–40.

[860] „Der Herr Lodovico Burnacini, Ingenieur S. M., der in seinen geistvollen Zeichnungen die Scenerien, die Maschinen und die Costüme erfunden und in staunenswerther Weise vorgelegt hat, ist auch der Erbauer des berühmten Theaters gewesen, das zu diesem Zwecke mit nie gesehener Herrlichkeit von Grund aus in einer so vortrefflich durchdachten Raumvertheilung hergestellt worden ist, dass es, trotz seines 5000 Zuschauer fassenden Umfanges auch nicht dem entferntesten der Zuschauer in Bezug auf das Verständnis der Stimmen etwas zu wünschen übrig liess." Adler (Hrsg.): *Marc Antonio Cesti, Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. VII–VIII.

[861] Kolorierte Kupferstiche (wahrscheinlich zugehörig zum Widmungsexemplar für Leopold I.) finden sich in der ÖNB Misc.143-GF/1-25.

[862] Wellesz: „Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert", S. 193.

träumen könnte.[863] Auch Giuseppe Galli-Bibiena verfügte bei der Inszenierung von Fux' *Costanza e Fortezza* für die Krönung Karls VI. in Prag über ähnlich exorbitante Mittel: Wellesz berichtet in seiner Edition des Werkes (die ebenfalls Reproduktionen von dem Textbuch beigefügten Entwürfen enthält) von „kunstreichen Maschinen" sowie mit Gold und Edelsteinen besetzten Kostümen,[864] und bewertete Galli-Bibienas Ausstattung als die „blendendste Leistung seiner Kunst".[865] Galli-Bibiena wurde jedoch ähnlich wie Burnacini nicht nur die gesamte Ausstattung, sondern auch der Bau eines eigens konzipierten Theaters auf dem Hradschin überantwortet, das mehrere tausend Zuschauer fassen konnte.[866]

Auch wenn Wellesz die Bühnenbilder Burnacinis und Galli-Bibienas nicht kopieren bzw. imitieren wollte und konnte, erkannte er in ihnen dennoch zum einen die herausragendsten Leistungen ihrer Zeit und zum anderen einige grundsätzliche Eigenschaften barocker Kunst, die ihm vorbildhaft erschienen. Der barocke Stil zeichnet sich allgemein durch eine gesteigerte Ornamentik aus, die für Wellesz jedoch keine Auflösung der festen Struktur bedeutete, sondern im Gegenteil geradezu zur Einheitlichkeit des Werkes beisteuern konnte.[867] Er setzte das Prinzip des barocken Gesamtkunstwerks mit seinen vielen Einzelelementen sogar mit der barocken Architektur gleich, in der „die einzelne Säule, Volute oder Verschnörkelung an sich zwecklos erscheint […], und erst die harmonische Vereinigung und Verschmelzung im Gesamtbild den gewollten Effekt der einheitlichen Raumgestaltung gibt".[868] Hierbei war insbesondere der Kontrast von Licht und Schatten entscheidend: Besonders in den Bauwerken des ‚Wiener' bzw. ‚Österreichischen Barock', die „einen Hang zum Mystischen, Übersinnlichen, zum dramatisch Bewegten, reich Ornamentalen, aber dennoch klar Geformten" ausgemacht habe, sei durch die Malerei besonders stark Licht und Schatten eingearbeitet worden, „um durch eine optische Wirkung die Geschlossenheit der Form zu erhöhen".[869]

Der Kontrast stellte für Wellesz also das wichtigste Mittel zur Strukturierung dar: In der barocken Malerei, die auch Eingang in die Architektur fand, habe die Betonung von Licht und Schatten zu einer besseren Übersicht geführt und „trotz der gesteigerten Ornamentik

[863] Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 66.
[864] Ders. (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XVI.
[865] Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 77.
[866] Siehe eine ausführliche Beschreibung bei Hilmera: „Costanza e fortezza".
[867] Wellesz: „Renaissance und Barock", S. 39.
[868] Ders.: *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 400.
[869] Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9.

eine einheitliche Wirkung“ erzielt, ähnlich wie es sich in der Musik entwickelte und ein allgemeines Charakteristikum des barocken Kunstwerkes ausmachte: [870]

> Eine derartige Wirkung *e contrario* ist ein hervorragendes Kennzeichen für das barocke Kunstwerk im allgemeinen. Die frühere Kunst war in ihrer Auffassung naiver und begnügte sich damit, das was sie sah und hörte zu schildern. Die Barocke erste brachte das, was sie schildern wollte dadurch zur erhöhten Geltung, daß sie das Darzustellende gleichzeitig mit seinem Kontraste brachte.[871]

Insbesondere Giuseppe Galli-Bibiena hat für Wellesz den idealen Theaterarchitekten verkörpert, der den ‚Wiener Barock‘ auf der Bühne repräsentierte, und zählte gemeinsam mit Johann Bernhard Fischer von Erlach sowie Johann Lucas von Hildebrandt für Wellesz zu den bedeutendsten Vertretern der Epoche.[872] Bei seinen Kulissen sei das Ziel „das völlige Durchdringen des Plastischen mit malerischen Werten, die Auflösung von Fläche und Linie in Farbe und Licht“ gewesen, was er in *Costanza e Fortezza* zur Perfektion gebracht habe.[873] Wellesz spielt hier auch auf die neue Tiefendimension an, die Galli-Bibiena in die Theatermalerei brachte:[874] Giuseppe hatte das *Scena per angolo*-Prinzip seines Vaters und Vorgängers Ferdinando weiterentwickelt, indem er statt der üblichen starren Zentralperspektive nun Winkel- und Zentralperspektiven miteinander kombinierte, um auf diese Weise seine illusionistischen Bühnenräume zu erschaffen.[875] Bereits bei Fux’ *Angelica* hatte Galli-Bibiena diese Technik verwendet, bei der Wellesz Wände und Decken erkannte, die eine nicht existente Tiefe suggerierten und die „die Illusion einer Fortsetzung des Raumes ins Unendliche“ erweckten.[876]

Obwohl Wellesz Burnacinis oder Galli-Bibienas Stil zwar nicht auf die Ausstattung seiner eigenen Opern anwenden konnte, unterstreichen die dargelegten Beispiele in dem Zusammenhang trotz allem seine obersten Prinzipien für die Bühne: Die angestrebte Einheitlichkeit des Gesamtkunstwerks sollte auch durch die Verschmelzung der visuellen und bühnentechnischen Elemente unterstützt werden. Die Durchstrukturierung wurde dagegen durch das Herausarbeiten der Kontraste von Licht und Schatten begünstigt. Dies knüpft nahtlos an die Ausführungen zu dem stark betonten Lichtelement in Wellesz’ *Bakchantinnen* aus dem vorigen Kapitel an und zeigt ebenso Parallelen zu Bühnenreformen

---

[870] Ebd., S. 12.
[871] Ebd., S. 25.
[872] Ders.: *Johann J. Fux,* S. 2.
[873] Ders. (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza,* S. XVI.
[874] Ebd.
[875] Harald Zielske: „Bibiena“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1999, Sp. 1579–1588, Sp. 1584. Zur Perspektive in den Bühnenbildern der Galli-Bibiena-Familie siehe auch Stefano Chiarenza: „Architecture and Perspective in the Set Drawings of the Galli Bibiena“, in: *Nexus Network Journal* 18/3 (2016), S. 723–742.
[876] Wellesz (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza,* S. XVI; Ders.: *Johann J. Fux,* S. 42.

von beispielsweise Adolphe Appia, Max Reinhardt, aber vor allem zu den Aufführungen an der Wiener Hofoper.

Zu Wellesz' konkreten Forderungen hinsichtlich Bühnenbild, -technik und Lichtregie für seine Reform und somit auch seine eigenen Opern lassen sich also vor allem vielfältige zeitgenössische Einflüsse feststellen. Die frühesten und prägendsten Eindrücke gehen dabei von Wellesz' Besuchen der Oper in der Ära Mahlers aus. Wenn noch einmal auf die in der Einleitung erwähnten Äußerungen von Wellesz rekurriert wird, in denen er kurz gesagt behauptet, der Dirigent und Direktor Mahler habe sowohl die frühe Phase seiner wissenschaftlichen Karriere entscheidend gelenkt als ihn auch zum Komponisten gemacht,[877] lohnt es sich zu hinterfragen, welche Mahler'schen Inszenierungen er in Wien gesehen, gehört und erlebt hat, die die Weichen für seine Opernreform und insbesondere seine Vorstellung einer modernen Bühne stellen sollten.

3.2.2.1 Mahlers Inszenierungen an der Wiener Hofoper und die neue Opernregie

Wie wir aus Wellesz' Memoiren erfahren, hat er spätestens bei seinem *Freischütz*-Besuch 1898 das erste Mal eine Aufführung unter Mahler erlebt, was ihn als 13-jährigen Schüler buchstäblich über Nacht zum Komponisten und begeisterten Mahler-Anhänger werden ließ.[878] In seiner Festrede zu Mahlers 100. Geburtstag 1960 an der Wiener Staatsoper erinnerte sich Wellesz wehmütig an seine Studentenzeit, in der er zwei- bis dreimal die Woche in der Vierten Galerie der Hofoper stand und darauf hoffte, Mahler dirigieren zu sehen:

> Und welche Spannung im Haus vor dem Beginn einer Vorstellung! Man wartete schweigend, allein das Stimmen im Orchester war vernehmbar. Die Lichter gingen aus und nur das Orchester, nun auch lautlos, war erleuchtet. Man fragte sich: „Wer wird heute dirigieren?" – denn damals war es noch nicht Sitte, den Namen des Dirigenten auf das Programm zu setzen. Plötzlich kam mit schnellen Schritten eine schmale Gestalt mit schwarzem flatterndem[!] Haar zum Pult; ein Aufatmen ging durch das ganze Haus. Ein kurzer Schlag Mahlers mit dem Stab auf das Pult, und die Vorstellung fing an.[879]

Jede einzelne Aufführung war für den heranwachsenden Wellesz ein besonderes Erlebnis und trug zu seiner steigenden Bewunderung Mahlers bei. Er sah unter dessen Leitung zahlreiche Inszenierungen, darunter fast alle Opern Wagners oder den Mozart-Zyklus von

---

877 Ders.: *Autobiographie*, S. 21 und 86.
878 Ebd., S. 21.
879 Ders.: „Gustav Mahler und die Wiener Oper", Festrede gehalten am 26. Juni 1960 in der Wiener Staatsoper", in: Die Neue Rundschau 71 (1960), S. 255–261, S. 256–257. Auch fast wörtlich abgedruckt in Ders.: *Autobiographie*, S. 21.

1905/1906. Neben *Der Ring des Nibelungen* oder Beethovens *Fidelio* finden sich zudem in Wellesz' Erinnerungen einige Werke, wie *Der Freischütz*, *Tristan und Isolde*, *Don Giovanni*, aber insbesondere Glucks *Iphigenie in Aulis*, die als Meilensteine von Mahlers Hofopernzeit gelten und die man jeweils als Illustrationen für bestimmte Entwicklungsphasen seines Regiekonzepts heranziehen kann.

Der Freischütz (1898) – Überwindung der romantischen Bühne

Über die Produktion von Carl Maria von Webers *Freischütz* lässt Wellesz in seinen Erinnerungen bedauerlicherweise kaum Details verlauten, obwohl ihn dieses Werk nach eigener Aussage so stark beeindruckte, dass er seinen weiteren Karriereweg danach ausrichtete. Doch was hat Wellesz damals in der Hofoper gesehen? Da dieser Inszenierung in der Forschung nicht so viel Aufmerksamkeit zuteilwurde wie den großen Wagner- oder Mozart-Aufführungen, sind Quellen hierzu nur spärlich vorhanden und Informationen hauptsächlich aus zeitgenössischen Kritiken ableitbar.[880] *Der Freischütz* war in Mahlers Amtszeit eine der ersten Opern, an denen er umfassende Neuerungen vornahm und die aufgrund der Popularität der vorhergehenden Inszenierung von Josef Hoffmann (1870) kritischen Urteilen ausgesetzt war. Mahler setzte das Werk bereits sehr früh auf den Spielplan und war hier nicht nur für die musikalische Leitung zuständig, sondern übernahm höchstwahrscheinlich auch die Regie.[881] Die Kritiker fokussierten sich insbesondere auf die berühmte Wolfsschluchtszene, die an der Beliebtheit der alten Inszenierung gemessen wurde. So liest man in der eher positiven Kritik aus dem *Illustrirten Wiener Extrablatt*:

> [Mahler] hat nicht nur durch die Tradition geheiligte Menagerie der Wolfsschlucht, das große Wildschwein, die Eule mit den feurigen Augen, die Kriechthiere und affenartige Dämone aus derselben verbannt, sondern auch mit deren romantischem Spuk, den Phantomen der todten Mutter Maxens und Agathens, sowie der wilden Jagd rationalistisch aufgeräumt. Alles geht in der neuen Wolfsschlucht natürlich zu: Was man sieht, sind Nebel, Irrlichter, Mondschein, der im bewegten Land phantastische Gebilde zeugt, kurze Dinge, die man in jedem Walde des Nachts beobachten kann.[882]

Hier und in anderen Rezensionen fällt auf, dass die grundlegenden Modifikationen in der Inszenierung offenbar weniger auf neuen Bühnenbildern, sondern vielmehr auf einem

[880] Die bisher einzige umfassende Studie zur Rezeption von Mahlers Wirken als Hofoperndirektor hat Desirée Schuschitz vorgelegt, die eine Vielzahl an Kritiken zusammengetragen hat. Elisabeth Desirée Schuschitz: *Die Wiener Musikkritik in der Ära Gustav Mahler 1897–1907. Eine historisch-kritische Standortbestimmung*, Dissertation Universität Wien 1978.

[881] Willnauer: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, S. 57.

[882] Zitiert nach Robert Werba: „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler", S. 374.

gezielten Ausdünnen der Dekorationen beruhten.[883] Bereits vor seiner Wiener Zeit hatte Mahler seiner Vertrauten Natalie Bauer-Lechner über Pläne zu einer möglichen zukünftigen *Freischütz*-Inszenierung bezüglich der Ausstattung mitgeteilt: „Auf Dekorationen und Kostüme ginge unter meiner Direktion verteufelt wenig auf. Ich würde das mißleitete Publikum und seinen verdorbenen Geschmack schon auf andere Bahn zwingen. Ein Glück, wenn seiner Phantasie und Vorstellungsgabe wieder mehr, ja das meiste überlassen bliebe."[884] Wir können also feststellen, dass Mahler beim *Freischütz* Wert darauf legte, mit allen spätromantischen ‚Überbleibseln' aufzuräumen (so wie Wellesz es später fordern sollte) und bei Bühnenbild und Ausstattung auf eine eher naturalistische Interpretation zu setzen (wenn man denn die Darstellung von „phantastischen Gebilden" und „Irrlichtern" denn naturalistisch nennen mag). Besonders die von Mahler gestrichenen spukhaften Fabelwesen und Geistererscheinungen, aber auch der Eber oder die ‚Eule mit den feurigen Augen' wurde vom Großteil des Publikums schmerzlich vermisst.[885] Darüber hinaus wird deutlich, dass Mahler bereits früh mit den neuen Möglichkeiten der Lichtregie experimentierte, die später noch einen höheren Stellenwert einnehmen sollte:

> In der Wolfsschlucht wurde mehr durch Beleuchtung, als durch die hergebrachten Monstra gewirkt. Am feinsten war die Wirkung, wie plötzlich zum Schlusse auf dem letzten Tremolo-Accord der volle Mond wieder hervortritt und volle Ruhe eintritt, als wäre das Ganze nur ein böser Traum gewesen. Alles in Allem genommen, ist unsere Oper um eine Meisterleistung bereichert worden.[886]

Trotz des Umstandes, dass Mahler keine vollständige Neugestaltung der Inszenierung durchführen konnte, gelang es ihm aber offensichtlich, mit gezielten Änderungen im Bühnenbild und einem neuen musikalischen Anspruch, das Werk grundlegend neu zu interpretieren und hierdurch überhaupt erst die starke (jedoch nicht einhellige) Reaktion des Publikums und der Presse hervorzurufen. Neben Dekoration, Dirigat sowie Orchester- und Sängerleistung dürfte Wellesz aber auch Mahlers bereits erwähnte exzessive Probenarbeit überzeugt haben (siehe Kapitel 3). Es sprach sich schnell herum, mit welcher Ausdauer und Akribie Mahler auch in der Oper die Werke einzustudieren pflegte; so setzte er nicht nur viele Termine an (vor seiner ersten *Zauberflöte* gab es angeblich beispiellose

---

[883] Man muss sich hierbei vor Augen halten, dass der Freischütz von 1898 keine Neu-Inszenierung, sondern lediglich eine Neu-Einstudierung sein sollte, weshalb eigentlich gar keine neuen Kulissen hergestellt werden sollten.

[884] Natalie Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig / Wien / Zürich: E. P. Tal 1923, S. 78.

[885] Beispielsweise M. K. [Max Kalbeck]: „Hofoperntheater [*Der Freischütz*]", in: *Neues Wiener Tagblatt* 292 (23. Oktober 1898), S. 9–10, S. 10: „Ob es gut war, die Wolfsschlucht fast alles ihres schauerlichen Spukes zu entkleiden, ist die Frage. Die Volksoper fußt auf dem Märchen und sträubt sich gegen die rationalistische Erklärung ihrer Wunder. Geben wir den Uhu, den Eber, den Feuerwagen drein, die wilde Jagd und das geisterhafte Echo wollen wir nicht entbehren."

[886] *Fremdenblatt* (6. November 1898), nach Werba: „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler", S. 375.

zehn Proben),[887] sondern ging auch bei der Einstudierung selbst äußerst minutiös vor und wiederholte einzelne Passagen so oft, bis sie zur Gänze seinen Erwartungen entsprachen. Die Sänger*innen wurden darüber hinaus zu ‚singenden Darstellern' erzogen, von denen „höchste Intensität und Deutlichkeit in Geste und Ausdruck" verlangt wurde,[888] und deren schauspielerische Fähigkeiten sogar entscheidend für die Besetzung sein konnte.[889] Auch Wellesz berichtete später von ähnlich aufwendigen Vorbereitungen zur Uraufführung seiner *Bakchantinnen* 1931 in Wien: „I had 60 rehearsals from 9–1 with the chorus of the Vienna State opera, 20 with the orchestra and the singers and Krauss would not fix the day for the first night before I was fully satisfied with every detail of his reading of the score."[890] Clemens Krauss sagte diesbezüglich: „Wir führen das Werk erst auf, wenn es so sitzt wie die *Meistersinger*."[891]

Obwohl sich Wellesz zu dem Zeitpunkt der *Freischütz*-Inszenierung noch nicht bewusst mit Opernfragen auseinandergesetzt hatte, schien Mahlers progressive Herangehensweise mit seiner bis dato eher instinktiven Auffassung der Oper übereinzustimmen und ließ in ihm seine eigenen Ideen reifen. Wie bereits ausführlich erläutert wurde (siehe Kapitel 2.1), versuchte Wellesz in seiner Reform ebenfalls, alles Spätromantische in der Oper zu überwinden und auch aus seinen eigenen Inszenierungen fernzuhalten. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Mahler ihm diesen Ansatz in Form seiner Neuerungen – beginnend mit dem *Freischütz* – aufgezeigt hatte. Die naturalistische Herangehensweise, die Mahler hier noch verfolgte, entsprach jedoch einer Tendenz, die Wellesz später in seiner Reform und seinen Opern ebenso rigoros ablehnen und stattdessen eine stilisierte Darstellungsweise bevorzugen sollte. Auch Mahler behielt dieses Modell nicht strikt bei, wobei es vor allem Alfred Rollers Einfluss anzurechnen ist, dass Mahler letztlich vom realisti-

---

887 Robert Werba: „Marginalien zur Mozart-Interpretation an der Wiener Hofoper in der Ära Gustav Mahlers", in: Roleff, Cordula (Red.), *Collectanea Mozartiana*, Tutzing: Schneider 1988, S. 149–157, S. 149.

888 Wellesz: *Autobiographie*, S. 24.

889 Dass eine dramatische Begabung für die Besetzung eines Parts sogar ausschlaggebend sein konnte, zeigt die Wahl von Josef Ritter für die Rolle des Kaspar: Dieser hatte als Bariton zwar kaum die erforderliche stimmliche Tiefe, war dafür aber als talentierter Schauspieler bekannt und hat hierdurch insbesondere in der Wolfsschluchtszene großen Eindruck auf das Publikum gemacht. Vgl. Henry-Louis de la Grange: *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*, Oxford / New York: Oxford University Press 1995, S. 128; Werba: „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler", S. 372. Im Vorfeld hatte Mahler Natalie Bauer-Lechner entsprechende Pläne mitgeteilt, die er offenbar im Wiener *Freischütz* umsetzten konnte: „Werde ich Direktor, so studiere ich den ‚Freischütz' neu ein. […] Nicht einer der Solisten behielte die Rolle, die er hat. Denn da ich mir immer erst den Menschen und nicht nur die Stimme auf eine Rolle hin anschaue, würde ich, wenn ich die richtigen Leute nicht hätte, lieber jede Partie punktieren, als sie in falschen Händen lassen." Bauer-Lechner: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, S. 78.

890 Egon Wellesz: „My fifth String Quartett", ÖNB F13. Wellesz.260, S. 7.

891 Schollum: *Egon Wellesz*, S. 42.

schen Bühnenbild großteils Abstand nahm und durch ein stilisierendes Konzept von Raum, Licht und Farbe ersetzte.[892] Dennoch kann Mahlers Regietätigkeit auch in den späteren Schaffensphasen nicht allein einer bestimmten Richtung zugeordnet werden. Franz Willnauer sieht bei ihm in allen Phasen sowohl naturalistische als auch stilisierend ausgeprägte Konzepte und beschreibt Mahlers Intention vielmehr als die „Schaffung eines neuzeitlichen Interpretationsstils, der Text, Handlung, Musik und Darstellung als Einheit ansieht und die Oper nicht zum Konzert im Kostüm degradiert, sondern ihre musikdramatische Konzeption zum Ausdruck bringt".[893] Mahler passte also eher seine Inszenierungen an das jeweilige Werk an, was ebenso Rollers Prinzip entsprach: „Jedes Kunstwerk trägt das Gesetz seiner Inszenierung in sich."[894]

Tristan und Isolde (1903) – Ansätze des Gesamtkunstwerks und die neue Lichtregie

Mahler lernte Alfred Roller spätestens 1902 durch Kontakte seiner späteren Frau Alma Schindler kennen. Deren Stiefvater Carl Moll war Mitglied der Secession, der Roller zu jener Zeit als Präsident vorsaß. Für die bereits erwähnte XIV. Ausstellung der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" (Kapitel 2.3.1.1) wollte man sich im Konzept an Wagners Gesamtkunstwerk orientieren und Moll bat Mahler, bei der Eröffnung eine Bearbeitung des Finales von Beethovens IX. Symphonie zu spielen.[895] Nur wenig später entwarf Roller bereits als Gast an der Wiener Hofoper Kostüme für Webers *Euryanthe*, und mit seinem offiziellen Einstand als Bühnenbildner bei der Neuinszenierung von Wagners *Tristan und Isolde*[896] im Februar 1903 wurde der wohl größte Schritt in Richtung des Mahler'schen Gesamtkunstwerkes vollzogen.

Die Aufführungen von Wagners Musikdramen waren unter Mahler zumeist große Erfolge und auch Wellesz schwärmte von ihnen: „Next to Bayreuth one looked to Vienna as the place where one could hear perfect performances of Wagner's works."[897] Doch erst mit Hilfe von Roller konnte Mahler beginnen, seine Idealvorstellungen, die er von Wagners Werken hatte, auch in die Tat umsetzen (selbst wenn dies aufgrund seiner frühzeitigen

[892] Willnauer: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, S. 125–126.
[893] Ebd., S. 110.
[894] Alfred Roller: „Bühnenreform", in: *Der Merker* 1/5 (1909), S. 193–197, S. 195.
[895] Trabitsch: „Gustav Mahler und die Wiener Secession", S. 164.
[896] Eine ausführliche Betrachtung dieser Inszenierung lieferte z. B. Stephen Thursby: *Gustav Mahler, Alfred Roller, and the Wagnerian Gesamtkunstwerk: Tristan and Affinities between the Arts at the Vienna Court Opera*, Dissertation Florida State University 2009.
[897] Wellesz: „Reminiscences of Mahler", S. 53.

Demission lediglich bei *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold* sowie *Die Walküre* ermöglicht werden konnte). Wellesz bekräftigte, dass Mahler die Gesamtkunstwerk-Idee nicht allein realisieren konnte, denn „um diese zu verwirklichen, bedurfte es eines Bühnenbildners großen Formats; er fand diesen in Alfred Roller".[898] Dessen Bühnenbilder, Kostüme und Verwendung des Lichts veränderten die Einheit von Bild und Musik von Grund auf. Das ganzheitliche Konzept, das Mahler und Roller gemeinsam entwickelten, sollte zudem nicht allein für Wagners Musikdramen Gültigkeit besitzen, sondern modellhaft auch auf alle weiteren Werke angewandt werden.

Abbildung 1: Alfred Roller: Entwurf zu Richard Wagner: Tristan und Isolde (1903), I. und II. Akt; Wien, Theatermuseum.

Die Premiere der Neuinszenierung von *Tristan und Isolde* am 12. Februar 1903 fand nur einen Monat nach der letzten Aufführung statt, die noch mit den alten Dekorationen von Carlo Brioschi aus der Wiener Erstaufführung gespielt wurde und hauptsächlich aus opulenten Bildern mit reichen Verzierungen bestand. Die klare Linie von Rollers Entwürfen (Abb. 1) – insbesondere zum ersten Akt – muss auf die Zuschauer dagegen auf den ersten Blick geradezu ernüchternd gewirkt haben: Die Kulisse wurde dominiert von einem riesigen roten Segel, das quer über die Bühne gespannt war und das Zelt Isoldes auf dem Schiffdeck darstellte; die Requisiten zeigten neben keltisch nachempfundener Ornamentik

[898] Ders.: *Autobiographie*, S. 22–23.

auch Muster, die Roller aus der Secession entlehnt hatte. Der zweite Akt, bestehend aus einem Wald-Garten-Bild, sowie der dritte Akt – eine Landschaft mit Ruine – hatten dagegen stärker die Vorgängerinszenierung zum Vorbild. Die herausstechende Neuerung neben dem Bühnenbild stellte aber sowohl für die Presse wie auch für Wellesz die Lichtdramaturgie dar, die das Wesen und die Grundstimmung des Werkes widerspiegeln sollte.[899] Wellesz hob in seinen Erinnerungen die Licht- und Farbregie besonders hervor, die die Einheit von Musik und Bild unterstreichen sollte: Im I. Akt beeindruckte ihn das „rostrote Segel", bei dem „das Düster-Glühende des Farbtons" mit der „Stimmung der Musik" korrespondierte. Über den II. Akt schrieb er weiter:

> Dann die blaue, sternbesäte Nacht des zweiten Aktes, endend in einem tödlich fahlen Morgen, und im dritten Akt die gewaltige Linde, unter der der wunde Tristan liegt. Eine herrenlose, verlassene, traurige Landschaft, wie sie die Musik schildert. Hinter dem niederen Wall ahnt man das Meer. Nie noch hatte man eine Szene von solch erschütternder Eindringlichkeit gesehen.[900]

Wellesz imponierte die Aufführung sehr, bei der er darüber hinaus das erste Mal die Arbeit jenes Bühnenbildners sah, den er später für die Inszenierung seiner *Bakchantinnen* gewinnen konnte. Aber auch bei *Das Rheingold* und *Die Walküre* zeigte sich Wellesz gleichermaßen ergriffen von der Wirkung der Lichtregie, bei der die Bühne zu Beginn eines Aktes zunächst gänzlich verdunkelt blieb, um das Publikum auf das musikalische Vorspiel zu fokussieren, und sich erst zu Beginn der Handlung langsam erhellte.[901] Die Neuerungen in der Lichtregie des *Tristan*, die von vielen Zuschauern zumeist goutiert wurde, lagen darin, dass nun nicht mehr allein die Bühne und die Darsteller beleuchtet werden sollten, sondern das Licht auch eine eigene Funktion zu erfüllen hatte. Mahler und Roller ging es um ein neues Verhältnis zwischen Musik, Licht und Farben, um eine eigene Stimmung zu kreieren und eine Interaktion zwischen dem Auditiven und dem Visuellen bzw. allen Sinnen hervorzurufen. Nicht wenige Kritiker schilderten geradezu synästhetische Erlebnisse, wie beispielsweise Max Kalbeck, der „die Musik mit Augen sehen, mit Händen greifen" konnte.[902]

---

[899] Vana Greisenegger-Georgila: „Eine Reformbühne für Gustav Mahler", in: Kubik, Reinhold / Trabitsch, Thomas (Hrsg.), *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener'. Gustav Mahler und Wien*, Wien: Christian Brandstaetter 2010, S. 134–148, S. 134 und 138. Hier sind einige Entwürfe, Skizzen und Fotographien der verschiedenen Inszenierungen abgedruckt.

[900] Wellesz: *Autobiographie*, S. 25.

[901] Ebd., S. 24–25. Es wird hier leider nicht klar, von welcher der beiden Opern Wellesz spricht.

[902] M. K. [Max Kalbeck]: „Hofoperntheater [*Tristan und Isolde*]", in: *Neues Wiener Tagblatt* 52 (22. Februar 1903), S. 9. Herzlichen Dank an Anna Stoll Knecht, die mir die Materialien zu ihrem Vortrag „‚Wie, hör' ich das Licht?': Gustav Mahler and Alfred Roller's Production of Tristan und Isolde, Vienna, 1903" (Jahrestagung der American Musicological Society, Boston 2019) zur Verfügung gestellt hat, in der sie die Lichtregie ausführlich thematisiert.

Mahler und Roller lehnten sich mit ihrem neuartigen Konzept möglicherweise an die Studien des Schweizer Bühnenbildners Adolphe Appia an, der in seinen Schriften *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) und *Die Musik und die Inscenierung* (1899) die neuen Möglichkeiten und Funktionen des Lichtes erörterte (siehe dazu ausführlich Kapitel 3.2.3.2). Es ist allerdings fraglich, ab wann sie dessen Konzept kannten, da Appias Schriften zur Zeit ihrer Publikation nicht allzu verbreitet waren und er seine Ideen auch nur selten auf der Bühne realisieren konnte. Allerdings soll sowohl Mahler als auch Roller *Die Musik und die Inscenierung* bekannt gewesen sein;[903] darüber hinaus stand Roller mit Appia spätestens ab 1907 in brieflichem Kontakt, wobei sie sich auch über diese Schrift austauschten.[904]

Selbst wenn mit *Tristan und Isolde* – insbesondere im Vergleich mit dem weiterhin in Bayreuth beibehaltenen naturalistischen Bühnenbild – ein bedeutender Schritt zur modernen Opernregie vollzogen worden war, entwickelte sich auch die Zusammenarbeit zwischen Mahler und Roller nur schrittweise weiter und enthielt noch deutlich naturalistische Elemente.[905] Das radikalste Experiment der Ära Mahler sollte dagegen erst einige Jahre später bei der Neuinszenierung des *Don Giovanni* zum Einsatz kommen.

Don Giovanni (1905) – die stilisierte Bühne

Mahler bemühte sich seit seinem Amtsantritt um die bis um 1900 – mit Ausnahme von *Die Zauberflöte*, *Le Nozze di Figaro* und *Don Giovanni* (bzw. *Don Juan*) – teils noch wenig populären Opern Mozarts und machte sich um deren Aufführungen verdient, worunter insbesondere der Mozart-Zyklus aus der Saison 1905/1906 als ein weiterer Meilenstein in der Zusammenarbeit zwischen Mahler und Roller herausragte.[906] Mahlers Inszenierungen sorgten bald europaweit für Aufsehen und Wellesz merkte diesbezüglich an, dass beispielsweise Edward Dents Mozart-Buch[907] maßgeblich aus der Begeisterung heraus entstanden war, die Mahler mit seinen Aufführungen auslöste.[908] Als einer der Höhe-

[903] Werba: „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler", S. 382; Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 76.
[904] Evan Baker / Pausch, Oskar: *Das Archiv Alfred Roller*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1994, S. 15. Brief vom 10. Juni 1907; die *Iphigenie*-Inszenierung hatte ihre Erstaufführung am 18. März 1907.
[905] Greisenegger-Georgila: „Eine Reformbühne für Gustav Mahler", S. 138.
[906] Von seinem Vorgänger Wilhelm Jahn übernahm Mahler die drei Opern und fügte später auch *Così fan tutte*, *Zaide* sowie *Die Entführung aus dem Serail* dem Repertoire hinzu. Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, 2. Auflage, München: Piper 1987 (Serie Piper 592), S. 225–226.
[907] Erste Ausgabe: Edward J. Dent: *Mozart's Operas. A Critical Study*, London: Chatto & Windus 1913.
[908] Wellesz: „Reminiscences of Mahler", S. 53.

punkte stellte sich zweifellos der *Don Giovanni* heraus: Mahler hatte lange Zeit nicht gewagt, Änderungen an diesem Werk vorzunehmen, da das Wiener Publikum zu stark an der Inszenierung von Hans Richter hing, der treue Anhänger hinter sich scharte und Mahler diesbezüglich Konflikte befürchtete.[909] Zum 150. Geburtstag Mozarts nahm sich Mahler aber doch noch des Werkes an und führte daran zahlreiche Veränderungen durch: So wurde Max Kalbeck mit einer neuen Libretto-Übersetzung beauftragt, bei der das Stück nun auch in Wien erstmals *Don Giovanni* betitelt wurde,[910] vor allem aber sorgte die neue Ausstattung mit Rollers ‚Türmen' für Aufsehen.

Wellesz geht in seinen Erinnerungen auch auf die *Don Giovanni*-Aufführung ein, die für ihn eine ganz neue und richtungsweisende Art der Inszenierung darstellte und Modellcharakter für nachfolgende Bühnenkonzepte haben sollte.[911] Roller verlangte nach einer Möglichkeit, auf der Bühne schnelle Verwandlungen durchführen und die jeweilige Raumdimension flexibel an die Szene anpassen zu können. Hierfür entwickelte er seine ‚Türme', die das erste Mal im *Don Giovanni* eingesetzt wurden. Diese markierten die äußere Begrenzung der Bühne und konnten je nach Szene und Bedarf unterschiedlich in das Bild integriert bzw. aktiv in das Spiel einbezogen werden und sollten eine Vereinheitlichung von Szene und Stimmung hervorrufen.[912] Neben dieser neuartigen Lösung versuchte Roller auch mit Farbe und Licht das Werk neu zu interpretieren: Als Kontrast zu den nüchternen Türmen installierte er oft grelle, der dramaturgischen Situation häufig widersprechende Bilder, die eher die Stimmung und die Emotionen auszudrücken hatten – so wie beispielsweise die leuchtenden Rosenbeete bei Don Giovannis ‚Champagner'-Arie, die in erster Linie dessen ‚überschäumende' Lebensfreude reflektieren sollten.[913]

Wellesz zeigte sich von dieser Aufführung und insbesondere vom Konzept der Türme überaus fasziniert, was auch daran lag, dass sich Mahler und Roller nun beim *Don Giovanni* gänzlich von einer naturalistischen Darstellung abwandten. So schrieb Marie

---

[909] Werba: „Marginalien zur Mozart-Interpretation an der Wiener Hofoper in der Ära Gustav Mahlers ", S. 149.

[910] Ebd., S. 153. In München hatte Hermann Levi für seine Inszenierung des *Don Giovanni* 1896 auch selbst eine deutsche Übersetzung vorgelegt, die nun erstmals den Originaltitel *Don Giovanni* (und nicht mehr *Don Juan*) trug. (Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, S. 223). Dass Kalbeck die erste Libretto-Fassung mit dem Titel *Don Giovanni* erstellte, wird zumindest in der Mahler-Literatur an mancher Stelle kolportiert. Siehe beispielsweise Willnauer: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, S. 57; Ders.: „Mahlers Mozart (II). Gustav Mahler als Mozart-Interpret – Dramaturg, Regisseur, Dirigent", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 62/2 (2007), S. 4–19, S. 5.

[911] Wellesz: *Autobiographie*, S. 26.

[912] Werba: „Marginalien zur Mozart-Interpretation an der Wiener Hofoper in der Ära Gustav Mahlers ", S. 150–151.

[913] Ebd., S. 151.

Gutheil-Schoder in ihren Erinnerungen, dass für Mahler eine realistische Darstellungsweise und ein ebensolches Bühnenbild für die „mystische und mythische“ Dichtung des *Don Juan* keinesfalls in Frage gekommen wäre. Bei der Dekoration wurden zu diesem Zweck die Türme eingesetzt und selbst bei den Sängern sollte „jede tiefere Wirkung […] durch eine ruhigere, stilisiertere Linie im Agieren“ hervorgerufen werden.[914] Mahler war allerdings laut Wellesz zunächst selbst noch skeptisch ob dieser extremen Stilisierung, habe dann aber die Intention dahinter nachvollziehen können: „Eine Bühne, auf der alles bloß bedeuten, nichts sein soll.“[915]

Iphigenie in Aulis (1907) – der neue Tanz

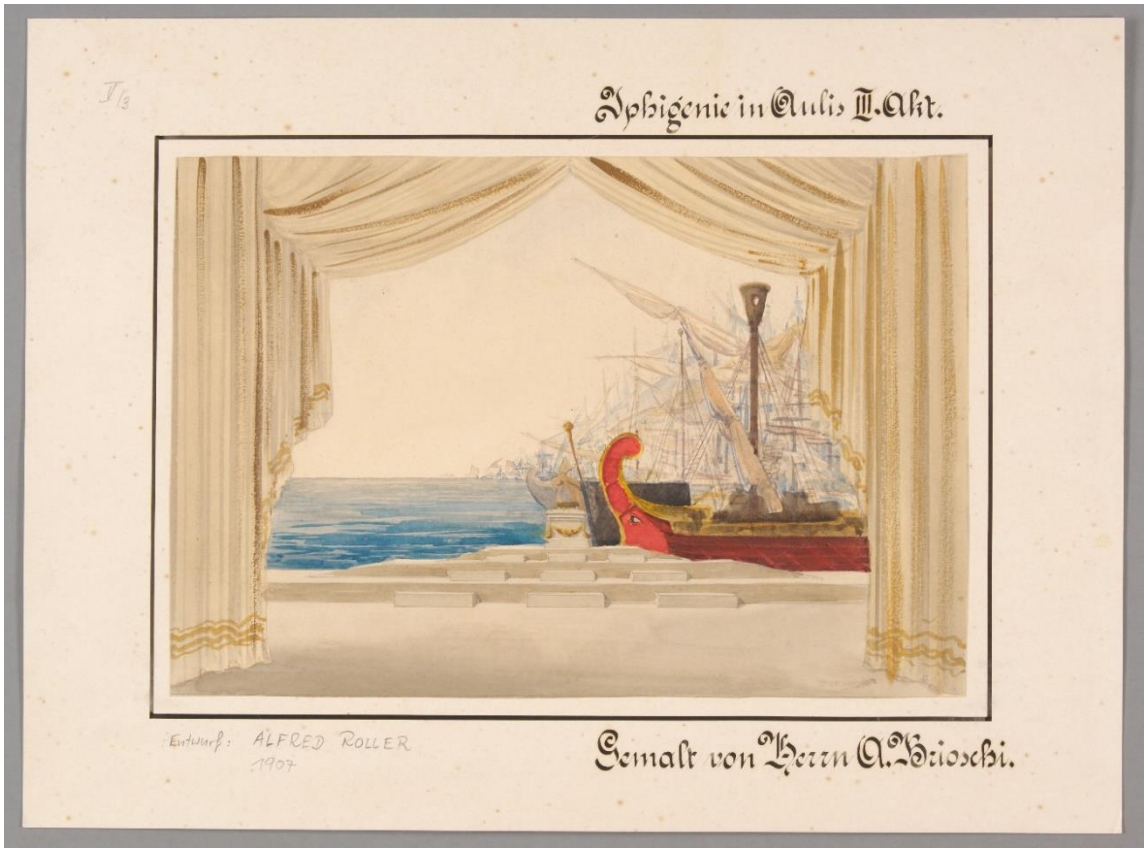


Abbildung 2: Alfred Roller: Entwurf zu Christoph Willibald Gluck: Iphigenie in Aulis (1907), III. Akt; Theatermuseum, Wien.

Bereits kurze Zeit nach dem Mozart-Zyklus brachte Mahler 1907 mit Glucks *Iphigenie in Aulis* eine Oper auf die Bühne, deren Inszenierung zumeist als künstlerischer Höhepunkt in Mahlers Wiener Schaffenszeit gesehen wurde. Auch Wellesz reihte sich hier ein, da für

914 Marie Gutheil-Schoder: „Mahler bei der Arbeit“, in: *Der Merker* 3/1 (1912), S. 165.
915 Wellesz: *Autobiographie*, S. 26.

ihn bei dieser Inszenierung Musik, Bühnenbild und Tanz zu einer Einheit verschmolzen, wie es sie seit Glucks Lebzeiten nicht mehr gegeben habe:

> Da war Glucks *Iphigenie* – es war für uns alle, als hätte sich eine neue Welt der Bühne aufgetan. Roller hatte eine archaische Landschaft geschaffen, und die Chöre, geführt von den jungen, lieblichen Schwestern Wiesenthal, bewegten sich in Rhythmen, die an antike Vasenmalerei gemahnten … Glucks Musik wurde so gespielt, daß ihre herbe Anmut fühlbar wurde – ja, man kann sagen, daß an diesem Tag Gluck der Wiener Opernbühne, von der seine Reform ausgegangen war, wieder zurückgegeben wurde.[916]

Wellesz sah hier die Balletteinlage der jungen Wiesenthal-Schwestern Grete und Elsa, die in eine antike Szenerie eingegliedert wurde.[917] Über die Inszenierung sind nur wenige Details bekannt, doch auf dem Bühnenbildentwurf des III. Aktes (Abb. 2) lässt sich bereits erahnen, dass Roller sich in seinen Kostümen und Bühnenbildern, wie damals allgemein üblich, an der Epoche der Handlung – d. h. des antiken Griechenlands –, und nicht an jener des Komponisten orientierte.[918] Darüber hinaus scheint er offenbar weniger radikal stilisierte Konzepte umgesetzt zu haben als noch beim *Don Giovanni*. Jedoch kam hier mit dem Tanz ein wichtiges Element für das Gelingen des Werkes hinzu, das zuvor in den Mahler'schen Aufführungen keine bedeutende Rolle einnahm, da Mahler dem Ballett eher kritisch gegenüberstand und es oftmals als künstlerisch wertlos erachtete (ob als integraler Bestandteil einer Oper oder als eigenständiges Werk). Zu jener Zeit hatte das Ballett noch nicht aus seiner großen Sinn- und Identitätskrise herausgefunden und es war weit und breit kein Erneuerer der Tanzkunst in Sicht. Nichtsdestotrotz hat Mahler stets auf eine Reform und insbesondere Reforme*innen der Tanzkunst gehofft, der sich zu seiner Zeit jedoch nicht mehr ankündigen sollte.[919] Dennoch zeichnete sich die neue Tanzkunst in *Iphigenie* bereits ab: Die beiden Wiesenthal-Schwestern, die schon kurze Zeit später mit der dritten Schwester Bertha eine eigene Tanzgruppe gründeten und zu den bedeutendsten Tänzerinnen ihrer Zeit avancierten, wurden von Roller – der sich nun ebenfalls für das Ballett verantwortlich zeichnete – für die Tanzeinlagen eingesetzt. Mit ihm erarbeiteten sie gemeinsam ihre Rollen und erfanden laut Wellesz einen „neuen Stil der Choreographie".[920] Das Ergebnis überzeugte sogar zahlreiche notorische Skeptiker,

---

916 Ebd., S. 23.

917 Was Wellesz im Übrigen mit „Rhythmen, die an antike Vasenmalerei gemahnten" genau meinte, ist unklar, sollte aber zumindest einen Eindruck von der einheitlichen Darstellung geben. Wellesz konnotierte im Übrigen auch Claude Debussys Musik, die seiner Ansicht nach „von hellenischer Klarheit" war, mit einer „Atmosphäre ‚heiliger Nüchternheit', die aus jedem griechischen Vasenbild zu uns spricht." Wellesz: *Autobiographie*, S. 67.

918 Greisenegger-Georgila: „Eine Reformbühne für Gustav Mahler", S. 146.

919 Willnauer: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, S. 70–72.

920 Wellesz: *Autobiographie*, S. 61. Siehe Greisenegger-Georgila: „Eine Reformbühne für Gustav Mahler", S. 146.

und auch Mahler selbst war der Meinung, die *Iphigenie* sei die beste Inszenierung gewesen, die er gemeinsam mit Roller auf die Bühne gebracht hätte.[921]

Für Wellesz stellte Mahlers *Iphigenie in Aulis* die beispielhafteste Darbietung eines einheitlichen Gesamtkunstwerkes dar, die er bis dahin auf einer Bühne erleben durfte. Das Dirigat, die Sänger mit überzeugenden stimmlichen und schauspielerischen Leistungen, das Bühnenbild und die Ausstattung Rollers sowie die von exzellenten Tänzerinnen ausgeführten Ballettelemente strebten höchster Perfektion entgegen. Wie Wellesz sich an anderer Stelle an die Inszenierung erinnerte: „Es war ein überwältigendes Erlebnis und für mich, als Musikdramatiker, bestimmend."[922] Auch Bruno Walter war der Ansicht, dass diese Inszenierung „die vollkommenste Interpretation eines Bühnenwerkes" war, die er unter Mahler je erlebt habe: „Mahler war den Weg zur Vereinheitlichung der Opernaufführung, zu übereinstimmender Durchseelung aller ihrer Elemente, den er als erster beschritten hatte, bis zu Ende gegangen."[923] Doch ein weiterer wesentlicher Grund dafür, dass Wellesz noch Jahrzehnte später von dieser Aufführung schwärmte, lag sicher auch in der Wahl eines Werkes seines wichtigsten historischen Vorbilds Gluck. Für Wellesz haben sich durch Mahlers Inszenierungen musikhistorische Parallelen aufgetan, bei welchen die Reformen Glucks mit den neuerlichen Bestrebungen Mahlers wieder zusammengeführt wurden. Wellesz sah sich somit durch den Reformer Mahler dazu ermutigt, wieder an die Traditionslinie der österreichischen Oper anzuknüpfen, die zuvor durchbrochen war.

Auch wenn Mahlers Inszenierungen richtungsweisend für die moderne Opernregie des 20. Jahrhunderts waren und für den jungen Komponisten Wellesz ebenfalls einen entscheidenden ersten Einfluss auf seine Vorstellungen der Bühne repräsentierten, muss jedoch betont werden, dass sie für ihn – wie bei allen Vorbildern – nicht einfach als zu kopierende Musteraufführungen, sondern eher als Richtschnur für ein eigenes Grundkonzept dienten. Dennoch orientierte sich Wellesz in vielen Aspekten an Mahlers Inszenierungen: Wellesz' Opernästhetik hat mit der Lichtregie, der Hinwendung zur Stilisierung, der Idee zu neuen Tanzkonzepten sowie im Allgemeinen der ganzheitlichen Herangehensweise, der Akribie bei der Einstudierung und der neuerweckten Relevanz der Bühne und der Regie deutlich ihre Ursprünge bei Mahler. Für Wellesz verkörperte Mahler einen Teil der Gesamtkunstwerk-Tradition und somit ein wichtiges Bindeglied in der kontinuierlichen

[921] Willnauer: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, S. 91.
[922] Wellesz: „Gluck", S. 6a [verso].
[923] Bruno Walter: *Gustav Mahler*, Wien: Herbert Reichner 1936, S. 56.

Linie, die in den barocken Festopern des 17. und 18. Jahrhunderts ihren Ausgangspunkt fand und an die Wellesz anknüpfen wollte.

Auch Mahler selbst soll einen Sinn für die Tradition und historische Einordnung seines Schaffens aufgewiesen haben: So bescheinigte Roller, dass Mahler „tief durchdrungen von der historischen Bedingtheit unseres ganzen Opernwesens“ gewesen sei.[924] Hermann Bahr erkannte in Mahlers Schaffen sogar Parallelen zur Barockoper, die bereits Richard Wagner wiederaufleben ließ und von Mahler als seinem legitimen Nachfolger weitergeführt würde. Es wird darüber hinaus deutlich, dass Bahr hierbei vor allem auf das barocke Gesamtkunstwerk anspielt, ähnlich wie auch Wellesz es in gleicher Form definiert hat (siehe Kapitel 1.2.3): Sowohl in der Barockoper als auch bei Mahlers Inszenierungen sollten laut Bahr „die vereinten Kräfte der sämtlich dienenden Künste den Schauspieler, in dem sie sich versammelten, zu solcher Gottesseligkeit […] steigern, daß diese zuletzt von ihm in das zuschauende Volk“ hinüberspringen. Mahler habe daher „in der Wiener Hofoper noch einmal unser altes Barocktheater erweckt.“[925]

3.2.2 Die antike Bühne im 20. Jahrhundert

Auch wenn Wellesz mit Mahler nicht mehr zusammenarbeiten konnte, wurden dessen Reformversuche dennoch in den folgenden Jahren und Jahrzehnten von zahlreichen Künstlern fortgeführt und weiterentwickelt, bzw. ergaben sich Parallelerscheinungen auch in den anderen Kunstdisziplinen, wie vor allem dem Sprechtheater. Die Bedeutung von Hofmannsthal für Wellesz wurde bereits deutlich gemacht, aber auch die Inszenierungen seiner Werke vor allem durch Max Reinhardt (teils mit den Bühnenbildern Rollers) haben Wellesz’ Opernkonzept nachhaltig geprägt. Eine Aufführung war für Wellesz von besonderer Bedeutung: „Bestärkt wurde ich in meinen Ideen durch die grandiose Aufführung von Sophokles’ ‚König Oedipus‘ in der Übersetzung und Bearbeitung von Hugo von Hofmannsthal, die unter Max Reinhardt mit seinem Berliner Ensemble im Wien im Konzerthaus stattfand.“[926] Diese Inszenierung, aber speziell auch die Aufführungen der übrigen Dramen Hofmannsthals mit antikem Sujet, transportierten ein ganz bestimmtes Bild

[924] Alfred Roller: „Mahler und die Inszenierung“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/7–8 (1920), S. 272–275, S. 274.
[925] Hermann Bahr: „Mahler als Direktor“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/7–8 (1920), S. 275–276, S. 275.
[926] Wellesz: *Autobiographie*, S. 87. Wellesz irrt hier im Übrigen in der Ortsangabe – die Aufführung fand in Wien am 5. Mai 1911 im Zirkus Busch statt. Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 24.

einer sich zu jener Zeit auf den Bühnen durchsetzenden Szenerie, die wiederum Wellesz als Richtschnur für seine *Alkestis* und *Die Bakchantinnen* diente.

Reinhardt inszenierte insgesamt 17 Werke Hofmannsthals, u. a. *Jedermann*, *Das Salzburger große Welttheater* bzw. die durch Strauss vertonte *Ariadne auf Naxos* und *Der Rosenkavalier*. Die erste Zusammenarbeit bei *Elektra* 1903 brachte Hofmannsthal den Durchbruch und markierte auch den Beginn der gemeinsamen Antike-Projekte mit *Ödipus und die Sphinx* und *König Ödipus*. Beide verfolgten hierbei ähnliche Absichten, wie das Ideal vom ‚Theater als Fest', das Ausgangspunkt für die Initiierung der Salzburger Festspiele wurde.[927] Vor allem die Überwindung des Naturalismus war beiden ein Anliegen: Hofmannsthal sprach sich gegen realistische Nachbildungen aus und präferierte dagegen vielmehr eine „phantasieanregende Bühnenkunst, die auf suggestiv-emotionale Überwältigung zielte und dafür besonders auf nonverbale Ausdrucksmittel des Lichts und der Musik, des Tanzes und der Pantomime setzte".[928] Insbesondere in seinen Bearbeitungen antiker Stoffe zeigten sich diese „radikale[n] Elemente des Nichtsprachlichen", in denen Hofmannsthal Tanz und Pantomime sowie eine minutiös ausgearbeitete Farb- und Lichtregie integrierte, die eine „kalkulierte, performative Wirkkraft" ausübten.[929] Bereits *Elektra* gilt als „Vorwegnahme des expressionistischen Theaters mittels Gebärde, Schreien, Tanz, Licht, Bühnenbild – und […] Musik"[930] – eine Herangehensweise, die Hofmannsthal besonders in den anderen Mythosbearbeitungen fortführte.

Hofmannsthal arbeitete bei den gemeinsamen Inszenierungen hinsichtlich aller Fragen der Bühne mit Reinhardt eng zusammen und konzipierte für seine Werke darüber hinaus häufig eigene Erläuterungen (beispielsweise seine „Szenischen Vorschriften zu ‚Elektra'"), sodass „die Grenze zwischen Hofmannsthals von detaillierten Regieangaben durchzogenen Dramentexten und Reinhardts Regiebüchern fließend verlief".[931] Hofmannsthal beschrieb seine Arbeit mit Reinhardt in einem Brief an Richard Strauss, in dem er zunächst erklärte, er habe Reinhardt stets genaueste Anweisungen gegeben:

> Seien Sie versichert, daß es keinen Dichter oder Librettisten in Europa geben wird, dessen Anordnungen für das Bühnenbild bis herab zu einem Detail der Beleuchtung oder der Feder auf einem Hut so genau und technisch präzise sind als die meinigen. Das wird Ihnen auch Reinhardt bestäti-

[927] Dieter Martin: „Theaterkooperationen", in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 73–76, S. 75.
[928] Ebd., S. 73.
[929] Eder: „Pentheus Labyrinth", S. 89.
[930] Dies.: „Richard Strauss", S. 60.
[931] Martin: „Theaterkooperationen", S. 74.

> gen, der mir oft sagte, er traute mir als dem einzigen Menschen, den er kenne, zu, ein genau so komplettes Regiebuch zu machen, wie er selbst (und das will was heißen) […].[932]

Reinhardt verpflichtete darüber hinaus auch Alfred Roller 1910 für eine Inszenierung von Hofmannsthals *Ödipus und die Sphinx* am Deutschen Theater in Berlin, der mit seinen ästhetischen Ansätzen ähnliche Prinzipien verfolgte. Roller schwärmte in einem gemeinsamen Interview mit Hofmannsthal und Bruno Walter von Reinhardt, in dem er sich zunächst verärgert über die altmodische Ressortteilung zeigte und meinte, dass es doch „auf das Gesamtbild der Erscheinung" ankäme und man nicht abgrenzen könne, wo der Maler und wo der Musiker aufhöre. Reinhardt dagegen habe immer die „Entwickelung des Ganzen" im Auge gehabt und so „die Möglichkeit einer neuen Gestaltung der Bühne" vorangetrieben. Roller resümierte: „[A]ll das hat mir das Zusammenarbeiten mit ihm zu einem aufregenden, leidenschaftlichen Vergnügen gemacht, das ich sonst, und zwar in noch erhöhtem Maße, einzig im Arbeiten unter Gustav Mahlers Leitung empfunden habe."[933] Für *Ödipus und die Sphinx* konzipierte Roller ein Bühnenbild, das seiner ‚typischen' Herangehensweise an antike Sujets entsprach: Große „quadrige Strukturen, übermächtig in ihrer Dimension, mit ausschließlich rechten Ecken, Quader, die aufeinandergetürmt scheinen und sich zum übermächtigen Zeichen einer vergangenen Schrift formen".[934] Ähnliches findet sich auch noch 1918 bei der *Antigone*-Inszenierung am Wiener Burgtheater: Roller verwendet hier wieder steinerne Quader, wobei die Tür als Mittelpunkt der Szene grundsätzlich durch Stufen zu erreichen war. Dazu konzipierte er wie so oft einen „relativ engen Spielraum, damit das Eingeschlossene der Entscheidung noch härter bildhaft formuliert wird", und stellte somit „den Menschen in den Mittelpunkt seines Aufbaus".[935]

König Ödipus, den Roller zwar betreute, der jedoch letztlich von Ernst Stern ausgestattet wurde, stellt einen Höhepunkt in der Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Reinhardt dar. Nicht nur in Bezug auf die Lichtregie, sondern auch auf das Bühnenbild hatte das Werk nachhaltigen Einfluss auf Wellesz. Reinhardt wollte hier die Tragödie des Sophokles nicht nach bekannten Mustern inszenieren, sondern „aus dem Geiste unserer Zeit" interpretieren und „sie den Bedingungen und Verhältnissen der heutigen Zeit" anpas-

[932] Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 22. April 1912, in: Schuh (Hrsg.): *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, S. 178–179.
[933] „Gespräch über Reinhard, mit Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller und Bruno Walter", in: *Der Merker* 1/17 (1910), S. 697–701, S. 698–699.
[934] Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 230.
[935] Ebd., S. 244.

sen.[936] *König Ödipus* wurde bereits 1910 in der Münchner Musikfesthalle uraufgeführt, in der bis zu 3.000 Zuschauer Platz fanden. Um ähnliche äußere Gegebenheiten zu erreichen, spielte die Produktion hiernach u. a. im Zirkus Schumann in Berlin und im Zirkus Busch in Wien, womit im Übrigen auch Reinhardts Idee der Arenabühne, die sich an das antike Amphitheater anlehnte, geboren war.[937] Der Sinn für den Raum und die Experimente mit allen Möglichkeiten der Bühne war Merkmal vieler Bühnenreformer des 20. Jahrhunderts: Reinhardt selbst zeigte reges Interesse an vielerlei technischen Innovationen und verwendete nicht nur den Rundhorizont, sondern beispielsweise auch Drehscheiben für die Verwandlungen. Außerdem bespielte er häufig nicht – wie beim *König Ödipus* zu sehen – bereits vorhandene Theaterhäuser, sondern suchte bzw. baute sich teilweise adäquate Spielstätten für seine Inszenierungen, wovon nicht zuletzt auch die Salzburger Festspiele profitierten.[938]

Die bewusste Ausnützung der Bühne war auch ein besonderes Anliegen Rollers. So kritisierte er in einem Text zu seinem 70. Geburtstag den Ausdruck „Bühnenbildner", da die Bühne für ihn kein Bild, sondern einen Raum darstelle, „der seinen Sinn und seine Gliederung durch die Bewegungen des Schauspielers erhält."[939] Bereits in seiner *Tristan*-Inszenierung mit Mahler hatte Roller darauf bestanden, einen Grundriss vom Zuschauerraum und der Bühne einsehen zu können. Ihn interessierte nicht nur die Bühne, sondern der gesamte Theaterraum, also auch die Sichtverhältnisse des Publikums – ein Novum unter den bisher zuständigen Ausstattern der Hofoper.[940] Dies war allerdings ganz im Sinne Mahlers, der einen tatsächlichen „Szenenraumgestalter" bzw. „Szenen-Plastiker" gesucht hatte, der in der Lage sein sollte, „Visionen in Raum und Zeit zu entwickeln".[941] Rollers Ansätze zeigten somit Parallelen zu Ideen, die Adolphe Appia etwa zur gleichen Zeit entwickelte. Roller und Appia standen spätestens ab 1907 in brieflichem Kontakt und 1912 oder 1913 besuchte Roller (sowie auch Max Reinhardt und zahlreiche weitere

[936] Max Reinhardt: „Das Theater der Fünftausend", in: Fetting, Hugo (Hrsg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin: Argon 1989, S. 446–447, S. 446.
[937] Ebd., S. 235.
[938] Arne Langer: „Reinhardt, Max", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 13, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, Sp. 1530–1532, Sp. 1531.
[939] Nach Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 306.
[940] Wolfgang Greisenegger: „Alfred Roller: Neubedeutung des szenischen Raumes", in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 31 (1989), S. 271–281, S. 276.
[941] Ebd., S. 277.

Künstler) außerdem die Festspiele von Hellerau, wo Appia von 1909 bis 1914 wirkte und hier im Übrigen auch Glucks *Orfeo ed Euridice* inszenierte.[942]

Appia, der sich ebenso wie Roller von der traditionellen Illusionsbühne lossagte, beschäftigte sich intensiv mit der Ausnutzung des Bühnenraumes, der eine völlig neue Funktion erhalten sollte. Es sollte vor allem die Zweidimensionalität der altmodischen Kulissenmalerei überwunden werden, wobei der Bühnenboden – ausgestattet mit Treppen, Schrägen oder Podesten – begehbar und durch Licht, Farben, Musik und Bewegung strukturiert wurde. Anstatt hierbei Raumdimensionen durch Malerei anzudeuten, sollten durch die plastischen Praktikabeln Höhe, Tiefe und Weite der Bühne dreidimensional wahrgenommen werden können.[943] Hauptproblem war, dass auf der alten Bühne zwischen der dreidimensionalen Person und der gemalten Dekoration keine direkte Berührung stattfinden konnte, da dies die Illusion zerstört.[944] „Denn keine Bewegung des Darstellers", so Appia, „kann mit den von der Malerei auf den Leinwandflächen angedeuteten Dingen in lebendigen Einklang gebracht werden."[945] Allein die Praktikabilität könne daher den „materielle[n] Berührungspunkt zwischen Darsteller und Dekorationsmaterial" herstellen und das Ziel bestehe demzufolge darin, „das unbelebte Bild in seiner *fiktiven* Gestaltung der *wirklichen* Gestaltung des Darstellers und deren Bethätigungen möglichst anzupassen".[946]

Der Darsteller war also für Appia von immenser Bedeutung, was sich später auch durch seine Zusammenarbeit mit dem Tanzpädagogen Émile Jaques-Dalcroze verfestigte. Nachdem Appia diesem 1906 in Hellerau begegnet war und sich mit dessen Prinzipien der Rhythmischen Gymnastik vertraut gemacht hatte, entwickelte er in der Folge eine Methode, den Bühnenraum mittels Bewegung zu gliedern. 1909 entwarf er hierzu 20 ‚Rhythmische Räume', die hauptsächlich aus nüchternen Treppen, Steinquadern, Podesten, Rampen usw. bestanden und insbesondere auch durch Licht- und Schattenwirkung belebt wurden.[947] Diese Entwürfe gelten als Ausgangspunkt bzw. Vorläufer des typisch antiken Bühnenbildes des 20. Jahrhundert, das sich in der Folge durchsetzte. Nach dem Ersten Weltkrieg fanden sich auf immer mehr Bühnen abstrakte Kulissen, für die die

[942] Harald Zielske: „Appia, Adolphe", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1999, Sp. 826–830, Sp. 827.
[943] Richard C. Beacham: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, übersetzt v. Petra Schreyer u. Dieter Hornig, Berlin: Alexander 2006, S. 47.
[944] Adolphe Appia: *Die Musik und die Inscenierung*, München: Verlagsanstalt F. Bruckmann 1899, S. 17.
[945] Ebd., S. 61.
[946] Ebd., S. 21.
[947] Beacham: *Adolphe Appia*, S. 119. (Abbildung der Entwürfe, S. 118–121).

Bühnenbildner die gleichen Elemente einsetzten, und vor allem schlichte geometrische Formen bevorzugten. Für Richard Beacham stellen sämtliche folgenden Versuche somit „Variationen" von Appias Rhythmischen Räumen dar,[948] die auch von Roller und Reinhardt verwendet wurden. Beacham sieht als frühestes Beispiel für Appias Einfluss namentlich den 2. Akt von Mahlers und Rollers *Tristan und Isolde*, der nicht nur Ähnlichkeiten zu Appias eigenen (unrealisierten) Entwürfen, sondern auch ein ähnliches Grundkonzept aufwies: Die Einfachheit der Entwürfe, der Verzicht auf naturalistische Details und das „Gefühl für eine rhythmische und harmonische Organisation von Formen und Räumen" seien geradezu „appianesk" und darüber hinaus auch bei *Don Giovanni* und *Die Walküre* evident geworden.[949]

3.2.3 Das antike Bühnenbild bei Wellesz

All diese Entwicklungen, die sich ab der Jahrhundertwende bei unterschiedlichen Bühnenreformern zeigten (zu nennen wäre u. a. Edward Gordon Craig), haben sich in Wellesz' Umsetzungen seiner Reformopern auf der Bühne reflektiert. Zur Uraufführung der *Alkestis* 1924 in Mannheim (Leitung: Richard Lert, gemeinsam mit *Das Wunder der Diana*) gibt es nur wenige Berichte und kaum Bildmaterial. Die eher gemischt ausfallenden Rezensionen behandeln darüber hinaus nur selten die Bühnenbilder Heinz Gretes oder das Visuelle im Allgemeinen. Die Regieleistung von Hanns Niedecken-Gebhardt wurde jedoch im Allgemeinen honoriert und teilweise stürmisch gefeiert („ein Ereignis für sich").[950] Vereinzelt berichten Kritiker jedoch auch von einer „echt heroischen Landschaft"[951] mit „hochaufgetürmten […] wuchtig wirkenden Bühnenbildern".[952] Kurt Sonnemann sah in Gretes Ausstattung einen essentiellen Erfolgsfaktor und die Beschreibung der „monumental-großlinie[n] Königsburg"[953] scheint auf die Optik des beschriebenen typisch-antiken Bildes hinzuweisen.

Andere Rezensionen gingen außerdem auf die besondere Bedeutung des Raumes ein: So berichtete Herrmann Erpf, dass für Niedecken die Bühne nicht mehr „beengter Schauplatz

[948] Ebd., S. 341–343.
[949] Ebd., S. 195 und 337.
[950] „Egon Wellesz' ‚Alkestis'" in: *Der Tag* 476 (26. März 1924), S. 6.
[951] Fritz Droop: „Zwei Bühnenwerke von Egon Wellesz. Mannheim", in: *Kölnische Zeitung* (ÖNB F13.Wellesz.375).
[952] „Nationaltheater Mannheim. Uraufführung ‚Alkestis' – Erstaufführung ‚Das Wunder der Diana'" (ÖNB F13.Wellesz.373).
[953] Kurt Sonnemann: „Zwei Uraufführungen am Mannheimer National-Theater" (ÖNB F13.Wellesz.427).

eines naturhaften Geschehens“ sei, sondern „in erster Linie Form, nach den Bedürfnissen des Geschehens gegliederter Raum“. Zu sehen seien „Erhöhungen, Treppen, geneigte Flächen“, die die „Ebene des Bodens“ durchbrechen. Palasteingang und Halle seien nur angedeutet dargestellt, außerdem habe „jede der handelnden Hauptfiguren ihren bestimmten Standort […], von dem aus ihre Szenen spielen. Selbst die Wege gewinnen Bedeutung.“[954] Besonders interessant ist die Aussage Erpfs, der eine gewisse Verschmelzung von Musik und Bühne wahrnahm, die „aufs Genaueste zusammen mit den Bedürfnissen dieser Musik“ stimme „[D]as Geschehen gestaltet sich aus ihr; nicht die Einzelheiten bilden den Ort der Handlung, sondern diese erschafft sich ihren Raum.“[955] An die Ansätze von Appia und Jaques-Dalcroze erinnert beispielsweise auch Fritz Droops Bemerkung: „Im Stil der großen antiken Fresken wogte der Reigen der Gestalten vor der Königsburg auf und nieder, die einzelnen Gruppen waren rhythmisch prachtvoll gegliedert.“[956]

Abbildung 3: Egon Wellesz: Alkestis, Reussisches Theater Gera (1924); Österreichische Nationalbibliothek.

[954] Herrmann Erpf: „‚Alkestis‘ von Egon Wellesz. (Zur Uraufführung in Mannheim am 20. März)“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 149–152, S. 151.
[955] Erpf: „‚Alkestis‘ von Egon Wellesz“, S. 151–152.
[956] Droop: „Zwei Bühnenwerke von Egon Wellesz. Mannheim“.

Weitere Quellen sind rar; in Wellesz' Nachlass finden sich zwei Bilder der Aufführung im Reussischen Theater in Gera (1924) – zum einen eine Szene mit Admet und dem Chor (Abb. 3), zum anderen (vermutlich) Alkestis auf ihrem Totenbett mit dem ihr beistehenden Admet (Abb. 4). Die erste Aufnahme ist im Übrigen auch in einem Artikel von Paul A. Pisk aus dem Jahr 1932 abgebildet, der aus Anlass einer eigens erstellten Rundfunkfassung entstand, die nur bei Radio Wien gespielt und nicht in Szene gesetzt wurde.[957]

Abbildung 4: Egon Wellesz: Alkestis, Reussisches Theater Gera (1924); Österreichische Nationalbibliothek.

Das Werk wurde nach seiner Uraufführung neben Gera noch in Bremen, Coburg, Dessau, Hannover, Köln sowie Stuttgart gegeben.[958] Die Bühne zeigt hier merklich stilisierte Bilder und mit Schrägen und Treppen auch Parallelen zur verbreiteten antiken Szenerie. Sie weist jedoch nicht zur Gänze die typischen Roller'schen Bilder mit großen Steinquadern und ausschließlich eckigen Strukturen auf, sondern vor allem mit der Ornamentik an den Säulen und den vielfältigen Kostümen eine etwas weniger nüchterne Optik. Bemerkenswert erweist sich jedoch auf dem ersten Bild (Abb. 3) die Positionierung des Chores am

[957] Paul A. Pisk: „Egon Wellesz und seine ‚Alkestis'", in: *Radio Wien* 9/1 (30. September 1932), S. 4.
[958] Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 53.

rechten Rand im Profil, die in ihrer Darstellung stark an griechische Vasenmalerei erinnert. Ähnlich hatte Wellesz bereits die Chöre und die Wiesenthal-Schwestern, die sich „in Rhythmen bewegten, die an antike Vasenmalerei gemahnten“[959] bei der Inszenierung von Glucks *Iphigenie in Aulis* durch Mahler (1907) lobend hervorgehoben (siehe Kapitel 3.2.2.1). Auch Fritz Droops oben erwähnte Bemerkung über die sich „[i]m Stil großer antiker Fresken“[960] wiegenden Darsteller erinnert hieran.

Man kann also daraus schließen, dass die Bühnenbilder der *Alkestis*-Uraufführung deutlich auf die Optik und ästhetischen Prinzipien rekurrierten, die Appia, Roller bzw. auch Hofmannsthal und Reinhardt für die Inszenierungen antiker Stoffe kreierten: stilisierte Formen, mit schrägen Flächen und Treppen. Auch die bewusste Strukturierung und Ausnutzung des Bühnenraumes verweist auf die dargestellten Konzepte, was sowohl für die plastischen Kulissen selbst galt, die im Gegensatz zur Illusionsbühne auch den Bühnenboden mit einbezogen, als auch für die Darsteller, die durch ihre Bewegungen dem Raum eine straffe Gliederung verliehen. Es ist zwar nicht bekannt, wie stark Wellesz in die Herstellung des Bühnenbildes in Mannheim involviert war bzw. welche Möglichkeit er hatte, sich einzubringen. Allerdings empfand Wellesz die Arbeit mit Niedecken-Gebhardt im Nachhinein als besonders inspirierend und sah in diesem einen Mitstreiter in sämtlichen Inszenierungsfragen, wie noch in Kapitel 3.3 zu sehen sein wird. In seinem Artikel „Über die Inszenierung der Alkestis“ merkte Wellesz zur Bedeutung der Bühne an:

> Denn es läßt sich nicht übersehen, daß das Empfinden unserer Zeit auf eine völlige Umstellung hinsichtlich der Oper als Kunstform hindrängt. Von der Szene, nicht vom Orchester hat die vitale Wirkung auszugehen, und diese kann nur entstehen, wenn dasselbe Maß von intensiver Arbeit, das man gegenwärtig dem Orchester zuwendet, auch auf der Szene geleistet wird; nicht im Sinne einer äußerlichen dekorativen Ausgestaltung, sondern einer *Beseelung* der Szene aus dem Geiste der Musik.[961]

Eine spätere Aufführung 1930 an der Berliner Städtischen Oper im Rahmen der Berliner Kunstwochen – wo auch *Die Opferung des Gefangenen* und Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* in der Kroll-Oper gespielt wurde – dürfte Wellesz’ Ansprüchen noch stärker entgegengekommen sein. Regie führte Otto Krauss, die Bühnenbilder – von denen eine Aufnahme überliefert ist – stammten von Emil Preetorius (Abb. 5). Preetorius knüpfte als Künstler ebenfalls an die Theaterreformen der Jahrhundertwende und dabei vor allem an Appias Theorien an, indem er sich von dem „detailrealistischen Ausstattungsstil“ des 19. Jahrhunderts lossagte und „mit subtilen Farb- und Lichtwirkungen“ operier-

[959] Wellesz: *Autobiographie*, S. 23.
[960] Droop: „Zwei Bühnenwerke von Egon Wellesz. Mannheim“.
[961] Wellesz: „Über die Inszenierung der ‚Alkestis‘“, S. 69.

te.[962] Er verlangte beim Bühnenbild eine gewisse historische Treue, aber auch Stilisierung, wodurch für Nora Eckert eine gewisse „Halbheit“ in seinen Werken entstand, die ab den 1930er Jahren bereits nicht mehr zur Gänze den modernsten Entwicklungen folgten.[963] Preetorius stand Wellesz’ Ästhetik aber zum Zeitpunkt der Uraufführung durchaus nahe, was seine Arbeit für die *Alkestis* zu bestätigen scheint.

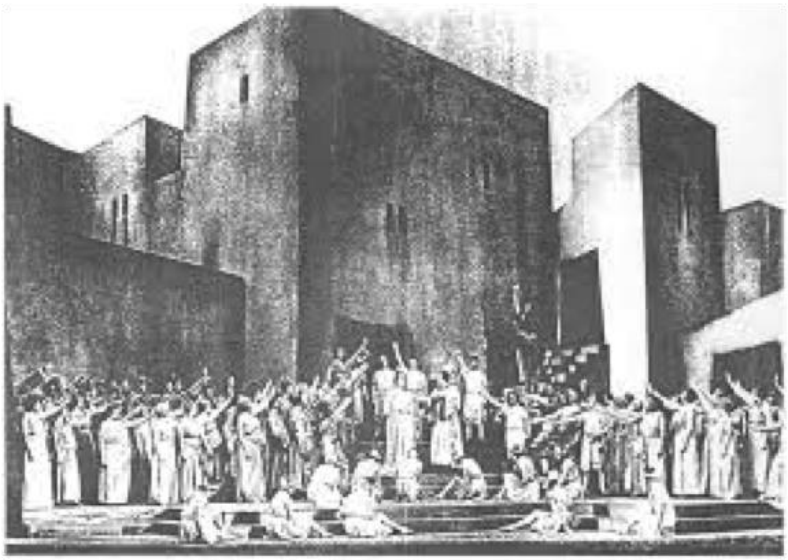


Abbildung 5: Egon Wellesz: Alkestis, Berliner Festwochen (1930); nach Wellesz: Autobiographie, S. 140.

Die Szene zeigt den schmucklosen Königspalast, vor dem Alkestis und Admet stehen, umgeben von ihren Dienern und dem Volk. Die Burg wurde dabei nicht in die Zentrale gesetzt, sondern man schaut auf diese aus einer raumerweiternden Winkelperspektive, während das Geschehen auf der großen steinernen Treppe spielt. Der Palast besteht ausschließlich aus eckigen Strukturen, die höchstens von einer Schräge durchbrochen werden; runde Formen sucht man vergebens.[964] Möglicherweise handelt es sich rechts oberhalb der Menge um das Eingangstor, das durch eine Treppe zu erreichen ist. All diese Elemente hätte man ebenso in einem Roller’schen Bühnenbild oder einer Reinhardt-Inszenierung finden können und sie entsprachen dem Bild der Antike, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts manifestiert hatte.

[962] Arne Langer: „Preetorius, Emil“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 13, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, Sp. 907–908, Sp. 907.

[963] Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 117–118.

[964] Bojan Bujić sieht im Bühnenbild sogar eine visualisierte Darstellung der blockartig konzipierten musikalischen Struktur der Oper. Bujić: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 150.

Abbildung 6: Egon Wellesz: Die Nächtlichen, Staatsoper Berlin (1923).

Bereits bei Wellesz' Tanzstück *Die Nächtlichen*, das ein Jahr zuvor 1923 in Berlin uraufgeführt wurde, zeigt das Bühnenbild (Abb. 6) ganz ähnliche Elemente, bei dem zusätzlich Licht- und Farbregie sowie auch die Kostüme detailliert ausgearbeitet wurden. Die Bühne selbst sollte nach den Anweisungen des Choreographen und Hauptdarstellers Max Terpis aus diversen Plattformen und anderen Praktikabeln auf verschiedenen Ebenen bestehen, um die Lichtregie und andere Effekte unterstützen zu können.[965] Das Foto der Inszenierung zeigt eine monumentale Treppe, die an Appias ‚Rhythmische Räume' und besonders stark an die *Orfeo ed Euridice*-Aufführung in Hellerau mit ihrer imposanten 48-stufigen Treppe erinnert, von der Orpheus in die Unterwelt stieg.[966] Das Bild fängt außerdem die offenbar stark auf Kontrast ausgelegte Lichtregie ein, die die Bühnenmalerei unterstützt.

Die Inszenierungen von *Die Nächtlichen* und *Alkestis* weisen also bereits in die Richtung von Wellesz' neuem Bühnenverständnis, das jedoch erst einige Jahre später in *Die Bakchantinnen* vollständig ausgereift war. Dies ist allerdings auch maßgeblich auf Hofmannsthals Vorlage zurückzuführen, denn während Hofmannsthal innerhalb seines *Alkestis*-Dramas keine derart ausgeprägten Regieanweisungen und auch keine weiteren Vorschriften hierzu ausgearbeitet hat, weisen die verschiedenen *Pentheus*- bzw. *Bakchen*-Fragmente bereits deutlichere Spuren eines Interesses für die Ausstattung, hauptsächlich

[965] Symons: *Egon Wellesz. Composer*, S. 45.
[966] Flashar: *Inszenierungen der Antike*, S. 125.

jedoch die Kostüme, auf. Wellesz griff diese Vorgaben in seiner Bearbeitung auf und entwickelte sie weiter.

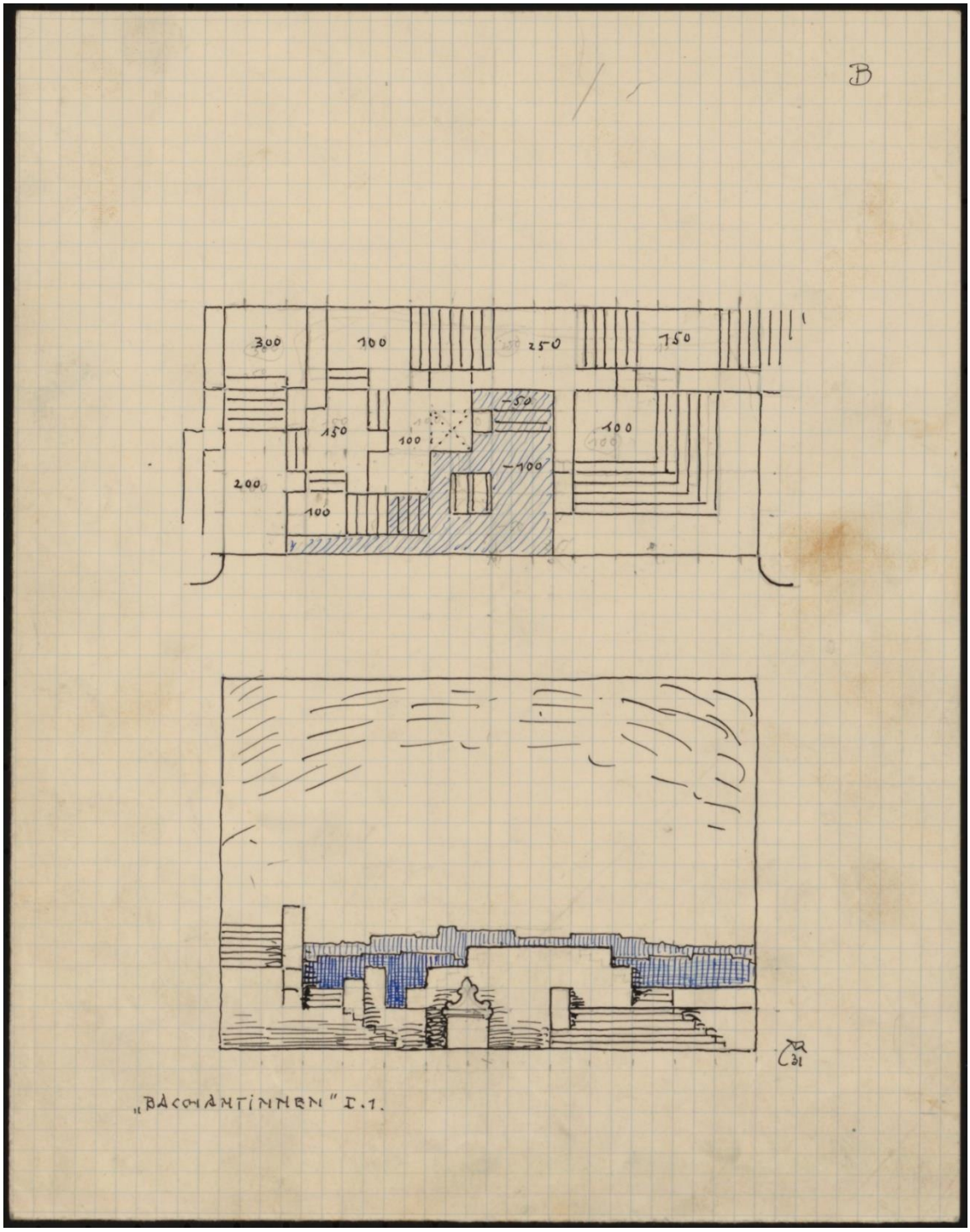


Abbildung 7: Alfred Roller: Skizze zu Egon Wellesz: Die Bakchantinnen, Wiener Staatsoper (1931), I. Akt, 1. Szene; Wien, Theatermuseum.

Die Uraufführung der *Bakchantinnen* fand am 20. Juni 1931 an der Wiener Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauss statt. Lothar Wallerstein führte Regie, Toni Birkmeyer choreographierte die Bewegungschöre und Alfred Roller war für die

gesamte Ausstattung verantwortlich und konzipierte drei Bühnenbilder sowie die Kostüme. Vom ersten der drei Bilder, das auf dem Hügel vor der Stadt Theben bei Semeles Grab spielen soll, haben sich lediglich Skizzen von Roller erhalten (Abb. 7). Neben dem Grundriss der Bühne sind aber auch hier rund um das zentriert positionierte Grab zahlreiche Stufen und Steinblöcke zu erkennen. Ein anonymer Kritiker der *Neuen Freien Presse* hat sich im Vorfeld ausführlicher mit den Dekorationen der *Bakchantinnen* beschäftigt und stellte fest, dass man sich hier „mehr auf Andeutung und Stilisierung als auf naturgetreue Nachbildung der Wirklichkeit" konzentrierte. Seiner Beschreibung zufolge sei im 1. Bild in der Mitte der Bühne nur „eine gestufte Anhöhe" zu sehen, „während Hintergrund und Seitenkulissen von dem Rundhorizont gebildet werden".[967]

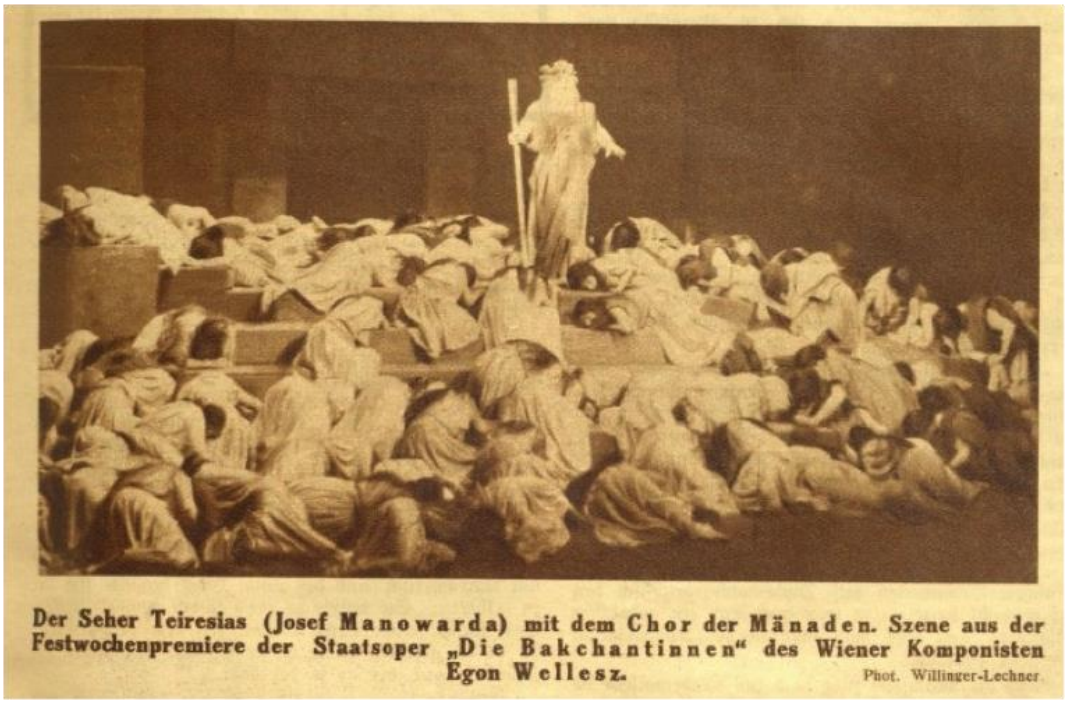
Abbildung 8: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf zu Egon Wellesz: Die Bakchantinnen, Wiener Staatsoper (1931), 1. Akt, 2. Bild; Wien, Theatermuseum.

Die Entwürfe Rollers zeigen im 2. Bild (Abb. 8) mit dem Hofinneren der Königsburg eine ähnliche Szenerie wie die *Alkestis*-Aufführung in Berlin: Die Vorderbühne wird von einer breiten Treppe dominiert, dahinter finden sich aufragende Mauern, in die auf der linken

[967] „Stilisierte Dekoration der ‚Bakchantinnen'. Ein angedeutetes und kein naturalistisches Griechenland", in: *NFP* 23973 (11. Juni 1931), S. 11.

Seite – über weitere Stufen zu erreichen – das Eingangstor eingelassen ist. Von der Premiere ist ein Foto überliefert, das Teiresias mit den Mänaden auf den Steinstufen zeigt (Abb. 9). Im Hintergrund ist der zentrale Durchgang zu erahnen, durch den nach Rollers Angaben der blassblaue Himmel scheinen soll. Die Szene zeigt also Rollers bewährte Herangehensweise zu antiken Sujets, die Manfred Wagner wie folgt beschreibt:

> Man erwartete von Roller zumindest die Grundstrukturen jener antiken Vorstellung, die er immer hat, und er liefert sie, allerdings diesmal ein klein wenig verschränkt. Zwar existiert der zentrale Mittelpunkt im Durchlaß der Mittelachse, zwar sind die Quader wie immer aufgeschichtet und jedes Rund ist fremd, aber Roller baut einen Innenhof, in dem der Zuschauer sich wiederfindet, mit einem starken Linksgewicht, gestützt durch eine vierstufige Steintreppe. Wie pendelt Roller das Gewicht aus? Ganz einfach: er zieht einerseits in der Perspektive die rechte Wand hinauf, so hoch er kann, andererseits führt er mit der Schräge der Treppe von rechts ein diagonal akzentuiertes Gegengewicht ein, das im Auslaufen auf die Mitte den Schwerpunkt in der Mitte beläßt.[968]



Der Seher Teiresias (Josef Manowarda) mit dem Chor der Mänaden. Szene aus der Festwochenpremiere der Staatsoper „Die Bakchantinnen" des Wiener Komponisten Egon Wellesz. Phot. Willinger-Lechner

Abbildung 9: Egon Wellesz: Die Bakchantinnen, Wiener Staatsoper (1931), in: Das interessante Blatt 26 (25. Juni 1931), S. 25.

Der Entwurf zum II. Akt (Abb. 10) zeigt eine stilisierte Waldlandschaft, deren Boden durch verschiedenartige Steinstufen und Schrägen bedeckt ist. Roller lehnt sich hiermit nicht nur am Antike-Bild, sondern explizit auch an Hofmannsthals Vorgaben an: In einer seiner Skizzen zum *Pentheus*-Stoff ergänzte Hofmannsthal, dass das Bühnenbild mit dem ‚bergigen Land' „durch eine treppenförmige Bühne versinnlicht"[969] werden solle – eine

[968] Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 298.
[969] Hofmannsthal: „Die Bacchen nach Euripides", S. 57.

Angabe, die im Übrigen *nicht* in Wellesz' Textbuch auftaucht. Dennoch setzte Roller diese Idee Hofmannsthals mit einer von Steinstufen durchzogenen Waldlandschaft um.[970]

Abbildung 10: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf zu Egon Wellesz: Die Bakchantinnen, Wiener Staatsoper (1931), 2. Akt; Wien, Theatermuseum.

Die Bühnenbilder stießen zum Teil auf Widerstand bei den Zuschauern: Ein Rezensent der *Reichspost* wünschte sich die Waldschlucht etwas „wilder und romantischer", da ihm der Schauplatz „zu wienerwaldähnlich" erschien[971] (ein Kommentar, der im Übrigen frappant an die Kritiken zu Mahlers *Freischütz*-Inszenierung erinnert). Auch Hedwig Kanner verkannte augenscheinlich Rollers und Wellesz' Intention oder wollte sich schlicht nicht mit den stilisierten Bildern anfreunden; sie konstatierte: „Wie die Musik, ernst, finster ohne belebenden Strahl – Stimmung: Burgverlies. Keine Blütenprächte des alten Hellas, kein Strauch, kein Baum, in dessen Zweigen etwa die Nachtigall schlägt oder der Stieglitz pfeift."[972] Die meisten Kritiker bewerteten Rollers Ausstattung jedoch positiv: Elsa Bienenfeld urteilte, dass Rollers Bühnenbilder „von mächtiger Schönheit"[973]

[970] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 71.
[971] M. S.: „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in: *Reichspost* 170 (21. Juni 1931), S. 22.
[972] Hedwig Kanner: „Staatsopernaufführung. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in: *Der Morgen. Wiener Montagblatt* 25 (22. Juni 1931), S. 9.
[973] Bienenfeld: „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen'", S. 28.

seien und Julius Korngold assoziierte gar: „Rollers schön stilisierte Szenenbilder wecken Erinnerungen an seine ‚Iphigenie' der Mahler-Zeit."[974]

3.2.3.1 Kostüme

Auch die Kostüme als Teil des Gesamtkunstwerkes mussten nach den Ansprüchen von Wellesz und Roller Historie und Moderne vereinen und wurden als ebenso wichtiger Teil des Gesamtbildes wahrgenommen wie das Bühnenbild und die Lichtregie. Wellesz hatte in seinem Algarotti-Artikel darauf hingewiesen, dass dieser bereits Mitte des 18. Jahrhundert die Anachronismen der Kostüme kritisierte, die in der Mischung verschiedener Stile nicht beliebig ausgewählt und wahllos durcheinander gewürfelt werden dürften, sondern möglichst der dargestellten Zeit des Stückes entsprechen sollten.[975] Im Original lautet die Stelle in Algarottis *Saggio*:

> I quali vestiti, come anche quelli de' musici hanno da accostarsi, il più che sia possibile, alle usanze dei tempi, e delle nazioni, che sono rappresentate sulla scena. E dico accostarsi il più che sia possibile; che il Teatro pur vuole una qualche licenza, e forse più che in altro luogo si ha ivi da star lontano dalla stitichezza, e dalla pedanteria. Ma se non si esige da' nostri Canziani, ch' e' taglino le vesti all'antica così per appunto, come le ci vengono descritte dall'erudito Ferrario; non dovriano nè meno farsi lecito di dare a' compagni di Enea la beretta, e i braconi alla foggia Olandese.[976]

Auch Roller bemängelte diese noch im 20. Jahrhundert verbreitete Praktik und schrieb in einem erläuternden Text zu seiner *Macbeth*-Inszenierung am Burgtheater (1919) über eine Aufführung des Shakespeare-Dramas aus dem Jahr 1770, das mit gotischen Hallen und zeitgenössischen Kostümen aufwartete:

> Solchen Anachronismus zu übersehen besäße ein heutiges Publikum nicht mehr die Naivität, und die Kraft bewusst davon abzusehen besitzt es ebensowenig. Leider! Denn der Unsinn des historischen Gewandes auf dem Menschenleib der Gegenwart wird immer schwerer erträglich. Die Gewinnung zeitloser, typischer Bühnenkostüme ist daher aufs innigste zu wünschen – freilich wohl kaum allzubald zu erwarten.[977]

Roller forderte also – ebenso wie Wellesz es in seiner Ästhetik für alle Elemente des Gesamtkunstwerkes verlangte – zeitlose Kostüme, die er vor allem mit Hilfe möglichst stilisierter Entwürfe erreichen wollte. Obwohl sich das Vermischen der verschiedensten Stile

---

974 Korngold: „‚Die Bakchantinnen', Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 4.

975 Wellesz: „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik", S. 437.

976 Algarotti: „Saggio sopra l'opera in musica", S. 286 und 287. „Ihre Kleidungen sowohl als der Sänger in der Oper müssen sich, so viel möglich, zu den Zeiten und Völkern schicken, die vorgestellet werden sollen. Ich sage, so viel möglich, denn das Theater erfordert einige Freyheit, und muß man sich auf selbigem vielleicht mehr als an jedem andern Orte von mürrischer Regelmäßigkeit und Pedanterie entfernen. Verlangt man aber gleich nicht von unsern Opernschneidern, daß sie die Kleidungen genau *a l'antique* nach der Vorschrift des Ferrarius zuschneiden sollen, so dürfen sie sich doch auch nicht die Freyheit herausnehmen, dem Gefolge des Eneas holländische Matrosenmützen und Beinkleider zu geben."

977 Nach Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 247.

bereits zu Rollers Zeit abgemildert haben mag, griff man bei den Kostümen um die Jahrhundertwende dennoch oft auf Altbewährtes zurück. Auch an der Wiener Hofoper war es noch bis in die Ära Mahler hinein Sitte, sich für die Inszenierungen aus dem Kostüm-Fundus zu bedienen, der noch 1890 in einfache Kategorien, wie ‚klassisch', ‚biblisch' o. Ä. eingeteilt war.[978] Erst als Heinrich Lefler 1900 den bisherigen Ausstattungschef Franz Gaul beerbte, löste er den Fundus allmählich auf.[979] Roller konnte demzufolge während seiner Tätigkeit an der Hofoper neue Kostüme kreieren, die nicht nur für die Werke ‚maßgeschneidert', sondern darüber hinaus auch deutlich leichter im Gewicht waren und somit die neue dynamische Bewegungsregie unterstützten.[980]

Abbildung 11: Alfred Roller: Figurinen und Kostüme zu Egon Wellesz: Die Bakchantinnen, Wiener Staatsoper (1931); Wien, Theatermuseum.

Bei seinen Entwürfen ging Roller – nach seinem Motto, dass jedes Werk das ‚Gesetz seiner Inszenierung in sich' trage – dabei zuerst vom Werk selbst aus, stützte sich also bei *Die Bakchantinnen* auch auf die Anweisungen, die Wellesz – aber auch Hofmannsthal – hinterlassen hatten. Im *Bacchos*-Fragment von 1892 schreibt Hofmannsthal der Hauptfigur bereits ein „schmachtendes Aussehen, weibliche Züge[,] rothe Lippen wie eine giftige

978 Oskar Pausch: „Gustav Mahler und das Theater seiner Zeit", in: Partsch, Erich Wolfgang / Solvik, Morten (Hrsg.), *Mahler im Kontext / Contextualizing Mahler*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011, S. 337–363, S. 346.
979 Ebd., S. 349.
980 Ebd., S. 352.

Blume“ zu.[981] Im später entstandenen *Pentheus*-Fragment sehen wir die Bacchantinnen mit „Halbmasken, durchsichtige[n] Gewänder[n] mit Blumen und Gesichtern darauf“ sowie „Dionysos mit blondem, epheudurchflochtenem Haar, weiblichem Gewand[,] starke Epheuranken vor den Schläfen in die Luft hangend[,] dann aber in grauen Gewändern, nur die Augen frei – Gegentheil der erwarteten Nacktheit“.[982] Wellesz selbst hat in seinem Libretto nur wenige Angaben zu den Kostümen gemacht, diese wurden jedoch offenbar vollständig umgesetzt: Die Zeichnung Rollers (Abb. 11) zeigt zwei Entwürfe der Mänaden, von denen der rechte offenbar verworfen wurde. Dieses nicht realisierte Kostüm erinnert jedoch an den Vorschlag Hofmannsthals, Gewänder mit „Blumen und Gesichtern“ zu verwenden, auch wenn die Stickereien auf dem Gewand nicht zweifelsfrei zu identifizieren sind. Letztlich wurden die Mänaden jedoch jeweils mit einem Tigerfell ausgestattet, das Wellesz in seinen Anweisungen lediglich für Pentheus vorgesehen hatte.[983] Dieser sollte im Übrigen unter dem Fell einen „langen weißen Mantel“ tragen, Roller schrieb dagegen ein „silbergrau“ vor. Die Gewänder der Mänaden sollten nach Hofmannsthals Vorstellungen darüber hinaus tendenziell durchsichtig sein – dies ist auf dem letztlich angenommenen Entwurf deutlich zu erkennen.

Wellesz wünschte sich darüber hinaus, dass die Asiatischen Mänaden „in der buntfarbenen Tracht orientalischer Jägerinnen“ auftreten,[984] was die Zeichnung Rollers lediglich andeutet. Allerdings erfahren wir durch beispielsweise Ferdinand Scherber, dass Rollers Kostüme durch „Farbenpracht“ erfreuten,[985] und Elsa Bienenfeld schrieb, dass die Kostüme „buntes Griechisch“ seien.[986] Über die *Alkestis*-Inszenierungen können im Übrigen in diesem Zusammenhang kaum gesicherte Aussagen gemacht werden, jedoch scheinen die Aufnahmen der Aufführung aus Gera (Abb. 3 und 4) vermutlich recht farbenfrohe Kostüme zu zeigen.

Insbesondere aber bei der Darstellung des Dionysos scheint Roller auf Hofmannsthals Beschreibung rekurriert zu haben, der diesem ‚weibliche Züge‘ sowie ein ‚weibliches

[981] Hofmannsthal: „Die Bacchen nach Euripides“, S. 49.
[982] Ebd., S. 52.
[983] II. Akt, 1. Szene, Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 35. Hierzu existiert ein Foto vom Pentheus-Darsteller Josef Kalenberg mit den Mänaden – alle im Tigerfell. ÖNB 00425831 (https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10F0E19C, 6.1.2022). Ein weiteres Foto zeigt Rose Pauly (Agave) mit Kalenberg, der hier das andere Kostüm („Pentheus 1“) trägt. ÖNB 00321634 (https://onb.digital/result/10E19CEC, 6.1.2022).
[984] Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 7.
[985] Ferdinand Scherber: „‚Die Bakchantinnen‘. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz“, in: *Wiener Zeitung* 142 (23. Juni 1931), S. 2–3, S. 3.
[986] Bienenfeld: „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen‘“, S. 28.

Gewand‘ zuschrieb. Tatsächlich verlieh Roller seiner Dionysos-Figurine besonders feine Züge, deren lange Haare und Gewand somit eher Ähnlichkeiten zu Agave als beispielsweise zu Pentheus aufweisen, sodass auch Manfred Wagner in Dionysos eine Figur „mit androgynem Touch“ erblickt.[987] Darüber hinaus tragen sowohl Pentheus, als auch Teiresias, Dionysos und die Mänaden Efeukränze, die Wellesz nur für Teiresias festgeschrieben hatte.[988] Hofmannsthal beschrieb dagegen nur Dionysos mit „epheudurchflochtenem Haar“, dazu bei ihm „starke Epheuranken vor den Schläfen in die Luft hangend“.[989] Letzteres sieht man auf Rollers Entwürfen bei den Mänaden, wodurch deren Wildheit noch stärker unterstrichen wird.

3.2.3.2 Die neue Lichtregie

Anknüpfend an die Ausführungen in Kapitel 3.1.3.2 zur Umarbeitung des Librettos der *Bakchantinnen* soll im Folgenden ein näherer Blick auf die Realisierung der Lichtregie in der Oper geworfen werden. Als Wellesz diese Änderungen vornahm, in denen er das Lichtelement stärker in den Mittelpunkt rückte bzw. überhaupt erst einfügte, war er bereits beeinflusst von den Eindrücken, die er von den Aufführungen der Wiener Hofoper, aber vor allem auch durch Reinhardts Inszenierungen empfangen hatte. Pietro Massa ist der Ansicht, dass die „geistige Verwandtschaft zwischen Wellesz und Hofmannsthal […] ihre theatralische Konkretisierung in Reinhardts Regiearbeit“ fand,[990] und analysiert in seinem Aufsatz ausführlich das Lichtelement in *Die Bakchantinnen*, wobei er die Parallelen zur *König Ödipus*-Inszenierung aufzeigt. Das Regiebuch Reinhardts weist hier nicht nur mit der Beleuchtung, sondern auch der detaillierten Choreographie der Fackeln bzw. zahlreichen Fackelträger frappante Ähnlichkeit zu Wellesz’ Textbuch auf. Zu Ödipus’ Auftritt heißt es hier zu Beginn:

> Der Raum ist dunkel, wenn das Publikum hereinkommt halbdunkel. Die Bühne ganz dunkel. […] Mitte rechts links und von vorn laufen fast nackte Jünglinge mit Fackeln zu den Stufen, die zur Bühne führen. […] Die Bühne ist durch die Fackeln grell erleuchtet. […] Oedipus im Licht, aufgeregt […] wird das Opferfeuer auf dem Altarstein entzündet. […] Ödipus erscheint jetzt an der Thüre. Totenstille! Ein dunkler Haufen vor der grell beleuchteten Bühne zusammengeballt. […] Die Masse wälzt sich langsam, schleppend nach den Ausgängen. Man hört sie im Dunkel wimmern und stöhnen und flüstern. Viele Fackeln werden still gelöscht. Stille.[991]

[987] Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 298.
[988] Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 15.
[989] Hofmannsthal: „Die Bacchen nach Euripides“, S. 52.
[990] Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie“, S. 420–421.
[991] Nach Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 24.

Ausstattungschef Ernst Stern erinnerte sich außerdem im Rahmen der Münchner Inszenierung daran, dass das „je nach Bedarf dirigierte Scheinwerferlicht […] bald da, bald dort Köpfe, Oberkörper, gestikulierende Arme des Chores in der Orchestra aufleuchten [ließ]. Chor und Publikum schien zu einer Einheit zu verschmelzen, und die Zuschauer zu teilnehmender Handlung zu werden."[992] Und Alfred Roller berichtete hierzu in einem Brief von der Aufführung in Berlin: „Ein schauerlicher Knäuel von nackten Oberkörpern, Armen, Beinen, Fetzen und Mützen. Ein blauer Scheinwerfer von oben, jedermann sichtbar und niemand störend, beleuchtet sie mit einem Schein der Verwesung – allen 5.000 [Zuschauern] ist der Spaß vergangen."[993] Massa sieht somit im *König Ödipus* den Haupteinfluss für Wellesz' Ausprägung des Lichtelementes und seines Antike-Bildes.[994] Dies dürfte meiner Ansicht nach jedoch zu eng gegriffen sein, denn dieses Bild bzw. die Gesamt-Atmosphäre aus Raum, Bühnenbild, Dekoration, Kostümen, Farben und Licht zeigt sich u. a. auch in anderen Werken Hofmannsthals mit antikem Sujet. Darüber hinaus hat sich speziell die Lichtregie im 20. Jahrhundert von vielen Orten aus weiterentwickelt und Wellesz nahm hierbei diverse Einflüsse auf, die teilweise schon erläutert wurden. Maßgeblich waren für Wellesz sicherlich an erster Stelle die Inszenierungen von Reinhardt, Hofmannsthal, Roller und Mahler, aber u. a. auch von Schönberg (siehe Kapitel 3.2.4), die wiederum die rasante Entwicklung der Lichtregie im 20. Jahrhundert antizipierten und teilweise in ihren Theorien direkt auf Appia zurückgeführt werden können.

Hofmannsthal interessierte sich früh für die visuellen Möglichkeiten der Bühne: So erinnerte sich Harry Graf Kessler 1903 daran, dass Hofmannsthal sich von einer bestimmten Aufführung„immer wieder die Einzelheiten der Beleuchtung, der Farben, der Fernwirkungen u. s. w." von ihm erläutern ließ.[995] Um die gleiche Zeit verfasste er sowohl seine „Szenischen Vorschriften zu ‚Elektra'" als auch den Essay „Die Bühne als Traumbild", die dieses Interesse reflektieren. In letzterem führt er aus, inwiefern er „Licht und Bühne als einheitlichen Raum auffasst"[996] und konzipierte für die *Elektra* eine ausgeklügelte Beleuchtung, bei der insbesondere das Fackellicht eine übergeordnete Rolle spielte:

---

[992] Nach Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 235.
[993] Brief vom 21. Februar 1911, nach Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 236.
[994] Massa: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie", S. 431. Auch Lorenz Wedl bezweifelt, dass Wellesz' Konzept allein aus der *König Ödipus*-Aufführung abgeleitet werden könne. Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 28.
[995] Carina Schäfer / Gabriele Biedermann (Hrsg.): *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. Dritter Band 1897–1905*, Stuttgart: Cotta 2004, S. 593 (27. August 1903).
[996] Hans-Albrecht Koch: „Essays und Reden zum Theater", in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 354–356, S. 354.

> *Die Beleuchtung*. […] Das Innere des Hauses liegt zunächst ganz im Dunkel, Tür und Fenster wirken als unheimliche schwarze Höhlen. Diese Beleuchtung ist am stärksten während des Monologes der Elektra, und auf der Mauer, auf der Erde scheinen große Flecken von Blut zu glühen. […]. Der Zug […] erfüllt zuerst das große Fenster, dann das zweite Fenster links von der Tür mit Wechsel von Fackellicht und schwarzen vorüberhastenden Gestalten. Klytämnestra erscheint mit ihren zwei Vertrauten im breiten Fenster, ihr fahles Gesicht, ihr prunkendes Gewand grell beleuchtet […] von je einer Fackel links und rechts. Der Hof liegt im Dunkel. Klytämnestra tritt in die Tür, zwei Fackelträger hinter ihr in den dunklen Hof, auf Elektra fällt flackerndes Licht. Klytämnestra entläßt ihre Begleiterinnen, diese gehen ins Haus, die Fackelträger verschwinden gleichfalls, nur ein sehr schwaches flackerndes Licht fällt aus einem inneren Raum durch den Hausflur in den Hof. Die eine Vertraute kommt wieder, die Fackel hinter ihr, auf Klytämnestra's Ruf mehrere Fackelträger, es wird für einen Augenblick ganz hell. […] Alles spielt nun bei zunehmender Dunkelheit, die Dauer des Stückes ist genau die Dauer einer langsamen Dämmerung, bis die Vertraute erscheint, um Orest ins Haus zu rufen. Hinter ihr ist eine Sklavin mit einer Fackel, diese Fackel steckt sie in einen Ring links von der Haustür, wo sie steckenbleibt, bis Elektra sie ergreift, um dem Ägysth damit entgegenzugehen. Dann bleibt die Fackel in dem Ring, erleuchtet flackernd den Hof bis zum Schluß.[997]

Auch in dem ebenfalls 1903 verfassten Text *Inscenierung des Oidipus* (der eher allgemein für die Ödipus-Sage vorgesehen war) sah Hofmannsthal ähnliche Elemente vor. Denn hier finden sich das sowohl im *König Ödipus* als auch in *Die Bakchantinnen* auftauchende Opferfeuer („manchmal grässlich schwälend[,] zum Schluss rein aufflammend") sowie auch die Fackeln, die als einzige bzw. hauptsächliche Lichtquelle dienen. Enden solle die mögliche *Oidipus*-Inszenierung laut Hofmannsthal wie folgt: „Vor der letzten Scene bricht eine fahle Dämmerung an, eine wesenlose Zeit zwischen Nacht und Tag, Wolken hängen herein. Nach der Sühne geht alles Licht von den Flammen aus."[998] Auch Max Reinhardt befasste sich bereits früh mit den vielfältigen Möglichkeiten der Lichtregie und hiermit einhergehend mit den betreffenden technischen Innovationen. So ließ er im Deutschen Theater neben einer Drehbühne und Möglichkeiten für Versenkungen auch eine neue Beleuchtungsanlage installieren, die seine neuen Ideen umzusetzen vermochte. Appias Reformen versuchte er zu realisieren, indem er dem Licht nun wie gefordert eine eigene Funktion zuteilte und auch Beleuchtungspläne erstellte. Das Licht

---

Es heißt in dem Essay u. a.: „Wenn er seine Lichter auf seine einfachen gemalten Wände wirft, muß er die Kräfte der Seele in sich versammeln, mit denen der Gefangene, mit denen der Kranke hinüberstarrt durchs Fenster: da ist die Mauer des Gefängnishofes, da ist die getünchte Wand der Hospitalskapelle; und auf ihr ein Hauch, eine fliegende Röte, ein schwellendes Gelb, ein Gelb, als bräche es durch Wände von Topas, dann ein Purpur, ein Violett, ein verhauchendes Violett, ein Dunkeln. […] So geht er hin und baut die Bühne für den Lear; und zündet die Altarflamme für den Oedipus an, deren Schwälen und Qualmen, deren blutrotes Züngeln und Zucken, deren befreites Hochaufbrennen die Zuckungen und die Läuterungen dieses Dramas beleuchtet und in sich selber widerspiegelt …" Hugo von Hofmannsthal: „Die Bühne als Traumbild", in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 40–43, S. 42.

997 Ders.: „Szenische Vorschriften zu ‚Elektra'", in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 44–46, S. 45.

998 Ders.: „Inscenierung des Oidipus", in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 223–224, S. 223.

konnte nun den Bühnenraum strukturieren, die Schauspieler in dramaturgisch wichtigen Momenten exponieren und darüber hinaus die gesamte Atmosphäre kreieren.[999]

Zeitgleich zu Hofmannsthal und Reinhardt beschäftigte sich wie bereits erwähnt auch Roller gemeinsam mit Gustav Mahler an der Hofoper mit den neuen Möglichkeiten der Beleuchtung und der Funktion des Lichtes – beginnend mit dem *Tristan* von 1903 (also im gleichen Jahr wie u. a. die Uraufführung der *Elektra*). Möglicherweise wurden bereits hier die Reformschriften Appias als Ausgangspunkt genommen, die er kurz zuvor formuliert hatte. Nach Appias Ansicht habe das Licht auf der modernen Bühne nun nicht mehr reine Äußerlichkeiten zu untermalen, sondern könne zusätzlich auch dramaturgische und symbolische Funktion einnehmen.[1000] Hierzu differenzierte er grundsätzlich zwei Arten der Beleuchtung: Das ‚verteilte Licht' habe einzig der Erhellung des Raumes zu dienen, ist ohne weitere Funktion und dient dem ‚gestaltenden Licht' gewissermaßen als Grundierung. Dieses wird hauptsächlich durch die beweglichen Apparate des Beleuchtungssystems erzeugt und gibt dem Regisseur bzw. dem Bühnenbildner nun die Möglichkeit, vielfältige Effekte zu erzielen.[1001] Mit dem gestaltenden Licht werden nun auch die vielfältigen Schatten erzeugt (die Wellesz schon in den Bühnenbildern Galli-Bibienas bewunderte, hier freilich nur gemalt). Dies steht in engem Zusammenhang mit Appias Forderung nach Abschaffung der bemalten Leinwände, da diese in Konflikt mit der neuen Funktion des Lichtes stünden. Bei der alten bzw. zu Appias Zeiten noch aktuellen Bühne diente das Licht allein zur Erhellung der senkrecht installierten Leinwand, konnte also nicht konkret gestaltend wirken. Dies sei nur dann möglich, sofern das Licht auf plastische Körper – also Praktikabeln – fallen könne, was wiederum Schattenwirkung erzeugt.[1002] (Ein Gegenstand, der von allen Seiten beleuchtet wird und damit keinen Schatten hervorbringt, existierte für Appia dementsprechend nicht.)[1003]

> Das Licht bedarf irgend eines Objektes, um ausdrucksfähig zu werden und diese Ausdrucksfähigkeit aufrecht erhalten zu können: es muss etwas erleuchten, es müssen sich ihm Hindernisse entgegenstellen. Diese Gegenstände können im Hinblick darauf, dass das Wesen des Lichtes nicht ein fiktives, sondern ein reales, thatsächliches ist, eben auch nur reale, plastische sein.[1004]

Der gezielte Einsatz von Licht und Schatten geht dabei auch einher mit der Entwicklung der Raumbühne und den technischen Innovationen um die Jahrhundertwende, denn die

[999] Beacham: *Adolphe Appia*, S. 16.
[1000] Ebd., S. 48.
[1001] Appia: *Die Musik und die Inscenierung*, S. 86–88.
[1002] Ebd., S. 16.
[1003] Beacham: *Adolphe Appia*, S. 49.
[1004] Appia: *Die Musik und die Inscenierung*, S. 74.

Abkehr von der Illusionsbühne um 1900 war nicht allein Folge reformerischer Ideen, sondern auch der sich parallel vollziehenden technischen Entwicklung: Als sich zum Ende des 19. Jahrhunderts die elektrische Beleuchtung in den Theatern durchzusetzen begann, hatte dies auch direkte Auswirkung auf die Bühne, denn die vorher verwendete Öl- oder Gasbeleuchtung diente rein zur Erhellung der Dekoration, während das elektrische Licht nun „Geometrie und Tektonik" des Raumes sichtbar machen konnte.[1005] Im barocken Guckkastentheater hatte es im Grunde nur einen diffusen „Lichtrahmen" gegeben, der Darsteller und Kulissen spärlich und meist unnatürlich erleuchtete und sich noch dazu zur Mitte der Bühne hin verlor. Trotz zahlreicher Verbesserungen im Laufe des 19. Jahrhunderts gab es jedoch bis zum Ende des Jahrhunderts kaum Möglichkeiten, das Licht anders als zur Erhellung einzusetzen.[1006] Erst die Elektrifizierung sowie die Entwicklung verschiedenster (farbiger) Scheinwerfer, Linsen usw. brachte eine Fülle technischer Möglichkeiten für die Opernbühne.[1007] Diese neuen Lichtverhältnisse führten aber gleichzeitig dazu, dass die gemalten zweidimensionalen Kulissen im nun viel helleren Licht geradezu schäbig wirkten und die Illusion zerstörten.[1008]

Auf den meisten Bühnen wurden daher sukzessive sowohl die Beleuchtungssysteme erneuert als auch gleichzeitig die alten Kulissen verbannt. Die Hellerauer Festspiele, die wie erwähnt u. a. auch Roller und Reinhardt besuchten – setzten dabei Appias Vorgaben um: Alexander von Salzmann installierte im Festspielhaus ein komplexes Beleuchtungssystem, das – nach abweichenden Überlieferungen – mit zwischen 3.000 und 7.000 Scheinwerfern operierte und sowohl diffuses Licht als auch Punktbeleuchtung erzeugen konnte.[1009] Die gesamte Halle mit Bühne und Zuschauerraum erstrahlte auf diese Weise als ein regelrechtes „Lichtbassin" und die dort stattfindenden Aufführungen avancierten für viele geradezu zum Ausgangspunkt der neuen Lichtregie im 20. Jahrhundert.[1010]

An der Wiener Hofoper wiederum hatte zwar Rollers Vorgänger Heinrich Lefler die Beleuchtungsanlage bereits erneuern lassen, Roller setzte hierbei jedoch sofort nach Amtsantritt 1903 durch, weitere Ergänzungen vorzunehmen. Hierdurch wurde mit „neuer Konsequenz […] das Licht als Gestaltungs- und Deutungsmittel eingesetzt, technische Neuentwicklungen werden zur Beschleunigung und Perfektion der Verwandlungen ge-

[1005] Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 108.
[1006] Max Keller: *Faszination Licht. Licht auf der Bühne*, 4. Auflage, München: Prestel 2010, S. 204 und 37.
[1007] Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 107.
[1008] Ebd, S. 106.
[1009] Keller: *Faszination Licht*, S. 204; Beacham: *Adolphe Appia*, S. 138.
[1010] Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 110.

nutzt".[1011] Roller entwickelte seine Beleuchtungs-Konzepte auch nach der Mahler-Ära stetig weiter, wie bei der *Hamlet*-Inszenierung am Burgtheater (1920),[1012] oder Erich Wolfgang Korngolds *Das Wunder der Heliane* (1927) an der Staatsoper, für deren Aufführung er 75 verschiedene Beleuchtungen entwickelte – so viel wie bei keinem anderen Werk an diesem Haus.[1013] Hier wirkte im Übrigen auch Lothar Wallerstein mit, der im gleichen Jahr Oberregisseur an der Staatsoper geworden war und auch bei Wellesz' *Bakchantinnen* Regie führen sollte. Vor allem in seiner Zeit an der Frankfurter Oper schuf er gemeinsam mit dem Bühnenbildner Ludwig Sievert Inszenierungen, die „für die Befreiung von Ausstattungsstereotypen" des 19. Jahrhunderts standen. Er setzte ebenfalls auf Stilisierung und auf die neue Funktion der Lichtregie.[1014]

In mehreren Schriften hielt Wallerstein sein Regiekonzept fest und ließ darin erkennen, dass er möglichst alle Elemente des Bühnenwerkes beachten wollte und die enge Zusammenarbeit mit dem Dirigenten und dem Bühnenbildner schätzte.[1015] Durch diesen Austausch habe man sich als Regisseur aber seiner Meinung nach auch um die Belange der „Schauspielkunst, des Tanzes, der Malerei und der Architektur, der Kunst- und Kulturgeschichte" zu bemühen.[1016] In dem Artikel *Zehn Gebote des Opernregisseurs* (1932), der kurz nach der *Bakchantinnen*-Premiere erschien, propagierte er die „Dreieinigkeit von Wort, Ton und Bühnenbild" und forderte eine generelle Stilisierung, da „der Stilisierung durch Musik […] nur Stilisierung der Darstellung entsprechen" könne.[1017] Auch die übrigen Punkte entsprechen Wellesz' Ästhetik: Wallerstein verlangte, dass die Sänger zu „musikalischen Schauspielern" oder „Sänger-Schauspieler[n]" ausgebildet werden sollten; eine Herangehensweise, die schon Mahler verfolgt hatte (siehe Kapitel 3.2.2.1). Auch die Bedeutung des Bühnenraumes wurde von Wallerstein berücksichtigt, denn man solle seiner Ansicht nach „den Wert des Grundrisses" schätzen, da dieser „Gliederung, Rhythmus und Aufbau des Stückes" determiniere.[1018] In dieser Herangehensweise sowie auch

[1011] Greisenegger: „Alfred Roller: Neubedeutung des szenischen Raumes", S. 277.
[1012] Erhard Buschbeck: *Raoul Aslan und das Burgtheater*, nach Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 250.
[1013] Ebd., S. 292.
[1014] Arne Langer: „Wallerstein, Lothar", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 17, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2007, Sp. 412–413, Sp. 413.
[1015] Lothar Wallerstein: „Bemerkungen zur Opernregie", in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926), S. 49–51, S. 50–51.
[1016] Ebd., S. 50.
[1017] Ders.: „Zehn Gebote des Opernregisseurs", in: *NFP* 24452 (9. Oktober 1932), S. 26–27, S. 26.
[1018] Ebd.

in seinem Konzept der Lichtregie stimmten seine Ansichten also mit Appia und Roller überein:

> Nütze die Macht der Beleuchtung als stimmungsfördernden, erklärenden und begleitenden Faktor. Dem Licht wohnt eine irrationale Kraft inne, die der irrationalen Macht der Musik entspricht. Daher darf die Beleuchtung auch nie vom Verstand eingegeben sein, sondern muß aus dem Gefühl heraus gefunden und geleitet werden.[1019]

Auch wenn Wallerstein in diesen Aussagen die Wertigkeit des Lichtes in der Gesamtheit der Produktion etwas herabsetzte und ihm keine eigenständige, sondern nur „begleitende" Funktion gewährte, scheinen die Inszenierungen selbst teilweise eine andere Sprache zu sprechen (wie schon der immense Aufwand bei Korngolds *Wunder der Heliane* zeigt).

Über die Realisierung der Lichtregie bei der Premiere der *Bakchantinnen* 1931 können nur unvollständige Aussagen getroffen werden: Manfred Wagner beschrieb auf Grundlage der Zeichnungen Rollers eine allgemeine „düstere Stimmung" in den Hofmauern sowie auch im „merkwürdig gelb-grünlichen Fahl des Himmels".[1020] Im Entwurf des II. Aktes (Waldschlucht, Abb. 10), der zunächst bei Nacht spielt und zur Morgendämmerung endet, hat Roller tatsächlich explizit schwache erste Sonnenstrahlen des anbrechenden Tages eingezeichnet, die von rechts unten kommen sollten. Weitere Lichtquellen ergeben sich aus Wellesz' Regieanweisungen, in denen der Einsatz der Fackeln, des Opferfeuers usw. detailliert vorgeschrieben ist.

Auch wenn dem Aspekt der Lichtregie nicht von allen Rezensenten Rechnung getragen wurde, können einige subjektive Eindrücke der Beobachter diese Hinweise ergänzen und Rückschluss auf die Umsetzung geben: Kritiker wie beispielsweise Paul A. Pisk haben immerhin schöne „Licht- und Farbwirkungen" konstatiert, ohne diese weitergehend zu beschreiben.[1021] Auch Max Graf hielt fest, dass Wallerstein die „buntbeleuchteten Massen über Stock und Stein, Treppen und Felsen" jagen ließ.[1022] Wallerstein verwendete also offensichtlich zusätzlich farbiges Licht, um die geplanten Wirkungen zu verstärken und beschränkte sich nicht auf Rollers Vorgaben, die eher düster-blasse Farben vorsahen. Die Möglichkeit, überhaupt mit Färbungen arbeiten zu können, stellte zu der Zeit keine Selbstverständlichkeit dar, und entwickelte sich ebenfalls erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts mithilfe verschiedenster innovativer Systeme.[1023] Wie wir gesehen haben, wurde

[1019] Ebd.
[1020] Wagner: *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 298.
[1021] P. A. Pisk, in: *Dresdner Nachrichten* (22. Juni 1931), nach Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 28.
[1022] Graf: „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 8.
[1023] Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 107.

beispielsweise auch bei der *König Ödipus*-Inszenierung mit farbigem Licht gearbeitet, aber insbesondere Schönberg hat diese Möglichkeiten in *Die glückliche Hand* besonders stark ausgereizt (siehe Kapitel 3.2.4). Ferdinand Scherber erkannte ebenfalls „wirklich schöne Bild- und Lichtwirkungen", merkte jedoch zusätzlich an: „Warum werden die halbverhüllten Körper unserer Chordamen im Dunkel verhüllt? Die Mehrzahl von ihnen sind sehr anmutige Bacchantinnen und brauchen vor dem Lichte nicht zu bangen."[1024] Mit diesem süffisanten Kommentar (höchstwahrscheinlich war die nächtliche Szenerie auf dem Kithäron im II. Akt gemeint) wird nebenbei angedeutet, dass bei der Inszenierung offenbar nicht nur Farben eingesetzt wurden, sondern die nächtliche Szenerie im II. Akt auch ausgenutzt wurde, um explizit mit starker Dunkelheit bzw. Licht und Schatten zu arbeiten. In der *Reichspost* ist über den I. Akt auch dementsprechend zu lesen, dass hier „vor schwarzem Hintergrund nur die beleuchteten Gestalten hervortraten".[1025]

Es wurden also augenscheinlich starke visuelle Kontraste herausgestellt, wie Wellesz sie bereits in den Prinzipien der barocken Malerei vorfand. Hier sollte die Betonung von Licht und Schatten zur Strukturierung beitragen und auch bei den *Bakchantinnen* erfüllte der Einsatz von Licht und Schatten offenbar eine Funktion – nicht nur für die Atmosphäre, sondern auch für die Gestaltung und Strukturierung des Raumes. Ein anonymer Rezensent erkannte die Bedeutung der Lichtregie und berichtete: „Wenn in einigen Hauptszenen nur einige Solisten die überaus geräumige Bühne füllen, so werden diese Einzelgruppen durch entsprechend konzentrierte Beleuchtung aus dem für sie sonst übergroßen Bühnenraum herausgehoben."[1026] Diese Beobachtung verweist wiederum auf Appias Konzept, der mithilfe des Lichtes nicht nur den Bühnenraum strukturieren, sondern auch Darsteller in dramaturgisch wichtigen Momenten mithilfe von Kegelscheinwerfern in Szene setzen konnte.[1027] Appia konnte „Gegenstände hervorheben oder sie zum Verschwinden bringen; wie ein Bildhauer konnte er hinzufügen oder wegnehmen; er konnte die physischen Gegenstände auf der Bühne verzerren, ihnen Masse verleihen oder sie entmaterialisieren – und so auch die Darsteller."[1028]

Die allgemeine Regieleistung Wallersteins wurde abschließend als unterschiedlich gelungen beurteilt: Während Hedwig Kanner seine Leistung als „fantastisch" befand,[1029] resü-

[1024] Scherber: „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 3.
[1025] M. S.: „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 22.
[1026] „Stilisierte Dekoration der ‚Bakchantinnen'", S. 11.
[1027] Beacham: *Adolphe Appia,* S. 339.
[1028] Ebd., S. 49.
[1029] Kanner: „Staatsopernaufführung. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", S. 9.

mierte Elsa Bienenfeld, dass die Regieeinfälle trotz aller Ambitionen nicht immer geglückt seien. So haben ihrer Ansicht nach insbesondere die so wichtigen Fackeln nicht die gewünschte Wirkung gehabt:

> Die Bacchantinnen und Mänaden, Agave an der Spitze, töten den nüchtern klaren Pentheus, der ihre Rauschorgien belauscht, nicht mit Speeren, sondern mit lodernden Flammen: eine großartige Vision. Gewiß nicht Absicht des Autors, wenn in der Aufführung die flammenden Fackeln wie Glühwürmchen über die Bühne zappeln.[1030]

Max Marold kritisierte außerdem, dass Wallerstein „eben *kein* rechter Theatermann" sei und „allen natürlichen Fluß, alle dramatische Bewegung zu einer (an sich kunstvollen und farbig schönen) Choreographie erstarren ließ, die förmlich eine Scheidewand zwischen dem Zuschauer und den Vorgängen auf der Bühne aufrichtete".[1031] Hiermit wäre Wellesz also ggfs. mit seinem Ansinnen gescheitert, die Kluft zwischen Künstler und Publikum zu schließen, was sich jedoch kaum belegen lässt. Fakt ist allerdings, dass *Die Bakchantinnen* danach lediglich dreimal an der Staatsoper wiederholt wurde. Clemens Krauss versprach, sich für weitere Aufführungen in Deutschland einzusetzen, wozu es aufgrund der politischen Situation jedoch nicht mehr kam.[1032]

3.2.4 Schönbergs *Die glückliche Hand*: Licht und Farbe als Teil des Gesamtkunstwerks

Aufgrund der parallel auftretenden Entwicklungen der neuen Bühnengestaltung dürfte Wellesz zusätzlich zu den Eindrücken von Hofmannsthal, Reinhardt, Roller und Wallerstein noch zahlreiche weitere Einflüsse aufgenommen haben. Insbesondere Schönbergs *Die glückliche Hand* ist in diesem Zusammenhang zu nennen, die vor allem aufgrund der signifikanten Farb- und Lichtregie häufig als Gesamtkunstwerk interpretiert wird (siehe Kapitel 2.3.1.1). In dem detailliert ausgearbeiteten Textbuch fixierte Schönberg neben dem ‚Farb-Crescendo', das Adorno einen „Lichtsturm"[1033] nannte, auch sämtliche weiteren Licht- und Farbeffekte. *Die glückliche Hand* entstand zwischen 1910 und 1913, konnte jedoch erst verspätet 1924 an der Wiener Volksoper uraufgeführt werden. Schönberg konzipierte seine Oper folglich in den Anfängen der neuen Lichtregie und nutzte alle bis dahin bekannten technischen Möglichkeiten bis zur Erschöpfung aus. *Die glückliche Hand* ist daher eines der radikalsten Experimente des frühen 20. Jahrhunderts und reflek-

[1030] Bienenfeld: „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen'", S. 28.
[1031] Max Marold: „Uraufführung in der Wiener Staatsoper. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in: *Grazer Tagblatt* 281 (23. Juni 1931), S. 3–4, S. 4.
[1032] Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 57, Wellesz: *Autobiographie*, S. 183.
[1033] Theodor W. Adorno: „Die Musik zur ‚Glücklichen Hand'", in: *Musikalische Schriften* V, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 18), S. 408–410, S. 410.

tiert den Paradigmenwechsel der Opernbühne um die Jahrhundertwende, bei dem Schönberg Forderungen aufstellte, die teilweise noch über die technische Umsetzbarkeit der Zeit hinausgingen. Seine Einflüsse weisen ebenso Ursprünge u. a. in den Ideen Appias sowie deren szenischer Realisierung durch Mahler und Roller auf.[1034] Aufgrund dieser Bedeutung für die Entwicklung der Lichtregie soll das Werk im Folgenden im Hinblick auf diesen Aspekt umfassender beschrieben werden.

Schönberg versuchte jahrelang vergeblich, sein Bühnenwerk an verschiedenen Häusern unterzubringen; so stand er auch bereits 1911 in Kontakt mit Max Reinhardt, der *Die glückliche Hand* am Deutschen Theater in Berlin inszenieren sollte, jedoch aufgrund der technischen Unausführbarkeit absagen musste.[1035] Als Wellesz 1921 die erste Schönberg-Biographie verfasste, hatte er die Oper daher nie auf der Bühne sehen können, sodass er sich bei seiner Analyse einzig auf die ausführlichen Regieanweisungen Schönbergs stützen konnte.[1036] Er erkannte hierbei jedoch die signifikante Bedeutung der visuellen Darstellung und resümierte, dass ein Werk, „das eine so eigenartige Szene erfordert, die Wirkung des Musikalischen durch die Farbe unterstützt, einen vollen Eindruck nur dann haben, wenn man es szenisch dargestellt sieht".[1037]

Schönberg intendierte bei seinem Projekt ein ‚Drama mit Musik', bei dem er selbst alle Parameter des Werks bestimmen und möglichst in der Partitur festhalten wollte (mit dieser Herangehensweise widersprach er also Wellesz' Prinzip der ‚Gewaltenteilung' im Gesamtkunstwerk). Dies führte zu Regieanweisungen, die in ihrer Detailliertheit an die Vorschriften Hofmannsthals oder die Regiebücher Reinhardts erinnern. Neben Bühnenbild, Bewegungs- und Lichtregie werden hier auch die Kostüme explizit beschrieben, jedoch nehmen den größeren Teil der Regieanweisungen Bühnenbild, Farben und Licht ein. Im 1. Bild heißt es:

> Die Bühne ist fast ganz finster. Vorn liegt der Mann, das Gesicht am Boden. […] Der Bühnenausschnitt ist sehr klein, ein wenig rund (ein flacher Bogen). Der Hintergrund wird durch dunkelvioletten Samt abgeschlossen. In dem sind kleine Luken, aus denen grün beleuchtete Gesichter schau-

[1034] Hierzu ausführlich: Meike Wilfing-Albrecht: „Schönbergs ‚Die glückliche Hand' im Kontext der Lichtregie des 20. Jahrhunderts", in: Feß, Eike / Muxeneder, Therese (Hrsg.), *Journal of the Arnold Schönberg Center* (2023); i. Dr. Dass auch Mahlers Inszenierungen, insbesondere der *Tristan* von 1903, Schönberg inspirierten, kann aufgrund mangelnder Quellen nicht belegt werden, wird aber hinlänglich vermutet. Siehe Evan Baker: „Arnold Schönberg als Regisseur? ‚Erwartung' und ‚Die glückliche Hand' an der Krolloper", in: Meyer, Christian (Hrsg.), *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28. –30. September 2000*, Wien: Arnold Schönberg Center 2001 (Journal of the Arnold Schönberg Center 3/2001), S. 347–357, S. 348.

[1035] Brief Max Reinhardt an Arnold Schönberg, 23. September 1911, ASCC ID 22383.

[1036] Wellesz: *Arnold Schönberg*, S. 131–137.

[1037] Ebd., S. 137.

en: sechs Männer, sechs Frauen. Die Beleuchtung sehr schwach. Von den Gesichtern sieht man fast nur die Augen deutlich. Alles übrige ist mit zart rötlichen Schleiern verhüllt, die aber von dem grünen Licht ebenfalls etwas erhellt werden.[1038]

Abbildung 12: Arnold Schönberg: Bühnenbildentwurf zu Die glückliche Hand, 1. Bild; Arnold Schönberg Center, Wien, CR174.

Um seine visuellen Vorstellungen deutlicher auszudrücken, malte Schönberg außerdem Entwürfe für die Bühnenbilder. Seine Zeichnung zum I. Bild (Abb. 12), lässt erahnen, wie stark auch er mit Dunkelheit, Schatten und konzentriert eingesetztem Licht – vor allem für die Choristen – arbeiten wollte. Kontraste setzte Schönberg darüber hinaus durch teils schnelle Verwandlungen: So sollte es vor Beginn des III. Bildes z. B. „ganz finster" und danach „sofort wieder hell" werden (ein Effekt, der beispielsweise auch im III. Bild wiederkehrt).[1039] Das II. Bild wird im Gegensatz zum I. Bild von einem „grelle[n] gelbe[n] Sonnenlicht" dominiert, als Hintergrund eine „Zartlichtblaue, himmelartige Leinwand", an den Seiten dagegen „zart gelbgrüne Tücher".[1040] Auch diese Szene hat Schönberg in einem Entwurf festgehalten, der detailgenau seinen Anweisungen entspricht.[1041]

[1038] Schönberg: „Die glückliche Hand", I. Bild, S. 111.
[1039] Ebd.
[1040] Ebd., S. 121.
[1041] Arnold Schönberg: Entwurf zu *Die glückliche Hand*, 2. Bild, ASC CR176.

Im folgenden III. Bild legte Schönberg insbesondere auf die Ausrichtung des Lichtes großen Wert. Die Bühne dürfe „nur von hinten von oben beleuchtet werden, so daß die Felsen über die sonst ziemlich helle Bühne Schatten werfen". Zunächst solle nur „graugrünes Licht" eingesetzt werden, bei der Beleuchtung der Grotten „wird von vorn auf die Felsen gelbgrünes und auf die Schlucht dunkelblauviolettes Licht geworfen", später werden diese „hauptsächlich von den über den Arbeitstischen hängenden Lampen" erhellt und sollen eine „Zwielichtstimmung" erzeugen.[1042] Es folgt nun der laut Wellesz „eigenartigste Teil des Dramas":[1043] das vielbeschriebene Farb-Crescendo,[1044] bei dem „Farbe, Licht und Gebärde" mit einem „bestimmten psychischen Erlebnisprozeß des Mannes" verknüpft werden, wobei mit den jeweiligen Farben „Sinneinheiten" verknüpft sind, „die subjektiv empfundene Intensitätsgrade widerspiegeln".[1045] Während Farbe und Licht in der *Erwartung* noch naturalistisch behandelt werden (es werden hiermit hauptsächlich die Tageszeiten angedeutet), erreichen sie bei der *Glücklichen Hand* also eine gänzlich neue Wertigkeit: „[D]as Licht wird zum Funktionsträger des dramatischen Spannungsverlaufs und tritt aus der Aufgabe einer nur formalen Rahmenbildung heraus."[1046] Wie Appia es zur gleichen Zeit forderte, diente das Licht also nicht mehr allein zur Unterstützung der Atmosphäre, sondern erfüllt eine strukturierende Funktion, womit Farbe und Licht „aktive Träger von Affektgestaltung und Sinngebung" werden.[1047] Anton Webern erkannte bereits vor Fertigstellung des Werkes, dass die „großartige Beteiligung des Lichtes als wesentlicher Faktor der Handlung […] wohl ganz neu und herrlich" sei.[1048]

[1042] Schönberg: „Die glückliche Hand", S. 139.
[1043] Wellesz: *Arnold Schönberg*, S. 135.
[1044] „Sowie es finster wird, erhebt sich Wind. Erst schwach säuselnd, dann immer drohender anschwellend. Gleichzeitig mit diesem Crescendo des Windes geht ein Crescendo der Beleuchtung. Es beginnt mit schwach rötlichem Licht (von oben aus), das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat, immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmischt, bis das gelbe schreiende Licht allein bleibt und von allen Seiten auf die zweite Grotte geworfen wird. Diese war bei Beginn des Lichtspiels schon geöffnet und macht dieses Crescendo mit, indem sie (schwächer als die übrige Bühne) von innen heraus nach der gleichen Skala beleuchtet wird. Nun strahlt sie ebenfalls in gelbem Licht. Der Mann hat dieses Crescendo des Lichts und des Sturmes so darzustellen, als ginge beides von ihm aus. Er sieht erst (beim rötlichen Licht) auf seine Hand; die sinkt dann, sichtlich ermattet, langsam; seine Augen werden aufgeregt (schmutziggrünes Licht). Seine Aufregung wächst; die Glieder spannen sich krampfartig er streckt zitternd beide Arme von sich (Blutrot), reißt die Augen weit auf und öffnet entsetzt den Mund. Wenn das gelbe Licht da ist, muß sein Kopf so aussehen, als ob er platzen würde. Der Mann dreht sich nicht zur Grotte um, sondern sieht nach vom. Wenn es ganz hell ist, hört der Sturm auf, und das gelbe Licht geht rasch in ein schwach bläuliches, mildes Licht über." Schönberg: „Die glückliche Hand", S. 151.
[1045] Mauser: *Das expressionistische Musiktheater*, S. 39.
[1046] Ebd., S. 38–39.
[1047] Ebd., S. 39.
[1048] Brief Anton Webern an Arnold Schönberg, 15. August 1910, ASCC ID: 21829.

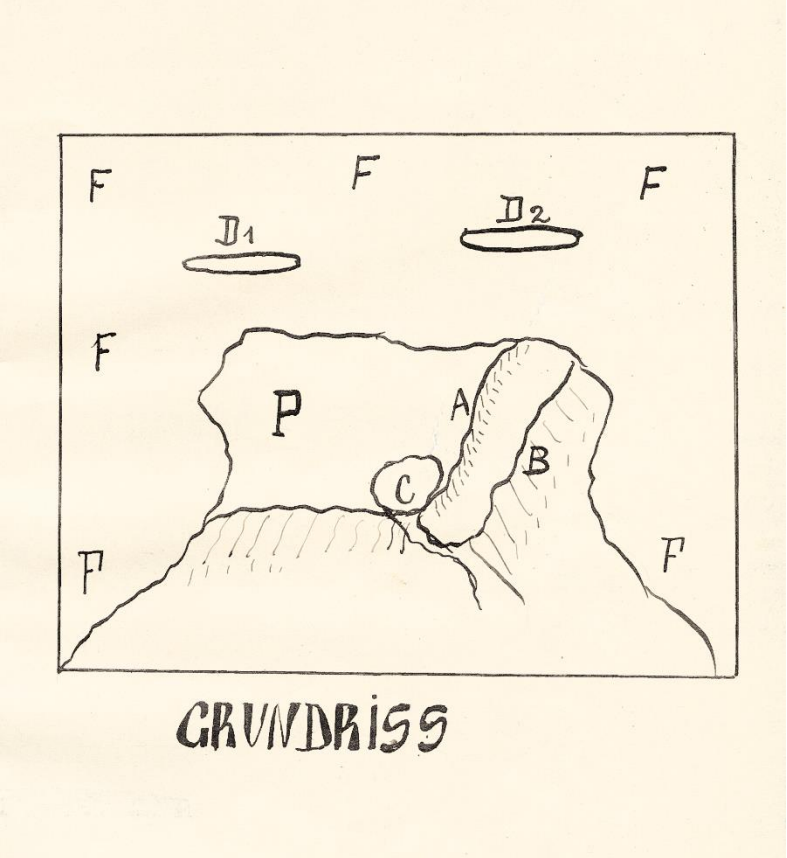


Abbildung 13: Arnold Schönberg: Grundriss zu Die glückliche Hand; Arnold Schönberg Center, Wien, CR172.

Schönberg setzte sich ähnlich wie Appia oder Roller grundsätzlich mit dem Bühnenraum auseinander, der nicht allein durch die Kulissen, sondern auch mithilfe des Lichtes strukturiert werden sollte. Für *Die glückliche Hand* konzipierte er eine detailliert festgelegte Gestaltung des Bühnenraumes, bei der er auch den Grundriss der Bühne beachtete. Schönberg hatte zur Beschreibung des III. Bildes mit den Praktikabeln, bestehend aus Felsen, Grotten und Plateaus, zusätzlich eine Skizze der Bühne angefertigt, auf der die einzelnen Elemente akkurat eingezeichnet waren (Abb. 13).[1049] Die räumliche Eingrenzung der einzelnen Bilder, d. h. die sukzessive Ausdehnung und Rückbildung des Raumes, habe sich wie folgt zu entwickeln: So habe der Bühnenausschnitt im I. Bild „sehr klein, ein wenig rund (ein flacher Bogen)“ zu sein, in der folgenden Szene müsse der Bühnenausschnitt größer sein, d. h. „tiefer und breiter als der erste“ und erst im III. Bild dürfe die Breite und Tiefe der Bühne „vollständig ausgenützt“ werden, wonach zum Finale das gleiche knapp eingegrenzte Bild erscheinen soll wie zu Beginn.[1050] Bemerkenswert

[1049] Arnold Schönberg: Grundriss zu *Die glückliche Hand*, ASC CR172. Abgedruckt auch bei Mauser: *Das expressionistische Musiktheater*, S. 33.
[1050] Schönberg: „Die glückliche Hand“, S. 138.

ist hierbei außerdem, dass die Bühnendimensionen hauptsächlich durch das Licht strukturiert wird. Der Bühnenbildner der Uraufführung Eugen Gustav Steinhof beschrieb es wie folgt:

> Die Szene hatte das Problem zu lösen, die musikalische Räumlichkeit in den visionär gesehenen Raum zu leiten. Die Entwicklung dieser Ausstrahlung bildet ihre Verkörperung im szenischen Raum. Von dem raumlosen, nur durch Licht geschaffenem ersten Bild zu dem Frühlinghaften des zweiten Bildes, einer zagenden Raumentfaltung, weiter zur vollen, wuchtigen Auswirkung von Ton, Farbe, Licht: Zu dem All umfassendster Entwicklung, dem dritten Bilde, um im vierten Bilde wieder in raumlose Wesenslosigkeit zurückzufallen.[1051]

Bei dieser Premiere 1924 unter der Leitung von Fritz Stiedry an der Wiener Volksoper – im Rahmen des Wiener Musik- und Theaterfestes – wurden sowohl die Sänger, Josef Turnau als Regisseur sowie der Beleuchtungsinspektor Robert Beck von der Staatsoper ausgeliehen. Steinhof konzipierte die Bühnenbilder, die von den meisten Beobachtern als großer Erfolg gefeiert wurden.[1052] Max Graf zog außerdem Parallelen zu Schönbergs künstlerischer Phase als Maler, in der er „Phantasien und Visionen" auf die Leinwand brachte.[1053] Ernst Decsey monierte als einer der wenigen, dass die von Schönberg im Textbuch „phantastisch" aussehenden Farb- und Lichteffekte in der Umsetzung auf der Bühne stark ihren Reiz verlören,[1054] und Elsa Bienenfeld merkte an, dass die Volksoper „solchen Regieansprüchen nicht gewachsen" gewesen sei und sich eher „auf eine flüchtige Behandlung" beschränkt habe.[1055] Wellesz berichtete als Besucher – ohne jedoch explizit auf die Lichtregie einzugehen – einerseits zunächst unsicher von einem „eigenartigen Eindruck", den die Oper auf ihn gemacht hatte, verteidigte jedoch andererseits den Dramatiker Schönberg und zollte seinem früheren Lehrer Respekt: „Man erkennt, daß Schönberg der Vater all dessen ist, was heute, mehr oder weniger begabt, als musikali-

[1051] Konzertprogramm Volksoper Wien: Arnold Schönberg: *Die glückliche Hand*, 1924, ASC CP5585.

[1052] Max Graf: „‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik von Arnold Schönberg", in: *Der Tag* 676 (15. Oktober 1924), S. 4–5, S. 4; Elsa Bienenfeld: „Arnold Schönberg: ‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik", in: *Neues Wiener Journal* 11002 (15. Oktober 1924), S. 10–11.

[1053] Graf: „‚Die glückliche Hand'", S. 4.

[1054] Ernst Decsey: „‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik von Arnold Schönberg", in: *Neues Wiener Tagblatt* 285 (15. Oktober 1924), S. 2–3, S. 3.

[1055] Bienenfeld: „Arnold Schönberg: ‚Die glückliche Hand'", S. 11. Wie akribisch Schönbergs Ideen bei der Aufführung tatsächlich umgesetzt wurden, ist kaum nachzuvollziehen. Es sind keine Entwürfe Steinhofs überliefert, darüber hinaus wurden die Dekorationen nur wenige Wochen nach der Premiere gepfändet, da sich das von David Josef Bach geleitete Musikfest als finanzielles Desaster entpuppte. *Salzburger Volksblatt* (3. November 1924), S. 4; *Neues Wiener Journal* (19. Oktober 1924), S. 3; *Neues Wiener Tagblatt* (21. Oktober 1924), S. 6; (6. Dezember 1924), S. 11; *Kärntner Zeitung* (23. Oktober 1924), S. 8.

sche[r] Expressionismus angesprochen werden kann.“[1056] Für die *Revue Musicale* schrieb Wellesz außerdem nun überzeugter:

> Mais quelle musique démoniaque, quels enchantements sonores, quel art de transitions, quelle maîtrise dans l’évocation psychologique avec quelques sons! Ce n’est pas une musique qui exprime de sentiments, c’est une musique qui analyse les âmes, semblable aux peintures d’Oscar Kokoschka.[1057]

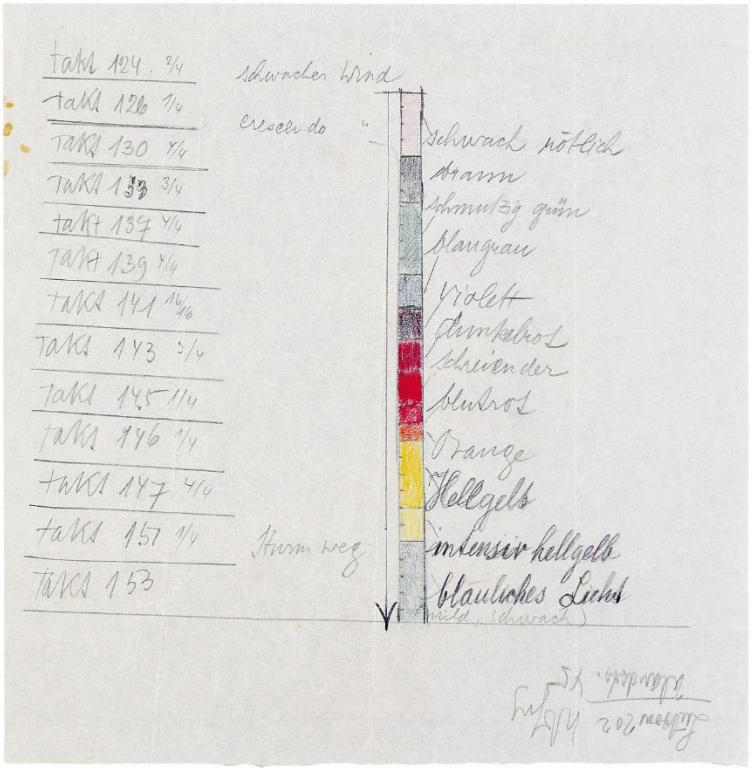


Abbildung 14: Arnold Schönberg: Materialien zu Die glückliche Hand; Arnold Schönberg Center, Wien, T54.06.

Ob Wellesz weitere Aufführungen[1058] der *Glücklichen Hand* sah, ist ungewiss, wahrscheinlich besuchte er jedoch die Inszenierung, die 1930 im Rahmen der Berliner Kunstwochen (die Wellesz im Übrigen als letzten großen Moment der Oper bezeichnete)[1059] an der Kroll-Oper stattfand. Hier wurde neben der *Glücklichen Hand* auch die *Erwartung* gespielt, sowie an der Berliner Städtischen Oper auch Wellesz’ *Opferung des Gefangenen*

[1056] Wellesz: „Die neue Oper Schönbergs. ‚Die glückliche Hand‘ in der Wiener Volksoper“, S. 248. Auch sein Bericht für *La Revue musicale* drückt seine Bewunderung aus: Hier erinnert er sich daran zurück, dass man noch zwanzig Jahre zuvor für verrückt erklärt worden wäre, hätte man Schönbergs Musik verteidigt, obwohl dessen Methoden – die in *Die Glückliche Hand* vermittelt werden – heute bereits Gang und Gäbe seien. Ders.: „Autriche. La dixieme symphonie, de Mahler. La Main Heureuse, de Schönberg“, in: *La Revue Musicale* 6/2 (1. Dezember 1924), S. 160.

[1057] Ebd.

[1058] Vor allem die Reichsdeutsche Uraufführung 1928 am Breslauer Stadttheater, 1929 in Duisburg sowie 1930 in New York und Philadelphia. Hiernach wurde die *Glückliche Hand* erst wieder 1964 in Florenz gespielt.

[1059] Wellesz: „Moderne Musik“, S. 23.

und die *Alkestis*. Die Bühnenbilder stammten hier vom Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer, der sich wie erwähnt (Kapitel 2.3.1.1) selbst intensiv mit dem Gesamtkunstwerk bzw. ‚Einheitskunstwerk' auseinandergesetzt hatte und diese Ansätze wiederum an der Kroll-Oper realisieren konnte.[1060] Für die geplante Aufführung stand Schönberg zuvor in engem Kontakt mit den Verantwortlichen, und schickte darüber hinaus noch mehrere Skizzen nach Berlin.[1061] Hierin kopierte er eher flüchtig noch einmal seine früheren Bühnenbildentwürfe und zeichnete verschiedene Anweisungen zu Positionen und Bewegungen ein. Für das Farb-Crescendo, das eigene Beleuchtungsproben erhielt, zeichnete er zusätzlich eine Farbskala mit unterschiedlichen Buntstiften und den dazugehörigen Takten (Abb. 14).[1062] Die Inszenierung hatte jedoch letztlich nur wenig Erfolg[1063] und auch Schönberg zeigte sich nicht zufrieden,[1064] was vor allem daran lag, dass Schlemmer seine Anweisungen angeblich „nur zum Teil befolgt" hätte.[1065]

Diese Ausführungen sollten verdeutlichen, wie umfassend sich Schönberg insbesondere bei der *Glücklichen Hand* mit der Farb- und Lichtregie auseinandergesetzt hat und auch bei den jeweiligen Inszenierungs-Konzepten involviert war. Die detailreichen Anweisungen zu Licht und Raum weisen darüber hinaus signifikante Parallelen zu den Theorien Adolphe Appias auf, dessen Inszenierungen ihm möglicherweise durch einen Besuch in Hellerau bekannt waren. Schönberg wurde um 1912 von Appias Mitstreiter Jaques-Dalcroze zu den Festspielen eingeladen.[1066] Er versicherte Schönberg außerdem im Vorfeld, dass diesem die Aufführungen „manches zeigen, das Ihnen wertvoll ist" und wies darauf hin, dass sich aus der „architektonischen und technischen Anlage des Saales […] Möglichkeiten der Gestaltung" ergäben, „die anderswo nicht vorhanden sind".[1067] Ob Schönberg die Festspiele besucht hat, ist jedoch nicht bekannt.

Auch wenn Wellesz' Opern wie bereits dargelegt im Allgemeinen nur peripher von Schönbergs Bühnenwerken beeinflusst wurden, und *Die glückliche Hand* sicherlich nicht

[1060] Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 97.
[1061] Brief Arnold Schönberg an Ernst Legal, 14. April 1930; Arnold Schönberg: Materialien zu *Die glückliche Hand*, ASC T54.06.
[1062] Ebd., pag. A recto.
[1063] Siehe beispielsweise die Kritik von Adolf Diesterweg: „Schönberg in der Kroll-Oper", ASC, Clippings C19300706_c.
[1064] Schönberg beklagte sich ob der mangelhaften Beachtung seiner Vorgaben dementsprechend nach der Aufführung bei Anton Webern, dass die Berliner Aufführung musikalisch zwar gut, aber „scenisch gänzlich unbrauchbar, ja unwürdig" gewesen sei. Brief Arnold Schönberg an Anton Webern, o. D., ASCC ID: 1534.
[1065] Walther Hirschberg: „Schönberg-Abend in der Krolloper", in: *Signale für die musikalische Welt* 25 (1930), S. 808–809, S. 809.
[1066] Brief Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg, 8. Juli 1912, ASCC ID: 12063.
[1067] Brief Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg, 23. Juni 1912, ASCC ID: 12062.

zur Gänze Wellesz' Vorstellungen einer barocken Festoper entsprach (wogegen allein die Wahl des Sujets spricht), können gewisse Analogien, wie die aufkommende anti-naturalistische Tendenz, die Annäherung an die Idee des Gesamtkunstwerks und hierbei insbesondere die Ausnutzung der neuen Raumbühne sowie die neue Funktion des Lichtes nicht von der Hand gewiesen werden. In *Die Glückliche Hand* erkannte Wellesz ausdrücklich starke Neuerungstendenzen: Noch bevor er das Werk auf der Bühne sehen konnte, attestierte ihm Wellesz, dass es „unerhört kühne und gänzlich neue Auseinandersetzung mit dem szenischen Problem bedeutet".[1068]

[1068] Wellesz: *Arnold Schönberg*, S. 137.

3.3 Der Tanz

Neben dem Libretto und der Bühnengestaltung spielte für Wellesz' Opernreform und seine Gesamtkunstwerk-Idee der Tanz eine wichtige Rolle, da seiner Ansicht nach vom Tanz entscheidende Impulse für die erhofften Neuerungen auf der Opernbühne ausgehen konnten.[1069] Wellesz befasste sich intensiv mit den Möglichkeiten der verschiedenen zeitgenössischen Tanzströmungen, aber auch mit der Tanzgeschichte: Insbesondere in der Zusammenarbeit Glucks mit dem Tanzreformer Jean Georges Noverre fand er Inspirationen, die sich nicht nur auf Wellesz' Ballette, sondern auch auf seine anderen Bühnenwerke auswirkten. Die sogenannten Bewegungschöre in *Alkestis* und *Die Bakchantinnen*, bei welchen er Choristen und Tänzer gemeinsam als Gruppe agieren ließ, sind beispielsweise lebendiger Ausdruck dieser Auseinandersetzung. Unter den Vertretern der Tanzmoderne fand Wellesz darüber hinaus auch zahlreiche Anhänger des Gesamtkunstwerk-Gedankens (in seinen mannigfachen Ausformungen) und auch Künstler, die in ihren Werken bzw. Manifesten speziell an die griechische Antike anknüpfen wollten, so wie Wellesz es mit seinen Euripides-Vertonungen intendierte.

3.3.1 Die Krise des Balletts und der Beginn der Tanzmoderne

Parallel zur Krise der Oper nach Wagner befand sich auch das Ballett um 1900 in einer Phase des Umbruchs: Wie Wellesz sich 1925 rückblickend erinnerte, habe sich in der Oper „das Dekorative" sowie die „Behandlung der Szene" zwar langsam weiterentwickelt und den „neuen ästhetischen Bedürfnissen" angepasst, während das Ballett jedoch in einer „Konvention" stecken geblieben sei und man es am liebsten „gänzlich entfernt" hätte.[1070] Diese Entwicklung habe bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingesetzt, wo „Gebärde, Geste und Tanz zu einem leeren Formalismus erstarrt" waren;[1071] das Ballett sei „wurzellos und unzeitgemäß, ungesunder Auswuchs einer verwerflichen Kunstform, die Ernst vortäuschen wollte, wo er nicht hingehörte und an wahrer Größe hilflos zuschanden wurde".[1072] Eine Reform des Tanzes erschien für Wellesz somit unausweichlich.

[1069] Wellesz: „Die Oper und der Tanz", S. 66.
[1070] Ders.: „Der Tanz und die Bühne", S. 57.
[1071] Ders.: „Der neue Tanz und die Opernbühne", in: *Neue Musikzeitung* 49/7 (1928), S. 209–214, S. 211.
[1072] Ders.: „Die Zukunft des Balletts", in: *Melos* 3 (1922), S. 22–25, S. 22.

Jedoch zeigte man auch im anbrechenden 20. Jahrhundert zunächst kein gesteigertes Interesse daran, das Ballett in der Oper wieder als essentiellen Bestandteil der Aufführung zu rekonstituieren. Wie bereits erwähnt, interessierte sich auch Gustav Mahler zu seiner Wiener Zeit nur recht wenig für das Opernballett, obwohl sich noch in seiner Ägide die ersten Neuerungen ankündigten: Die Schwestern Wiesenthal feierten unter Mahler ihr Debüt an der Hofoper, wo sie auch Wellesz beeindruckten. Der Beginn der Wiener Tanzmoderne ist allerdings noch einige Jahre früher anzusiedeln, da diese sich nicht aus dem Operntheater heraus entwickelte, sondern ihren Ausgang vor allem im Solotanz hatte – durch Einzelkünstler wie u. a. Loïe Fuller, Isadora Duncan oder Ruth St. Denis. Den Grundstein für den neuen Tanz legte Fuller, die nach großen internationalen Erfolgen 1898 zu einem Gastspiel nach Wien kam. Bei ihr lässt sich bereits der Gesamtkunstwerk-Gedanke erahnen, da bei ihren Auftritten die Synthese der Künste mit Bewegung, Kostümen, Musik, Farbe und Licht eine wichtige Rolle spielte, und sie darüber hinaus als „Manifestation des Jugendstils" gefeiert wurde.[1073] Fuller experimentierte sehr früh mit den neuen Möglichkeiten der Lichtregie, die wie erwähnt u. a. auch Wellesz insbesondere in *Die Bakchantinnen* integrierte (siehe Kapitel 3.1.3.2). Dabei verwendete sie nicht nur als eine der ersten Tänzerinnen farbiges Licht bei ihren Auftritten, sondern auch Projektionen und zahlreiche Effekte und sagte selbst darüber, sie „skulptiere Licht".[1074]

Weit aufsehenerregender als Fullers Darbietungen gestalteten sich allerdings die Auftritte Isadora Duncans, die 1902 in Fullers Ensemble aufgenommen worden war und danach mit ihren Soloprogrammen Erfolge feierte.[1075] Auch wenn ihr ein Gastspiel an der Hofoper – trotz Fürsprache durch u. a. Hermann Bahr – angeblich auf Mahlers Geheiß verwehrt wurde,[1076] übten ihre Konzepte in der Folgezeit immensen Einfluss auch auf die Tanzszene in Wien aus. Insbesondere die Wiesenthal-Schwestern ließen sich von Duncan inspirieren, indem sie sich gegen ein reines Nachtanzen von bekannten Formen stellten, um ihre eigene Kreativität ausleben zu können.[1077] Wellesz sah Grete und Elsa Wiesenthal wie erwähnt in der Aufführung von Glucks *Iphigenie en Aulide* (1907) an der Hof-

[1073] Gunhild Oberzaucher-Schüller: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", in: Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2001, S. 54–69, S. 55.
[1074] Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 110.
[1075] Oberzaucher-Schüller: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 55.
[1076] Andrea Amort: „Die Bewegung der Zeit. Die Stimmen der Künstlerinnen: Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek", in: Dies. (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 77–103, S. 84.
[1077] Ebd., S. 90.

oper,[1078] berichtete allerdings auch, dass er einen Auftritt der beiden bereits einige Jahre zuvor als Schüler bei einem Maifest auf dem Kahlenberg erleben durfte. Schon damals sei er „von der Grazie der Bewegungen, von der Intensität des Ausdrucks entzückt" gewesen.[1079] Die Schwestern verließen jedoch bereits 1908 die Hofoper, um sich fern vom starren Korsett des Opernballetts mit einem eigenen Ensemble künstlerisch entfalten zu können.[1080] Dabei gingen sie europaweit auf Tournee und wurden hier auch u. a. von Max Reinhardt in Berlin engagiert. Im gleichen Jahr komponierte Franz Schreker die Musik zur Pantomime *Der Geburtstag der Infantin*, die auch Wellesz als großen Erfolg ansah.[1081] Grete Wiesenthal avancierte in den Folgejahren zur berühmtesten der Schwestern und arbeitete u. a. mit Hugo von Hofmannsthal zusammen, der für sie die Textbücher zu *Amor und Psyche* und *Die Biene* schrieb. Die Schwestern bewegten sich also lange Zeit im direkten künstlerischen Umfeld von Wellesz, der auch in späteren Jahren in losem Kontakt zu Grete Wiesenthal stand,[1082] jedoch nie eine direkte Zusammenarbeit initiieren konnte.

3.3.1.1 Das Antike-Bild der Tanzmoderne

Wellesz sah in der Tanzmoderne vielerlei Ideen verwirklicht, die er in seiner Opernreform aufgreifen wollte, unter denen auch die Hinwendung zur Antike, die von vielen Künstlern verfolgt wurde, seinen Idealen nahe stand. In der Beschreibung der Mahler'schen Inszenierung von Glucks *Iphigenie en Aulide* (siehe Kapitel 3.2.2.1) wurde beispielweise bereits darauf hingewiesen, dass die Wiesenthal-Schwestern sich auch in ihren Tänzen an die „archaische Landschaft" anpassten, die Alfred Roller für die Bühne schuf, indem sie sich laut Wellesz' enigmatischer Assoziation in „Rhythmen" bewegten, „die an antike Vasenmalerei gemahnten".[1083] Damit führten sie nicht nur Rollers Anweisungen aus, sondern orientierten sich auch an dem wiedererwachten Antike-Ideal, auf das sich zu Beginn des 20. Jahrhundert alle Künste – und somit auch der Tanz – stützten und das ins-

[1078] Wellesz: *Autobiographie*, S. 23.
[1079] Ebd., S. 62.
[1080] Amort: „Die Bewegung der Zeit", S. 85.
[1081] Wellesz: *Autobiographie*, S. 61.
[1082] Die Bekanntschaft wird von Emmy Wellesz bestätigt (Ebd., S. 213). Außerdem waren sowohl Wellesz als auch Wiesenthal Jury-Mitglieder des Internationalen Tanz-Wettbewerbs und Volkstanztreffens 1934 in Wien. Siehe Andrea Amort: „Die ganze Welt im Wanken. Die politische und künstlerische Wende im Modernen Tanz in Wien", in: Dies. (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 205–227, S. 207–209. Ein Bild der Jury wird hier auf S. 208–209 abgebildet.
[1083] Wellesz: *Autobiographie*, S. 23.

besondere durch Isadora Duncan Verbreitung fand. Diese knüpfte wiederum an die Methoden des französischen Bewegungspädagogen François Delsarte an, dessen System (Delsartismus) sich ebenfalls an der Antike orientierte und in weiterer Folge Tänzer bzw. Tanzpädagogen wie Ruth St. Denis oder Émile Jaques-Dalcroze beeinflusste.[1084] Über Duncans ersten Solo-Auftritt in Wien 1902 berichtete Hermann Bahr, der ausführlich auf die Einflüsse der Antike einging und geradezu bezaubert von Duncan schwärmte, wie diese (ähnlich wie die Wiesenthal-Schwestern) einer „griechische Vase" Leben verliehen habe. (Bemerkenswert ist hierbei im Übrigen auch Bahrs geradezu synästhetische Erfahrung, bei der er sich „wie betäubt" fragte: „[I]st das ein Tanz, ist es ein Schauspiel, haben wir Musik erblickt?"[1085]) Duncan ging es jedoch nicht darum, die Antike zu imitieren oder zu reproduzieren, sondern sie suchte eine gänzlich neue und moderne Ausdrucksform. In ihrer Schrift *Der Tanz der Zukunft* (1903) finden sich hierzu Ausführungen, die frappant an Wellesz' Forderungen auf dem Gebiet der Oper erinnern:

> Nein, der Tanz der Zukunft wird eine neue Bewegung sein, eine Frucht der ganzen Entwicklung, die die Menschheit hinter sich hat. Zu den Griechen zurückzukehren, würde ebenso unmöglich sein, als es unnötig ist: wir sind keine Griechen und können daher auch nicht die griechischen Tänze tanzen. Wohl aber wird der Tanz der Zukunft wieder eine hohe religiöse Kunst werden müssen, wie er es bei den Griechen war.[1086]

Duncan hatte sich wie viele weitere Künstler außerdem ebenfalls mit dem Gesamtkunstwerk-Gedanken bzw. der Verbindung der Einzelkünste beschäftigt, sah hierbei allerdings – im Gegensatz zu den meisten anderen Vertretern – den Tanz als oberste Instanz der Hierarchie.[1087] Das Visuelle spielte bei ihr die wichtigste Rolle; so mussten vor allem die Kostüme stets an das jeweilige Werk und die Stimmung angepasst werden, sie wurden also dementsprechend häufig antiken Vorbildern nachempfunden. Bühnenbilder und Dekorationen setzte sie hingegen eher spärlich ein und arbeitete hauptsächlich mit Licht- und Farbeffekten.[1088] Da Duncan bei der Musik auf keine eigens für sie komponierten Werke zurückgreifen konnte, suchte sie sich die unterschiedlichsten Stücke aus, die ihr für das jeweilige Sujet passend erschienen. Bei ihren Gastspielen 1903 und 1904 im Wiener Carl-Theater verwendete sie Musik von u. a. Händel, Giovanni Picchi und Stücke aus Glucks *Orfeo ed Euridice*. Einige Passagen tanzte sie jedoch auch ohne bzw. mit nur spärlicher musikalischer Begleitung, beispielsweise bei ihrem Auftritt am 7. Januar 1904,

[1084] Amort: „Die Bewegung der Zeit", S. 93.
[1085] Hermann Bahr: „Isadora Duncan", in: *Neues Wiener Tagblatt* 45 (15. Februar 1902), S. 1–2, S. 1.
[1086] Isadora Duncan: *Der Tanz der Zukunft*, Leipzig 1903, S. 43–44, nach Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 343.
[1087] Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 73.
[1088] Oberzaucher-Schüller: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 56.

bei dem sie im ersten Teil des Programms zunächst Aeschylos' *Die Schutzflehenden* und danach Euripides' *Die Bacchanten* interpretierte, wobei sie nur von einem Knabenchor begleitet wurde.[1089] Ob Wellesz Duncans Auftritte – und dabei insbesondere ihre Interpretation der *Bacchanten* – in Wien gesehen hat, ist nicht bekannt. Aber es ist davon auszugehen, dass er zumindest über ihre Auftritte gelesen oder Berichte gehört hat.

Die Antike diente zwar nicht als Haupt-Inspirationsquelle für die Wiener Tanzmoderne, findet sich aber auch in späteren Jahren immer wieder als Referenz: Insbesondere Rosalia Chladek, die in Hellerau ausgebildet wurde und nach der Übersiedlung der dortigen Schule nach Laxenburg auch dort unterrichtete, befasste sich eingehend damit. So wurde sie 1933 Choreographin der klassischen Festspiele im Teatro Greco im italienischen Syrakus, bei denen eine Wiederbelebung der griechischen Antike – allerdings in modernem Gewand mit zeitgenössischer Musik von beispielsweise Gian Francesco Malipiero oder Ildebrando Pizzetti – angestrebt wurde. Hierbei wurde also bewusst keine Imitation der Antike intendiert, sondern vielmehr ein Tanztheater, in dem – im Geist des Gesamtkunstwerks – „Sprache, Musik, Bewegung und Raum gleichwertige Faktoren"[1090] sein müssen.[1091] Auch Chladek hat später im Übrigen ebenso wie Duncan Euripides' *Bachantinnen* (mit dieser Version des Titels) choreographiert, am 8. Januar 1938 beim Fest „Rhythmus der Jahrhunderte" in der Wiener Hofburg,[1092] wobei sie vermutlich Kostüme aus Wellesz' *Bakchantinnen*-Inszenierung verwendete.[1093]

3.3.1.2 Die Neuentdeckung der Rhythmik – Jaques-Dalcroze, Appia und die Ballets russes

Wie Chladeks Programm „Rhythmus der Jahrhunderte" bereits andeutet, spielte bei der Beschäftigung mit der Antike insbesondere der Rhythmus in vielen Reformbestrebungen eine gesteigerte Rolle, da dieser bei der Ausarbeitung einer neuen Bewegungsmethode die

[1089] Amort: „Die Bewegung der Zeit", S. 79–80.

[1090] Rosalia Chladek: „Das Theater im antiken Raum", VIII. Dramaturgentagung der Dramaturgischen Gesellschaft Berlin, 18. Juni 1960, Vortragsmanuskript, S. 7, in: Rosalia Chladek-Archiv / MUK Wien – Theatermuseum; nach Stefan Schmidl: „Die Musik. Sinnlichkeit und Konzentration. Zur Musik der Wiener Tanzmoderne", in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 143–147, S. 146.

[1091] Schmidl: „Sinnlichkeit und Konzentration", S. 145–146.

[1092] Ausgeführt von Erna Komora sowie Schülerinnen aus Hellerau-Laxenburg, am Klavier begleitet von Arthur Kleiner. Vgl. Paul M. Delavos: „Förderer. Die tänzerischen Wirkungskreise des Joseph Gregor, Gründer der Wiener Theatersammlung", in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 184–193, S. 186.

[1093] Für diesen Hinweis danke ich Andrea Amort.

Grundlage bilden sollte. Bereits Wagner hatte bei seinem Ideal der „drei urgeborenen Schwestern“ die Bedeutung des Rhythmus als Vermittler zwischen Bewegung und Musik hervorgehoben: „Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst.“[1094] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts berief man sich vor allem auf die Rhythmische Gymnastik, die sich um 1900 ausbildete, und vor allem von Émile Jaques-Dalcroze in Hellerau vermittelt, jedoch auch merklich durch Adolphe Appias Mitwirken beeinflusst wurde. Appia hatte sich bereits vor seiner Bekanntschaft mit Dalcroze mit dem Tanz, der Rhythmik und der Gymnastik auseinandergesetzt und auch in *Die Musik und die Inscenierung* Überlegungen hierzu angestellt.[1095] Appia verstand, dass die Rhythmische Gymnastik eine Lösung für das Problem bot, wie „die musikalische Zeit und die auf ihr beruhenden Körperbewegungen in den dreidimensionalen Raum übertragen“ werden könnte.[1096]

Appia lernte 1906 das System rhythmischer Übungen von Dalcroze kennen, das dieser bereits ab 1890 entwickelt hatte, und erkannte die praktische Umsetzung seiner Vorstellungen: Hierbei sollten die Schüler für Rhythmus und Tempo sensibilisiert werden, um schlussendlich Musik „durch das empfängliche Medium des eigenen Körpers direkt in den Raum“ übersetzen zu können.[1097] Die Methode von Dalcroze (die ursprünglich als rein pädagogisches Mittel erdacht war) basiert auf der Vorstellung, dass Musik und Körper eine Einheit bilden müssten, indem bestimmten musikalischen Parametern eigene Bewegungen zuordnet werden. Beispielsweise sollten Tonhöhen „durch die Lage und die Richtung des Körpers im Raum visualisiert und Tonstärke durch Bewegungsdynamik“ dargestellt werden, womit die Tänzer (als Gruppen oder solistisch) Musik durch Bewegung ausdrücken konnten.[1098] Dalcroze nannte es eine „besondere Erziehung, die darauf abzielt, die Reaktion des Nervensystems zu koordinieren, Muskeln und Nerven aufeinander abzustimmen“ sowie „Körper und Geist zu harmonisieren“.[1099] Er intendierte also mit seiner Methode die „Wiederherstellung der Einheit von Natur und Mensch“, wobei der Rhythmus als Ausgangspunkt und als „Gelenkstelle zwischen der praktischen Umsetzung seiner Lehre und seinen metaphysischen Ideen“ diente.[1100] Dabei basieren seine Überle-

[1094] Wagner: „Das Kunstwerk der Zukunft“, S. 80.
[1095] Appia: *Die Musik und die Inscenierung*, vor allem S. 34–42.
[1096] Beacham: *Adolphe Appia*, S. 117.
[1097] Ebd., S. 115–116.
[1098] Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘*, S. 113–114.
[1099] Émile Jaques-Dalcroze: „Gli studi musicali e l’educazione dell’orecchio (1898), Kapitel 1: Il ritmo, la musica e l’educazione“, S. 32, zitiert nach Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘*, S. 114.
[1100] Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘*, S. 114.

gungen auch zum Teil auf der Forderung, an die Tanzkunst der griechischen Antike anzuknüpfen, in der „eine innere Ergriffenheit durch die Vereinigung von Musik und Tanz" angestrebt worden sei. Somit stehen auch Dalcroze und seine Methode tendenziell der Bewegung im frühen 20. Jahrhundert nahe, die sich mit ihren Reformansätzen an der Antike orientierte.[1101]

Durch die Zusammenarbeit von Dalcroze und Appia wurde diese Methode entscheidend weiterentwickelt und vor allem für die Opernbühne tauglich gemacht. Appia unterbreitete Dalcroze den Vorschlag, den vorher ebenen Boden durch Plattformen, Treppen und weitere Praktikabeln zu erweitern, um somit „das Bewußtsein der Schüler sowohl für den Raum als auch für ihre eigene Körperlichkeit" zu expandieren.[1102] Hieraus entstanden die bereits angesprochenen Entwürfe der ‚Rhythmischen Räume', die auch maßgeblich für die Erneuerung des Bühnenbildes im 20. Jahrhundert verantwortlich waren (siehe Kapitel 3.2.2). Appia erkannt also, dass man durch Rhythmische Gymnastik „einen entscheidenden Schritt zu einer vollständigen Reform unserer Konzeption der Bühne und des Dramas" vollziehe,[1103] da sie den Darsteller mit dem dreidimensionalen Raum und der Musik vereinen könne.[1104] Besonders interessant erscheint im Text „Rhythmische Gymnastik und Theater", in dem Appia über den Einfluss der Rhythmischen Gymnastik auf die Opernbühne spricht, dass er auch vom Komponisten fordert, sich mit der Bewegung auseinanderzusetzen, um das einstige Nebeneinander der Künste überwinden zu können:

> Wenn [der Komponist] seine Erinnerungen an die Rhythmische Gymnastik prüft, wird er eine Harmonie wiederfinden, die er auf der Bühne nicht zu schaffen vermochte, und ein stillschweigendes Einverständnis wird zwischen dem Autor und seinem Interpreten, dem Schauspieler, entstehen […].[1105]

Die Erforschung und Vermittlung der Rhythmischen Gymnastik avancierte in Hellerau zum wesentlichen Lehrziel der 1911 von Dalcroze gegründeten „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus" und fand bald auch Verbreitung durch zahlreiche Dependancen, u. a. auch in Wien.[1106] Wie Gunhild Oberzaucher-Schüller anmerkt, konnte sich die Rhythmi-

---

[1101] Beacham: *Adolphe Appia*, S. 124–125.

[1102] Ebd., S. 117. Zur Zusammenarbeit der beiden siehe auch ausführlich: Gernot Giertz: *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, München: J. Kitzinger 1975.

[1103] Adolphe Appia: „Rhythmische Gymnastik und Theater", nach Beacham: *Adolphe Appia*, S. 184, erschienen auf Deutsch vermutlich zuerst in: *Der Rhythmus, Ein Jahrbuch* (September 1911).

[1104] Ebd., S. 181.

[1105] Ebd., S. 182.

[1106] Claudia Fleischle-Braun: „Die Schule Hellerau-Laxenburg: Refugium, Künstlerresidenz und kosmopolitischer Treffpunkt im Schatten der Wiener Tanzmoderne", in: Günter, Sandra (Hrsg.), *Every Body Tells a Story. Zur Geschichte von Sport-, Körper- und Bewegungskulturen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020, S. 95–119, S. 98. Das Nachfolginstitut „Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung"

sche Gymnastik durch diese sich ausdehnende Institutionalisierung „als Bewegungsbasis für den neuen Tanz“ etablieren.[1107] Das Hellerauer Institut, an dem wie erwähnt auch Appia wirkte und wo im Rahmen der Festspiele 1912 und 1913 richtungsweisende Aufführungen vor allem von Glucks *Orfeo ed Euridice* stattfanden, geriet nach dem Ersten Weltkrieg in finanzielle Engpässe und zog 1925 nach Laxenburg bei Wien um. Hier zog es nicht nur tausende Studenten,[1108] sondern auch Lehrer wie Rosalia Chladek und andere Interessierte an. So besuchte auch Wellesz, der außerdem mit dem Architekten der Gartenstadt Hellerau Heinrich Tessenow sowie dem dort ansässigen Verleger Jakob Hegner näher bekannt war,[1109] das Institut und hielt hier 1926 einen Vortrag.[1110]

Wellesz kam mit den Lehren, die in Hellerau bzw. Laxenburg vermittelt wurden, insbesondere in Bezug auf den Rhythmus, vermutlich bereits durch die zahlreichen Institutionen, die in Wien gegründet wurden, in Berührung – aber spätestens durch die Übersiedlung des Instituts. Obwohl er auf die Festspiele der Dalcroze-Schüler namentlich erst 1933 bei einem Vortrag verwies,[1111] hat Wellesz die Bedeutung des Tanzes und vor allem des Rhythmus’ allerdings bereits ab den 1920er Jahren für seine Zwecke erkannt. Der Rhythmus wirke für ihn vor allem formbildend und könne somit eingesetzt werden, um die spätromantischen Strukturen zu überwinden:

> Höchst bedeutsam erscheint mir das Neu-erwachen des rhythmischen Sinnes. Der Tanz erfordert einen kontinuierlichen präzisen, starken Rhythmus, während in der polyrhythmischen Musik der letzten Jahre gerade dieser Faktor verpönt war. Ich glaube, daß durch das neuerwachte rhythmische Gefühl erst die Gestaltung neuer, tragkräftiger Formen möglich sein wird, und daß auf diesem Wege sich die Ueberwindung des klassisch-romantischen Formideals vollziehen wird.[1112]

---

wurde nach Ende des Ersten Weltkriegs gegründet. Fleischle-Braun listet in ihrem Aufsatz alle „Schulen für Rhythmik und Gymnastik sowie für modernen Tanz in Wien um 1920/30“ auf, darunter eine Lehranstalt für Delsartismus (gegründet 1911), ein „Institut für Angewandten Rhythmus Emile Jaques-Dalcroze“ (gegründet 1912 und u. a. geleitet von der Dalcroze-Schülerin Suzanne Perrottet, der späteren Lebensgefährtin Rudolf von Labans), eine weitere „Dalcroze-Gesellschaft für Rhythmische Gymnastik“ (gegründet 1913) sowie die Schulen von Elsa und Berta Wiesenthal, Ellen Tels oder auch Gertrud Bodenwieser (als offizielle Laban-Schule). Ebd., S. 106–107.

[1107] Gunhild Oberzaucher-Schüller: „Der Körper. Der Körper dazu gebildet, sich frei zu bewegen. Zu den Fundamenten der Wiener Tanzmoderne“, in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 47–55, S. 50.

[1108] Dies.: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938“, S. 64.

[1109] Wellesz: *Autobiographie*, S. 80–81. Kurioserweise wurde die Wiener Kaasgrabenkolonie (entstanden 1912–1914), in der Wellesz mit seiner Familie wohnte, von Josef Hoffmann nach dem Vorbild Hellerau errichtet. Siehe Ebd., S. 102.

[1110] Andrea Amort (Hrsg.): *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 347.

[1111] Ders.: „Händel und die Opernbühne“, in: *Wiener Zeitung* 55 (24. Februar 1935 Sonntagsbeilage), S. 1–2, S. 1; sowie in Ders.: „The Latest Development of Opera“, S. 128. „Before the war of 1914 to 1918 the dramatic performances of Jacques-Dalcroze and his pupils in Hellerau had aroused great interest in ballet throughout Germany.” Daneben sprach er auch an anderer Stelle von „verschiedenen Schulen zur Pflege des Rhythmus“. Ders.: „Der Tanz und die Bühne“, S. 57.

[1112] Ders.: „Die Zukunft des Balletts“, S. 25.

Die neue Art des Tanzens ermöglichte Wellesz einen ganzheitlichen Ansatz, denn er schaffe „einen neuen Rhythmus des Körpers, der an sich Kunst ist und von inneren Gesetzen diktiert wird“. Der Tanz würde „durch innere Spannungen und ihr Bedürfnis nach Lösung erzeugt und ist nicht ein Erlernen von außen vorgeschriebener Bewegungen“.[1113] Einmal mehr sah Wellesz hier als Leitbild die Opern Glucks, die eine „Gestaltung der Szene aus dem Rhythmus der Geste und des Tanzes“ erforderten, so wie man es auf der Bühne bei den „unvergeßlichen Aufführungen der aulidischen Iphigenie an der Wiener Oper unter Mahler und Roller“ gesehen hatte, wo „jene glückliche Harmonie der rhythmischen Bewegtheit“ geschaffen wurde.[1114]

Von all den facettenreichen und teils parallel auftauchenden Neuerungen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Tanz entwickelten, hatte auch die neue russische Tanzkunst nachhaltigen Einfluss auf Wellesz. Als Sergei Diaghilew ab 1909 mit seinen *Ballets russes* auf Europa-Tournee ging, erblickte Wellesz hierin eine gänzlich neue Art des Zusammenspiels von Tanz und Musik, vor allem, da hier „wieder der Rhythmus in seine Rechte getreten war“.[1115] Diese Herausstellung des Rhythmus’ kann zum Teil wiederum auf Hellerau zurückgeführt werden: Diaghilew und Vaslav Nijinski hatten das Institut während einer Tournee mit dem Ensemble besucht und waren von diesem derart begeistert, dass Nijinski während des Aufenthaltes täglich die Kurse für Rhythmische Gymnastik besuchte, um hieraus Elemente für die eigenen Choreographien zu übernehmen.[1116]

Für Wellesz eröffneten die Vorstellungen der *Ballets russes* ‚neue Horizonte‘,[1117] denn er erkannte hier sofort, dass „der Weg zur Erneuerung der Oper nur über das Ballett führen“[1118] und dass das russische Ballett ihm von der Oper nach Wagner „zur Erneuerung des dramatischen Stils“ leiten könne.[1119] Dies führte auch über den Gesamtkunstwerk-Gedanken, der schon beim Choreograph Michail Fokin anklingt:

> Das neue Ballett lehnt es ab, der Sklave der Musik oder des Bühnenbilds zu sein und erkennt die Zusammenarbeit der verschiedenen Künste nur unter der Voraussetzung ihrer vollkommenen Gleichberechtigung an. Damit gibt es sowohl dem Musiker wie dem Bühnenkünstler seine wirkliche Freiheit.[1120]

[1113] Ders.: „Der neue Tanz“, in: *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* 12 (22. November 1924), o. S.
[1114] Ders.: „Die Oper und der Tanz“, S. 66.
[1115] Ders.: „Händel und die Opernbühne“, S. 1.
[1116] Beacham: *Adolphe Appia*, S. 145.
[1117] Wellesz: „The Latest Development of Opera“, S. 128.
[1118] Ders.: „Tanz und Musik“, in: *Die Tat. Deutsche Monatsschrift* 19 (1927), S. 597–604, S. 600.
[1119] Ders.: *Autobiographie*, S. 87.
[1120] Fokine an die *London Times*, 1914, zitiert nach Heister: „Trennung der Elemente und Verfremdung“, S. 192.

Auch Wellesz sah in den Aufführungen „eine wunderbare Uebereinstimmung von Geste und Tanz, Rhythmen und Musik, Dekoration und Kostüm“ verwirklicht und bezeichnete sie sogar als Gesamtkunstwerk im Sinne der „Meister der Barocke“, in welchem „alle Künste in glücklicher Art“ vereint würden.[1121] Wellesz’ Vergleich der *Ballets russes* mit dem Barock und dem Gesamtkunstwerk kommt nicht von ungefähr – bereits um 1900 prägte die Idee des Gesamtkunstwerks den neuen russischen Tanz. Die von Dhiagilew und Alexandre Benois gegründete Künstlergruppe *Mir Iskusstwa* (‚Welt der Kunst‘, aktiv ca. 1899–1904) intendierte bereits einige Jahre zuvor explizit eine umfassende Synthese der Künste und hob hierbei die Bedeutung des Tanzes hervor. Für Benois stellte das Ballett „one of the most organically consistent embodiments of the Gesamtkunstwerk idea“ dar.[1122] Dabei führte er jedoch ausdrücklich nicht Wagners Konzept weiter, sondern sah dagegen sein Vorbild – ebenso wie Wellesz – vor allem in Jean Georges Noverre (siehe Kapitel 3.3.4).[1123]

Nach Wellesz sei der Tanz mit Aufkommen der *Ballets russes* in ein neues Stadium der Emanzipation eingetreten, bei dem die Tänzer ihre Individualität ausdrücken „und nicht mehr Diener der Musik“ sein müssten, um „etwas dem Sinne der Musik Kongeniales zu schaffen“. Der Tanz sei demzufolge nicht einfach „Folge eines musikalischen Erlebnisses, sondern selbst Erlebnis“.[1124] Wellesz sah jedoch in eben dieser neuen Emanzipation auch eine Gefahr für die Oper, da die neue Tanzkunst zu individuell sei und somit in „Konflikt mit der Bühne“ geraten könne. Das Opernballett und der moderne Tanz seien derart gegensätzlich, dass eine einfache Zusammenführung unwiderruflich scheitern müsse, weshalb eine gemeinsame Reform zuerst beim Tanz anzusetzen habe.[1125]

3.3.2 Die Ohnmacht der Sprache – Wellesz’ Ballette

In welcher Form hatten die neue Tanzkunst bzw. ihre unterschiedlichen Ausläufer Auswirkung auf Wellesz’ Werk und warum entsprachen sie den Anforderungen an seine Opernreform? Wellesz sah im neuen Tanz zunächst eine der geeignetsten Möglichkeiten,

[1121] Wellesz: „Die Zukunft des Balletts“, S. 22.
[1122] Zitiert nach Maria Deppermann: „Sergej Djagilev – Glühen für eine Idee. Feste der Bühne – Gesamtkunstwerk Tanz“, in: Csobádi, Peter (Hrsg.), *„Und jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995*, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 1996 (Wort und Musik 31), S. 549–559, S. 549–550.
[1123] Ebd., S. 550 (FN 2).
[1124] Wellesz: „Die Oper und der Tanz“, S. 65–66.
[1125] Ebd., S. 66.

sich wieder an das zuvor entfremdete Publikum anzunähern und die Kluft zwischen Künstler und Zuschauer zu überbrücken (siehe Kapitel 2.1.1): 1928 beobachtete er, dass trotz eines manchmal „zu krampfhaft, zu dogmatisch“ auftretenden Tanzes, das Publikum „nicht mehr an der unlebendigen Art des alten Ballettes Gefallen finden“ konnte, sobald es sich einmal auf den modernen Tanz eingelassen hatte. Dies würde vor allem zu einem Umdenken an den Opernhäusern führen, denn dies „zwingt das Theater zu einer Stellungnahme“, woraus allein „entscheidende Impulse für die Reform der Opernbühne wie auch für den Bestand und die Weiterentwicklung der neuen Tanzkunst gewonnen werden“.[1126] Der neue Tanz entspricht darüber hinaus seinem in allen Elementen (der Oper) geforderten Wunsch nach einer umfassenden Stilisierung sowie einer straffen dramaturgischen Struktur. Wie Wellesz u. a. in seinem Vorwort zu *Der Beginn des musikalischen Barock* schreibt, sei für das „Hinaufrücken des Gesamtkomplexes der Oper in die Sphäre einer höheren Stilisierung“ vor allem die „erwachende Hinneigung zum Ballett“ geeignet. Hier und in der Pantomime seien

> alle Verlockungen zum Naturalismus, zu einer die Architektur zerstörenden Bevorzugung des Details durch das Fehlen des Wortes ausgeschaltet. Hier gewöhnt sich der Musiker wieder daran, zu den szenischen Vorgängen eine einheitliche Musik zu schreiben, bei der die Verlockungen fehlen, den Fluß des Ganzen zugunsten der Hervorhebung eines Details, wie es im gesungenen Drama so häufig geschieht, zu unterbrechen.[1127]

Besonders bei den *Ballets russes* erkannte Wellesz diese neugewonnene Einfachheit und Deutlichkeit, denn hier standen eine simple Handlung ohne retardierende Betonung von Details sowie eine stark rhythmische Musik mit strengen Formen im Vordergrund – als Antithese zu Wagners ‚unendlicher Melodie‘.[1128] Der Tanz war für Wellesz grundsätzlich eine sehr direkte Kunstform, denn der Tänzer könne nur die Geschehnisse darstellen, die unmittelbar in dem Moment auf der Bühne passieren. Daher müsse auch die Musik entsprechend gestaltet werden, d. h. sie habe rhythmisch präzise und unreflektierend zu sein:

> Ballet music can have none of the characteristics of programme music, none of the epic-narrative passages of romantic opera, nor can the personality of the composer play in it the large part which it played in the „absolute,“ as well as the dramatic, music of the nineteenth century.[1129]

Die neue Tanzkunst und deren Anforderungen an die Musik seien also gerade für die Oper geeignet, da sie „kein unnützes Abweichen von der Hauptlinie“ duldeten und daher in der Lage seien, „die Form der Oper, die aus den Fugen geraten war, wieder einzuren-

[1126] Ders.: „Der neue Tanz und die Opernbühne“, S. 212–213.
[1127] Ders.: *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 9–10; auch in Ders.: „Hat die Oper eine Zukunft?“, S. 5.
[1128] Ders.: „The Latest Development of Opera“, S. 128.
[1129] Ders.: „Music Drama“, S. 120.

ken“.[1130] Die Eindrücke der *Ballets russes* hatten wiederum aber auch unmittelbaren Einfluss auf Wellesz’ kompositorische Tätigkeit, der rückblickend schrieb, er sei durch das Ensemble zu seinem ersten Ballett (und erstem Bühnenwerk überhaupt) *Das Wunder der Diana* inspiriert worden:[1131]

> Zur dramatischen Musik hingezogen und dennoch voll Widerständen gegen die übliche Form des Musikdramas, bot mir die Form des Balletts die einzige Möglichkeit, mich dramatisch so auszudrücken, wie ich es als innere Notwendigkeit empfand.[1132]

Das Ballett nach dem Szenar von Béla Bálasz ist für großes Orchester und Ensemble konzipiert, bei dem sich Chortänze (analog zum Chor der Oper) mit den solistischen Partien (entsprechend den Rezitativen) abwechseln, die stärker pantomimisch ausgeführt werden.[1133] In dem Ballett konnte sich Wellesz nun der reinen „Empfindung dramatischer Situationen folgend“, gänzlich auf den dramatischen Verlauf konzentrieren, „ohne durch die Zufälligkeiten des Wortes, des Satzes, von Rede und Gegenrede gehemmt zu sein“. Sein zweites Bühnenwerk – *Das Persische Ballett* – ist dagegen für ein kleineres Theater konzipiert und schreibt nur wenige Personen und ein Kammerorchester vor (bzw. in einer zweiten Fassung ein kleines Orchester). Die spärliche Handlung soll sich vor allem in starken Kontrasten fortbewegen, „die man auf persischen Miniaturen beobachten kann“. Wellesz nannte es eine „Pantomime“ im „Kammerstil“, bei deren Struktur kaum Platz für retardierende Momente sei, wie es sie zum Teil noch in *Das Wunder der Diana* gegeben habe.[1134] Dadurch besteht das Werk hauptsächlich aus pantomimisch-rezitativischen Formen, die für einen raschen Fortgang der Handlung sorgen. Als musikhistorische Vorbilder für dieses Werk berief sich Wellesz im Übrigen auf die Intermezzi des 17. und 18. Jahrhunderts, die durch ihre „Knappheit der Formen“ sowie die „raschen Übergänge“ in den Tänzen „ein Äußerstes an Spannung und Gebundenheit“ erreichten.[1135]

Das *Persische Ballett* basiert auf einem Libretto der russischen Tänzerin Ellen Tels, die 1920 aus Moskau nach Wien kam, wo sie ein Ensemble und eine Tanzschule gründete.[1136] Tels knüpfte in ihren Konzepten nicht nur an die Ideen von Isadora Duncan an,

[1130] Ders.: „Tanz und Musik“, S. 600.
[1131] Ders.: *Autobiographie,* S. 87.
[1132] Ders.: „Der Tanz und die Bühne“, S. 57.
[1133] Ebd.
[1134] Ebd.
[1135] Ebd., S. 57–58.
[1136] Oberzaucher-Schüller: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938“, S. 60.

sondern erweiterte sie außerdem mit den Methoden des Delsartismus.[1137] Wellesz schrieb bereits 1920 bei einem ihrer ersten Auftritte in Wien, dass er von Tels den „stärksten Eindruck“ hatte:

> Es ist die wunderbare Beherrschung des Körpers, die sie und ihr Ensemble befähigt, mit dem geringsten Aufwand von Mitteln die größte Wirkung zu erreichen. Man kann das am besten dann beobachten, wie sie es versteht, den Raum zu beleben. Es liegt an den Bewegungen, an der Wahl der Kostüme, daß fünf Gestalten eine große Szene so zu erfüllen verstehen, daß man eine ganze Chormasse vor sich zu sehen vermeint.[1138]

Emmy Wellesz erinnerte sich außerdem, dass sich die Aufführungen von Tels in den Wiener Kreisen großer Beliebtheit erfreuten und die Entstehung des *Persischen Balletts* ihrer Anregung zu verdanken sei.[1139] Das Werk entstand bereits 1920, konnte jedoch in Wien zunächst nicht aufgeführt werden, sondern erlebte seine Premiere erst 1924 in Donaueschingen.[1140] Hier lernte Wellesz im Übrigen weitere bedeutende Tänzer wie Yvonne Georgi und vor allem Kurt Jooss kennen, mit dem er nur kurze Zeit später auch bei *Die Opferung des Gefangenen* zusammenarbeiten sollte.[1141] Wellesz wollte sich nach der ersten Begeisterung für die *Ballets russes* mit den weiter entwickelten Tanzformen beschäftigen, denn im Gegensatz zum russischen Ballett, das „auf der älteren Schule“ basiere, habe Tels sich intensiv mit der Gymnastik auseinandergesetzt und hierdurch ihre Methode weiterentwickelt. Bei ihr sei der „Impuls zu einer Geste in jedem Muskel sichtbar“ und in ihrem Ensemble „fühlt man den Rhythmus, der von einer Gestalt zu der anderen hinüberschwingt“.[1142] Darüber hinaus weise sie auf die Möglichkeit hin, den Tanz wieder in die Oper zu integrieren, denn in ihrem „Tanze liegt Zukunft“ und schaffe „die Grundlagen für eine neue Art des Balletts“.[1143]

Bei diesen Überlegungen zum zeitgenössischen Tanz, zur Pantomime und zu möglichen Reformansätzen wurde Wellesz jedoch nicht allein durch die diversen Tänzer bzw. Ensembles beeinflusst, sondern zum wiederholten Mal auch durch Hugo von Hofmannsthal.

[1137] Gunhild Oberzaucher-Schüller: „Wanderschaft. Gewollt und erzwungen. Zwölf Bemerkungen zur Mobilität und Diversität der Wiener Tanzmoderne“, in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 195–201, S. 198.

[1138] Egon Wellesz: „Ellen Tels und das russische Ballett“, in: *Der neue Tag* 69 (10. März 1920), S. [2].

[1139] Ders.: *Autobiographie*, S. 178.

[1140] Nach der Premiere in Donaueschingen führte Ellen Tels das Ballett 1924 unter dem Titel *Orientalische Tragikomödie* in Wien auf. Siehe Amort (Hrsg.): *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, S. 345. Zwar hatte Arnold Schönberg – dem Wellesz das Werk widmete – geplant, es ins Programm seines *Vereins für musikalische Privataufführungen* aufzunehmen, dieser wurde jedoch vor der Aufführung aufgelöst. Schönberg war bei der Uraufführung anwesend, zeigte sich im Anschluss jedoch erbost, da er glaubte, ein Plagiat seines Monodrams *Erwartung* im Schluss entdeckt zu haben. Siehe hierzu Bujić: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 107.

[1141] Wellesz: „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen‘“, S. 12.

[1142] Ders.: „Die Zukunft des Balletts“, S. 23.

[1143] Ders.: „Ellen Tels und das russische Ballett“, S. 2.

Mit diesem hatte sich Wellesz im Rahmen ihrer gemeinsamen Aufenthalte in Bad Aussee auch über den Tanz ausgetauscht und Wellesz berichtete über seine Freude, dass Hofmannsthal seinen Ideen zustimmte und ebenso der Meinung gewesen sei, dass „Tanz und Ballett das geeignete Medium seien, die Fesseln der nachromantischen Oper abzustreifen".[1144] Bevor die beiden sich kennenlernten, hatte Hofmannsthal bereits einige Schriften über den Tanz verfasst, darunter insbesondere die Aufsätze „Die unvergleichliche Tänzerin" (1906) und „Über die Pantomime" (1911).[1145] Ausgang von Hofmannsthals Beschäftigung mit dem Tanz stellt jedoch sein berühmter *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* (1902) dar, in dem er seinem eigenen Hadern mit der Sprache und der Unmöglichkeit, anhand traditioneller Idiome zu kommunizieren, einen Rahmen verlieh. Gleichzeitig reflektiert der Brief auch Hofmannsthals Suche nach einer neuen Ausdrucksform, die über die Sprache hinaus gehen kann, also „eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen".[1146]

Für Hofmannsthal, der sich im Zuge seiner lähmenden Sprachkrise und dem Richtungsstreit im Theater mit allen non-verbalen Mitteln, wie der Bühnendekoration, Licht und Musik auseinandersetzte, bedeutete insbesondere der neue Tanz und die Pantomime eine Möglichkeit, dem Nicht-Sprachlichen Ausdruck verleihen zu können.[1147] Besonders eindringlich schilderte er seine Beschäftigung mit dem Tanz in dem Essay „Die unvergleichliche Tänzerin", in dem er Ruth St. Denis, die zuvor bei ihrem Gastspiel u. a. im Ronacher aufgetreten war, als diejenige anpries, die eine Brücke zwischen jenen getrennten Welten bauen könne. Ihr Tanz sei „unbeschreiblich schön"[1148] (womit Hofmannsthal also an die Grenzen seiner Sprache stieß), und seiner Ansicht nach noch höher zu werten als die Kunst von beispielsweise Isadora Duncan.[1149] Hofmannsthal befasste sich in dieser Zeit auch mit der neu aufkommenden Gattung der Literarischen Pantomime und interpretierte diese – entsprechend ihren vermutlichen Ursprüngen in der Antike – als Tanz mit

[1144] Ders.: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 29.
[1145] Die Schrift von 1911 erwähnt Wellesz explizit auch in seinen Memoiren (*Autobiographie*, S. 61).
[1146] Hugo von Hofmannsthal: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, hrsg. v. Mathias Mayer, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000, S. 59.
[1147] Martin: „Theaterkooperationen", S. 74.
[1148] Hugo von Hofmannsthal: „Die unvergleichliche Tänzerin", in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 116–120, S. 119.
[1149] Edwin Vanecek: „Die Literatur. Sprachskepsis und Verkörperung. Tanz als ein Ausweg aus der Sprachkrise", in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 135–141, S. 136.

archaischen Bewegungen, wobei er vom antiken Vorbild Lukians ausging.[1150] Somit stellte Hofmannsthal die Pantomime auch über das Schauspiel, da sie „undenkbar" wäre, „ohne daß es durch und durch vom Rhythmischen, rein Tanzmäßigen durchsetzt wäre; fällt dies weg, so befinden wir uns in einem Schauspiel, dessen Darsteller sich absurderweise der Hände bedienen, anstatt ihrer Zunge".[1151] Die Tanz-Pantomime stehe also seiner Meinung nach höher als das reine Schauspiel, da sie „nicht beschränkt auf eine rein körperliche Alternative zum sprachlichen Ausdruck gesehen werden kann, sondern zu einem zum außer- und übersprachlichen Ausdruck erweiterten Sein-des-Tanzes an sich wird".[1152]

Wellesz war bei der Komposition seiner beiden frühen Ballette *Das Wunder der Diana* und das *Persische Ballett* sicherlich bereits mit den Schriften Hofmannsthals vertraut, konnte sich mit diesem aber erst bei der Arbeit am gemeinsamen Werk *Achilles auf Skyros* näher darüber austauschen. Mit diesem Ballett wurde Wellesz, wie er sagte, „das Tor in eine neue Welt eröffnet",[1153] was nicht nur an der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal sowie dem antiken Sujet lag, sondern auch an der Möglichkeit, die neuen tänzerischen Ideen umzusetzen. Das Stück ist für eine größere Bühne konzipiert und statt der Chortänze gibt es ausschließlich kleinere Gruppen und solistische Tänze, in welchen „eine pantomimisch erschaute Handlung den Rhythmus der Geste und des Tanzes bestimmt".[1154]

> Der ganze Aufbau gipfelt, aus zarten lyrischen Momenten einer kindhaft griechischen Atmosphäre, über das dämonische Eingreifen des Odysseus hinauswachsend in dem sakralen Schwerttanz des Achill, in dem ein Tänzer zum höchsten Ausdruck seiner gestaltenden Kunst gelangen muß.[1155]

Hofmannsthal hatte in Aufzeichnungen von 1911 niedergeschrieben, was der Tanz für ihn bedeutete: Er mache „beglückend frei" und enthülle „Freiheit, Identität".[1156] Wie G. Bärbel Schmidt konstatiert, könne eben dieser Schwerttanz des Achilles nicht durch Sprache, sondern einzig durch die Pantomime ausgedrückt werden, „nur sie kann den Kulminationspunkt innerer Entwicklung sinnfällig machen und gleichzeitig als prägnantes Medium für menschliche Urerfahrung dienen".[1157] Hofmannsthal und Wellesz haben gerade durch die Einbeziehung pantomimischer Darstellung die Ausdrucksebene erweitern und eine

---

[1150] Heinz Hiebler: „Zur Einführung [Ballette, Pantomimen und Filmszenarien]", in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 261–262, S. 262.

[1151] Hugo von Hofmannsthal: „Über die Pantomime", in: Bohnenkamp, Klaus E. / Kaluga, Katja / Krabiel, Klaus-Dieter (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011 (Sämtliche Werke 34), S. 13–16, S. 13.

[1152] Vanecek: „Sprachskepsis und Verkörperung", S. 137.

[1153] Wellesz: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 29.

[1154] Ders.: „Der Tanz und die Bühne", S. 58.

[1155] Ebd.

[1156] Schmid: „Der Tanz macht beglückend frei", S. 256.

[1157] Ebd., S. 255–256.

Verbindung zum Non-Verbalen herstellen können, denn „durch die sprachlose Ausdruckskraft der Pantomime kann die Innenwelt des Tänzers auch in der äußeren Erscheinung ablesebar werden". Für den Betrachter ergibt sich darüber hinaus „ein Assoziationsfeld […], das von der allgemein gültigen Erfahrung bis hin zum augenblicklichen tiefen Einverständnis reicht".[1158]

Wellesz' letztes reines Tanzstück *Die Nächtlichen* repräsentiert zugleich die ungewöhnlichste Form seiner Ballette: Die „Tanzsinfonie" – wie Wellesz das Werk betitelte – besteht aus zehn einzelnen Szenen mit nur rudimentärer Handlung, in denen das „Geschehen auf das geringste Maß" begrenzt werden sollte, um eine „Folge von Tänzen zu schaffen, in denen sich alles aus der Bewegung entwickelt". Hierbei wurde ein besonders starker Kontrast angestrebt, „daß nicht nur die Bewegung der Füße, sondern die der Hände und des ganzen Körpers durch den Rhythmus der Musik selbst ausgelöst werden".[1159] Der szenische Vorwurf und die Choreographie stammen vom Leiter des Ballettes des Berliner Staatstheaters Max Terpis, der selbst bei der Uraufführung in Berlin 1924 auf der Bühne stand. Terpis selbst bezeichnete *Die Nächtlichen* später als eines der Werke, das „einen lebendigen Atem" hatte und vollauf seinen „künstlerischen Intentionen" entsprach.[1160] Emmy Wellesz beschrieb die – trotz der gelobten Neuerungen in Choreographie, Bühnenbild und Musik – nur wenig erfolgreiche Premiere wie folgt:

> Der Choreograph Max Terpis fand es für seinen Aufbau nötig, daß eines der Tanzbilder ohne Musikbegleitung über die Bühne gehen sollte. Da erscholl von der Galerie herab der mit lauter Stimme ausgestoßene Ruf: „Musike!", vom Publikum mit lautem Gelächter akklamiert. Und bald darauf ereignete sich ein zweiter, fataler Zwischenfall. Durch einen ungewollten Trick der Beleuchtung erhielten in einem anderen Bild die leichten Gewänder der Tänzerinnen eine solche Transparenz, daß ihre Körper den Eindruck völliger Nacktheit hervorriefen. Zur damaligen Zeit ein gänzlich ungewohnter Anblick – heute freilich würde dergleichen keinerlei Erstaunen erwecken. Aber das Publikum reagierte teils schockiert, teils herzlich erfreut. Jedenfalls war die Stimmung, die das sehr ernstgemeinte Werk verlangte […], vollkommen zerstört.[1161]

Wenn der hier beschriebene Tanz ohne Musik in der Moderne auch häufig anzutreffen ist, sprach sich Wellesz (möglicherweise aufgrund der Erfahrung in Berlin) bereits 1928 vehement gegen diesen aus: Seiner Ansicht nach habe der allgemeine Mangel an Tanzmusik dazu geführt, dass die Musik zeitweise völlig ignoriert wurde und der musiklose Tanz seine Legitimation eigentlich „nur als Uebung, […] um eine Gruppenstudie zu zeigen" habe,[1162] mehr jedoch nicht:

[1158] Ebd., S. 256.
[1159] Wellesz: „Der Tanz und die Bühne", S. 58.
[1160] Max Terpis: *Tanz und Tänzer*, Zürich: Atlantis 1945, S. 65.
[1161] Wellesz: *Autobiographie*, S. 179.
[1162] Ders.: „Der neue Tanz und die Opernbühne", S. 212.

> Aber es sei einmal ausgesprochen, daß eine längere Folge von musiklosen Tänzen auf das willigste Publikum enervierend wirkt, und daß auch für die Ausführenden die Nervenspannung bei Ausführung eines musikalischen Tanzes eine ungleich größere ist, als bei der eines von Musik begleiteten.[1163]

3.3.3 Die Händel-Renaissance als Impuls für die Inszenierung

Im Rahmen der Entstehung von *Die Nächtlichen* erinnerte sich Wellesz daran, dass er hier auf Erfahrungen bauen konnte, die er bei Mary Wigman sowie bei den Händel-Aufführungen in Hannover gesehen hatte, „bei denen Terpis mit Niedecken-Gebhard auf das eindruck[s]vollste die Szene zu beleben" verstand.[1164] Gerade die Händel'schen Werke haben Wellesz zur Überzeugung gelangen lassen, dass „eine neue Opernregie im Werden war", die ihn letztlich dazu brachte, Hofmannsthals *Alkestis* in Musik zu setzen.[1165] Für ihn verschmolzen bei den Aufführungen Tanz und Musik zu einer vollkommenen Einheit, da auch die Musik aus einer Epoche stamme, „in der der Musiker noch eine lebendige Beziehung zum Tanz hatte".[1166] In diesen Aussagen verknüpfen sich wiederum Strömungen und Personen, die in vielfacher Weise für Wellesz bedeutend werden sollten. Mit Händel hatte sich Wellesz bereits früh auseinandergesetzt; so besuchte er zu Studienzeiten Sommerkurse in Cambridge über Purcell und Händel[1167] und verfasste auch seine erste Publikation (1905) noch zu Studienzeiten über den *Messias*.[1168] Aus der sogenannten Händel-Renaissance, die Aufführungen hervorbrachte, die als „Modellfall experimenteller Regie" im beginnenden 20. Jahrhundert gelten,[1169] zog Wellesz nicht nur allgemeine Erkenntnisse über neue Inszenierungsmöglichkeiten, sondern sah hier vor allem das erste Mal die ‚Bewegungschöre' auf der Bühne, die er hiernach auch für seine *Alkestis* und *Die Bakchantinnen* einsetzte.

Initiiert durch eine kleine Gruppe von Händel-Enthusiasten (angeführt durch den Kunsthistoriker Oskar Hagen)[1170] wurde 1920 in Göttingen mit *Rodelinde* das erste Mal seit

---

[1163] Ebd.
[1164] Ders.: „Der Tanz und die Bühne", S. 58.
[1165] Ders.: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 30.
[1166] Ders.: „Der neue Tanz", o. S.
[1167] Schollum: *Egon Wellesz*, S. 13.
[1168] Egon Wellesz: „Der Messias von Händel in der Bearbeitung von Ebenezer Prout", in: *Allgemeine Musikzeitung* 32/38 (1905), S. 602–603.
[1169] Manuela Jahrmärkter: „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen", in: Jacobshagen, Arnold / Mücke, Panja (Hrsg.), *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2: *Händels Opern*, Teilbd. 1, Laaber: Laaber 2009, S. 408–422, S. 411.
[1170] Dieser war bezeichnenderweise kein Musiker, also laut zeitgenössischer Meinung ein „Außenseiter" mit „Mut" und „Überzeugung". Hans Curjel: „Zur Renaissance der Händel-Opern", in: *Melos* 7/10 (1928), S. 462–466, S. 462.

zweihundert Jahren wieder eine Händel-Oper aufgeführt, der zahlreiche Werke folgen sollten (*Otto und Teophano*, *Julius Cäsar*, *Xerxes* etc.). Hierdurch breitete sich eine kurze aber intensive Händel-Begeisterung im ganzen Land aus, bei der u. a. in Halle (Saale), Münster, Karlsruhe, Berlin und Leipzig zahlreiche Opern und Oratorien inszeniert wurden.[1171] Als Höhepunkt gilt die Saison 1924/25, wonach etwa ab der Saison 1927/28 die Händel-Euphorie jedoch wieder merklich abflaute.[1172]

Wellesz hatte diese ersten Aufführungen in Göttingen nicht erlebt, sondern sah dagegen einige Inszenierungen in Hannover und Münster.[1173] Erst durch die Uraufführungen seiner Bühnenwerke *Die Prinzessin Girnara* (1921, Frankfurt und Hannover) sowie *Das Wunder der Diana* und *Alkestis* 1924 in Mannheim kam er mit dem Projekt durch verschiedene personelle Überschneidungen in Kontakt: Richard Lert[1174] hatte die *Girnara* in Hannover geleitet und ging danach 1923 nach Mannheim, wo er auch *Das Wunder der Diana* und die *Alkestis* dirigierte (Wellesz widmete ihm im Übrigen *Das Wunder der Diana* sowie *Die Nächtlichen*). Lert hatte wiederum bereits in Hannover eng mit Hanns Ludwig Niedecken-Gebhardt und auch Max Terpis (der 1923 unter Niedecken in Hannover als Solotänzer debütiert hatte) zusammengearbeitet, die alle im Rahmen der Händel-Festspiele bei der *Julius Cäsar*-Inszenierung beteiligt waren. Wellesz hatte Terpis also durch die Händel-Festspiele kennengelernt und danach für sein Ballett engagiert. Niedecken wurde mit der Regie der *Alkestis* in Mannheim beauftragt, wobei er laut Wellesz „zum erstenmal bei einem Musikdrama der Gegenwart die Grundsätze der neuen Inszenierung“ umsetzen wollte. Wellesz merkte darüber hinaus an, dass seine eigenen Ideen bei der Oper durch diesen „günstige[n] Zufall“ der Zusammenarbeit mit Niedecken „von allem Anfang an vollem Verständnis begegneten“.[1175]

Bei den Händel-Inszenierungen hob Wellesz das Streben nach einer „Geschlossenheit der musikalischen Architektur“, die außerordentliche „Einheitlichkeit der dramatischen Szene“ sowie eine allgemeine „neue Einstellung zur Szene“ hervor,[1176] bei der jeder Beteiligte von den Sängern und Tänzern bis hin zum Statisten „von der Wichtigkeit dessen, was

[1171] Jahrmärkter: „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen“, S. 410–411.
[1172] Ebd., S. 415.
[1173] Wellesz: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis‘“, S. 30.
[1174] Dessen älterer Bruder Ernst Lert war wiederum zeitgleich mit Wellesz Student von Guido Adler. Als Regisseur wirkte er u. a. auch in Frankfurt, bevor er an die Mailänder Scala und die Metropolitan Opera in New York ging. Wellesz stellt fest, dass Lert besonders stark von Mahlers und Rollers Inszenierungen beeinflusst wurde. Egon Wellesz: „Lert, Ernst“, in: Eaglefield-Hull, Arthur (Hrsg.): *Dictionary of Modern Music and Musicians*, London: J. M. Dent & Sons 1924, S. 294–295, S. 294.
[1175] Ders.: „Händel und die Opernbühne“, S. 1.
[1176] Ebd.

er zu leisten hatte, durchdrungen“ war.[1177] In der Händel-Renaissance habe man eine Antwort auf Wagner mit seinem unverhältnismäßig stark betonten Orchesterapparat gefunden und es habe somit eine Epoche begonnen,

> in der wieder der Blick und die Aufmerksamkeit vom Orchester auf die Bühne, auf die agierenden Personen und den Gesang verlegt wurde. Die impressionistische Untermalung des Wortes, die unnatürliche Bevorzugung des Details hat mit der Aufnahme der Opern Händels in den Spielplan ein Ende gefunden; wie in den großen Zeiten der Barockoper entscheidet sich das Schicksal der Oper auf der Szene, nicht im Orchester.[1178]

Insbesondere die Verbindung zwischen Musik und Bewegung war stilbildend für die Aufführungen, bei denen immer der Kontrast zwischen statischen und dynamischen Teilen – korrespondierend mit der Musik – erhalten blieb.[1179] Niedecken verwendete für die Arien häufig Pantomime und Tanz und verknüpfte beispielsweise im *Julius Cäsar* jede Arie mit einer einzigen Geste.[1180] Die Unterschiede zu den konventionellen Inszenierungen erläuterte Wellesz wie folgt:

> Das Problem der Arie erforderte eine andere Haltung und Gestik der Darsteller als das nachwagnerische Musikdrama. Der Sänger, der eine lange, dreiteilige Arie zu singen hatte, stand mehr im Blickfeld des Zuschauers, als der Darsteller einer Oper, bei welcher das Orchester den einzelnen Satz, die Phrase, das Wort untermalte. Die stilisierte musikalische Gestaltung des Affektes erforderte ein stilisiertes Spiel, bei dem der Darsteller in einer großen und gespannt festgehaltenen Bewegung die Essenz der Musik zu verkörpern hatte.[1181]

Wellesz betonte, dass in den 1920er Jahren viele junge Regisseure nun auch andere Opern – wie die von Monteverdi oder Gluck – nach dem Händel-Modell inszenieren wollten (und war im Übrigen der Ansicht, dass einige bereits von Mahlers *Iphigenie*-Aufführung profitiert hätten).[1182] Obwohl es sich bei diesen Versuchen um Aufführungen barocker Opern handelte, sollte jedoch laut Wellesz die Händel-Renaissance „nicht einem musikantiquarischen Behagen dienen“, sondern es sollte alles „nahe Gegenwart“ werden.[1183] Beim Publikum in Hannover sah Wellesz dies bestätigt: Händel sei den Zuschauern hier „der vollendetste Ausdruck einer früheren Epoche und zugleich Bote einer nahenden neuen Kunst, die auf der deutschen Bühne einen monumentalen Stil aufrichten will“.[1184] Doch seien die Händel-Aufführungen nicht nur für die Inszenierungen wegweisend gewesen, sondern sie hätten auch für die zeitgenössischen Opernkomponisten neue Impulse

[1177] Ders.: „Händel-Fest in Hannover“, in: *Musikblätter des Anbruch* 5/9 (1923), S. 268–269, S. 269.
[1178] Ders.: „Händel und die Opernbühne“, S. 2.
[1179] Ders.: „The Latest Development of Opera“, S. 129.
[1180] Isabelle Müntzberger: „‚Händel-Renaissance(n)‘. Aspekte der Händel-Rezeption der 1920er Jahre und der Zeit des Nationalsozialismus“, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Händel unter Deutschen*, München: edition text + kritik 2006 (Musik-Konzepte 131), S. 67–86, S. 72.
[1181] Wellesz: „Händel und die Opernbühne“, S. 1.
[1182] Ders.: „The Latest Development of Opera“, S. 129.
[1183] Ders.: „Händel und die Opernbühne“, S. 1.
[1184] Ders.: „Händel-Fest in Hannover“, S. 269.

geliefert. Es sei Wellesz' Ansicht nach in diesem Zusammenhang zu beobachten, dass in dem Moment, als die Händel-Opern die Komponisten zu neuen Werken angeregt haben, die Renaissance bereits wieder am Abflachen war und diese dadurch ihre Funktion erfüllt hatte.[1185]

Bei den Händel-Aufführungen sah Wellesz zum ersten Mal einen Bewegungschor auf der Bühne – bestehend aus gemeinsam agierenden Sängern und Tänzern –, den er selbst etwa zur gleichen Zeit in das Konzept seiner eigenen Opern integrierte. Dies sollte das lang ersehnte Mittel sein, den modernen Tanz auch in das Musiktheater integrieren zu können. In Hannover besuchte er die Aufführungen von *Saul*, *Otto und Theophano* sowie *Julius Cäsar*, bei denen Tänzer aus der Schule von Rudolf von Laban und Mary Wigman eingesetzt wurden,[1186] während in Göttingen noch Amateure tanzten, die jedoch durch ihren „Eifer, Jugendlichkeit und Mangel an Routine die stärksten Wirkungen" hervorbrachten.[1187] Insbesondere die Aufführung des *Saul* 1923 geriet zum Spektakel: Vor 6.000 Zuschauern agierten bis zu 800 Beteiligte auf der Bühne, davon 200 Tänzer im Bewegungschor, die Niedecken in seiner Regie wirksam strukturieren musste.[1188] Laut Manuela Jahrmärkter zeigte sich speziell im „Einsatz von riesigen Massen, die die Trennung zwischen den Darstellern und dem Publikum" aufhoben, Max Reinhardt als Vorbild.[1189] Niedecken gliederte den Chor in einzelne Gruppen, wobei er zwischen agierend und nicht agierend unterschied: Hierbei stand daher ein rein betrachtender Chor als Reminiszenz an die antike Tragödie beim Orchester, während der in die Handlung eingreifende Chor auf der Bühne platziert wurde. Diesen Sängern wurden nun auch die ausgebildeten Tänzer zur Seite gestellt, die sich somit gemeinsam zum Bewegungschor zusammenfügten.[1190] In dem Aufsatz „Der Tanz und die Bühne" schilderte Niedecken seine Vorstellungen der Massenregie: Insbesondere in den für das Ballett schwierig zu belebenden barocken Schlusschören bei z. B. Händel oder Gluck müssten nun nicht mehr „über die Bühne gehetzte Gruppen stolpernder Statistenmassen" den Raum füllen, sondern könnten „durch gliedernden Bewegungsaufbau von Tänzergruppen vielfarbige Lebendigkeit erhalten".[1191]

[1185] Ders.: „The Latest Development of Opera", S. 130–131.
[1186] Ders.: „Händel-Fest in Hannover", S. 268–269.
[1187] Ders.: „Händel und die Opernbühne", S. 1.
[1188] Dörte Schmidt/Weber, Brigitta (Hrsg.): *Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1995, S. 101.
[1189] Jahrmärkter: „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen", S. 412.
[1190] Schmidt/Weber: *Keine Experimentierkunst*, S. 102.
[1191] Hanns Niedecken-Gebhardt: „Der Tanz und die Bühne", in: Heinrich XIV. Erbprinz Reuss (Hrsg.), *Jahrbuch des Reussischen Theaters* (1925), S. 41–44, S. 42–43.

> Mit Worten ist es nicht zu sagen, welch beglückender Überschwang von Möglichkeiten der auf Bewegungsimpulse und Bewegungsausdruck eingestellten Regiearbeit geschenkt wird. Die Physiognomie des Theaters wird eine völlige Veränderung erfahren, wenn einmal überall dieses Neuland des Bewegungsausdruckes erkannt ist, wenn erst der tänzerische Stil allgemein die Form der Darstellung wird, wie sie aus den Forderungen heutiger Dichtkunst erwächst, aus dem neu erschlossenen Werte des neuen Tanzes ermöglicht wird, aber leider nur erst von wenigen zukunftsuchenden Bühnen zur lebendigen Tat gerufen ist.[1192]

Der Grund für den Einsatz des Bewegungschores lag laut Wellesz darin, dass der Chor bei Händel eine bedeutendere Funktion innehabe und ähnlich wie in der griechischen Tragödie aktiv in die Handlung eingreife. Daher wurden Choristen und Tänzer zusammengeführt, die dadurch in Ausdruck und Bewegung „mächtig und ergreifend" seien.[1193] Max Terpis äußerte sich in einem Aufsatz über die Rolle des Balletts, dem er bis dahin großteils eine „überflüssig gewordene Rolle" in der Oper zugeschrieben hatte und das von den meisten Regisseuren nicht überzeugend in die Handlung integriert werden konnte. Es sei jedoch mittlerweile bekannt, welch „starker Stimmungsträger eine Masse bewegter Menschen ist", mit der man eine „optische Dynamik, eine Kontrapunktik der Bewegung" generieren könne.[1194] Allerdings komme es nicht nur auf die Quantität an, sondern auch auf die tänzerische Qualität, die er beispielsweise in den Bewegungschören bei *Julius Cäsar* in Göttingen oder bei *Saul* in Hannover sah. Besonders bezeichnend ist, dass Terpis abschließend die Hoffnung äußert, die modernen Opernkomponisten mögen Werke schreiben, die „von vornherein die Mitwirkung von Bewegungschören und Tänzern als Träger von Stimmung und Handlung" voraussetzen. Hierdurch könne das Ballett nicht nur seine Berechtigung innerhalb der Oper zurückgewinnen, sondern auch dabei helfen, die Entwicklung der Oper in entscheidender Weise mitzubestimmen.[1195]

Auch wenn die neue Funktion von Chor und Tänzern von Terpis und Wellesz als rettendes Ausdrucksmittel gepriesen wurde, stieß der Bewegungschor nicht auf ungeteilte Gegenliebe. Hans Curjel (der u. a. ab 1927 als Dramaturg und Regisseur an der Berliner Kroll-Oper wirkte) lehnte die in Göttingen popularisierte „gestische und tänzerische Ausdeutung der Musik" grundlegend ab, da diese in der Folge rasch zur Manier erstarrt sei und zum Abflachen der Händel-Begeisterung beigetragen bzw. diese geradezu in „Mißkredit" gebracht habe.[1196] Ernst Latzko kritisierte an der *Alcina*-Inszenierung in Leipzig (1928), dass die szenische Darstellung gegenüber der musikalischen einen zu großen

[1192] Ebd.
[1193] Wellesz: „Händel und die Opernbühne", S. 1.
[1194] Max Terpis: „Das Opernballett", in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926), S. 140–142, S. 141–142.
[1195] Ebd, S. 142.
[1196] Curjel: „Zur Renaissance der Händel-Opern", S. 466.

Raum einnahm und somit kein ausgeglichenes Verhältnis vorherrschte. Der größte Fehler sei jedoch gewesen, den Chor, der hier eine besonders große Rolle spielt, in den Orchestergraben zu verbannen. Gerade am Schluss der Oper, bei dem der Chor eine tragende dramaturgische Funktion einnimmt, sei es falsch gewesen, die beiden Gruppen zu trennen, da nun auf der Bühne nur das Ballett agiere, „das durch Gesten und Sprechbewegungen der Lippen den Gesang illustriert“ und somit zum reinen „Marionettentheater“ verkomme.[1197] Bei der *Alcina*-Inszenierung hatte man also augenscheinlich auf die Lösung zurückgegriffen, Sänger und Tänzer nicht zu vermischen, sondern einfach zu substituieren, wie es bereits Jean Georges Noverre (wie im Folgenden zu sehen sein wird) vorgeschlagen hatte.

Wellesz selbst hatte darüber hinaus erkannt, dass der Regisseur bei der angestrebten „Belebung der Chöre“ für einen dauerhaften Erfolg grundsätzlich nur mit gut ausgebildeten Tänzern zusammenarbeiten sollte. Denn ein tänzerisch ungeschulter Chor stoße mit seinen limitierten Möglichkeiten bald an seine Grenzen, womit die „wenigen Effekte der ‚Bewegungsregie‘“ rasch „abgebrannt“ seien. Wellesz sah die einzige Lösung in der Anknüpfung an Gluck und Noverre, womit man sich gleichzeitig „mit neuen Mitteln auf den gesicherten Boden einer großen Tradition“ begebe.[1198]

3.3.4 Ballettreformen im 18. Jahrhundert und der Bewegungschor bei Gluck und Noverre

Im Gegensatz zu zahlreichen Vertretern der Tanzmoderne sah Wellesz auch beim Ballett die Möglichkeit, an die Historie anknüpfen zu können. Selbst Mary Wigman, die in Hellerau bei Jaques-Dalcroze studiert hatte und Wellesz großes Vorbild war, sagte: „Wir Tänzer von heute sind arm. Wir haben keine Tradition“, und sah somit in ihrem Schaffen etwas gänzlich Neues, abgekoppelt vom Ballett, das im 18. Jahrhundert stecken geblieben sei.[1199] Wellesz wollte dagegen – zumindest in Bezug auf den Tanz in der Oper – eben jene Traditionslinie, die im 18. Jahrhundert abgebrochen war, weiterführen, insbesondere den „Formenreichtum der Oper von Händel und Gluck, in denen so wunderbar der Ge-

[1197] Ernst Latzko: „Händelrenaissance und Opernregie“, in: *Melos* 7/8–9 (1928), S. 436–439, S. 438–439.
[1198] Wellesz: „Der neue Tanz und die Opernbühne“, S. 213.
[1199] Mary Wigman: „Tänzerisches Schaffen der Gegenwart“, in: *Musikblätter des Anbruch* 8/3–4 (1926), S. 95–97, S. 95.

gensatz von Ruhe und Bewegung, von Gesang und Tanz oder Pantomime“ dargelegt sei.[1200]

Am Wiener Hof etablierte sich Ende des 16. und im Laufe des 17. Jahrhunderts die italienische Tanzkunst (insbesondere durch die Familie Ventura) und der Tanz fand sich am Theater ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für gewöhnlich nur in den Zwischenakten, war also kein integraler Bestandteil der Handlung.[1201] Dennoch nahm das Ballett eine wichtige Stellung in der Oper ein und diente vor allem der Glorifizierung der Herrscher.[1202] Besonders aufwändig wurden dementsprechend die prachtvollsten Festopern mit Tanzeinlagen gestaltet, darunter an erster Stelle *Il Pomo d'oro* und *Costanza e Fortezza*. *Il Pomo d'oro* endet beispielsweise mit einem aus acht Tänzen bestehenden Schlussballett,[1203] in *Costanza e Fortezza* gibt es dagegen zwei Zwischenaktballette und das Schlussballett *Ballo di penati di Roma*.[1204]

Diese Behandlung des Tanzes als separates Element hatte allerdings wenig mit Wellesz' Forderungen gemein. Erst die Neuerungstendenzen im 18. Jahrhundert brachten die Lösungen, die Wellesz im 20. Jahrhundert aufgreifen und weiterentwickeln wollte. Im 18. Jahrhundert wollte man zuerst die starren barocken Schematismen überwinden und durch neue Ausdrucksmittel ersetzen: „Mittels gestisch-mimischer Aktionen seines Körpers – ‚en action' – sollte sich der Tänzer einer für die dramatische Darstellung tragfähigen Sprache bedienen und sich mit Hilfe dieser ihm ureigenen Körpersprache vom gesprochenen Wort emanzipieren.“ Man wollte also letztlich dem „Handlungsballett“ eine neue Wertigkeit verschaffen und mit dem Drama auf eine Stufe stellen.[1205] Diese Tendenzen entwickelten sich bereits im frühen 18. Jahrhundert, kulminierten aber vor allem im Wirken Franz Anton Hilverdings, Gasparo Angiolinis und Jean Georges Noverres ab der Jahrhundertmitte.

Hilverding trug während seiner Zeit am Wiener Hofballett bereits maßgeblich zu einer „Festigung des Balletts als eigenständige Kunstgattung“ bei, was Zeitgenossen und Nach-

[1200] Wellesz: „Die Zukunft des Balletts“, S. 24.
[1201] Sibylle Dahms (Hrsg.): *Tanz*, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2001 (MGG Prisma), S. 110.
[1202] Alfred Oberzaucher: „Am Anfang war das Event. Das Kaiserhaus tanzt. Ballettentwicklung 1622–1740“, in: Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2001, S. 15–21, S. 18.
[1203] Seifert: „Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I.“, S. 400.
[1204] Dahms: *Tanz*, S. 111.
[1205] Sibylle Dahms: „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts“, in: Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2001, S. 22–29, S. 22. Auch Dies.: *Tanz*, S. 114.

folger wie vor allem Gasparo Angiolini aufgriffen und weiterführten.[1206] Bedeutsam erwies sich in der Folge Angiolinis Verbindung zum Kreis um den Intendanten der Wiener Bühnen Graf Giacomo Durazzo, Gluck und Calzabigi, die die ersten eigenständigen Handlungsballette schufen, darunter insbesondere *Don Juan ou Le Festin de Pierre* (1761). Wellesz sah in diesem Werk eine außerordentliche Leistung, bei der Gluck eine „Musik von dämonischer Kraft des Ausdrucks" komponiert[1207] und eine neue Form konzipiert habe,

> die im tänzerischen wie im musikalischen Ausdruck gleichermaßen auf einer von verbaler Kommunikation unabhängigen Sprache basierte und die sich als tragfähig für eine durchgehende dramatische Handlung erwies. Mittels Akt- und Szenengliederung dramaturgisch strukturiert, konnte sich das Ballett nunmehr dem gesprochenen wie dem gesungenen Wort an die Seite stellen.[1208]

Angiolini zeichnete sich darüber hinaus auch für die in die Handlung integrierten Ballette in Glucks *Orfeo ed Euridice* verantwortlich, zu denen Angiolini üblicherweise ein erläuterndes Programm verfasste, in dem er dem Publikum seine an die Antike angelehnte Ästhetik und Dramaturgie näherbrachte. Diese Schriften zählen zu den bedeutendsten Dokumenten der Tanzgeschichte des 18. Jahrhunderts und sichern Angiolini einen Platz unter den einflussreichsten Ballettreformern. Er schuf nicht nur über 100 Ballette an verschiedenen Theatern und Höfen, sondern ebnete auch den Weg „für das autonome, von Oper und Schauspiel gänzlich unabhängige Tanzdrama". Seine Werke basieren auf einer von der sprachlichen Kommunikation unabhängigen Ausdrucksform und sind „tragfähig für eine durchgehend dramatische Handlung".[1209] In Jean Georges Noverre erhielt Angiolini jedoch einen Kontrahenten, der es verstand, sich noch stärker an den Publikumsgeschmack anzupassen und sich in der Öffentlichkeit wirksamer als Reformer zu präsentieren.[1210] Dies wird im Übrigen auch am Beispiel Wellesz deutlich, der in seinen Forschun-

[1206] Oberzaucher: „Am Anfang war das Event", S. 20. Da Hilverding keinerlei Aufzeichnungen hinterließ, wurde seine Rolle in den reformatorischen Bestrebungen lange Zeit übersehen und erst seit kurzer Zeit aufgearbeitet. Insbesondere Jean Georges Noverre konnte sich durch seine umfassenden Schriften seinerzeit als alleiniger bzw. bedeutendster Reformer profilieren. Dahms: „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts", S. 24.

[1207] Wellesz: „Gluck", S. 4.

[1208] Dahms: „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts", S. 26.

[1209] Dies.: *Tanz*, S. 119.

[1210] Dies.: „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts", S. 27. Zum Verhältnis von Angiolini und Noverre siehe auch: Dies.: „Anmerkungen zu den ‚Tanzdramen' Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifik", in: Buschmeier, Gabriele / Hortschansky, Klaus (Hrsg.), *Tanzdrama. Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2000 (Gluck-Studien 2), S. 67–73.

gen zur Tanzgeschichte lediglich am Rande auf Hilverding und Angiolini verweist, Noverre dagegen als den eigentlichen Urheber der neuen Tanzkonzepte verstand.[1211]

Noverre kam nach zahlreichen Stationen 1767 nach Wien. Bereits einige Jahre zuvor hatte er mit seinen *Lettres sur la dance, et sur le ballets* ein Werk veröffentlicht, das sich in ganz Europa verbreitete und seinen Ruf als Ballettreformer festigte. Hierin fasste Noverre allerdings zahlreiche Forderungen und Ideen zusammen, die zuvor bereits hinlänglich kursiert hatten,[1212] wie beispielsweise – bezogen auf das Opernballett – eine sinnvolle Integration des Tanzes in den Ablauf der Handlung, um unnötige Unterbrechungen zu vermeiden.[1213] Im Allgemeinen monierte Noverre bei den zeitgenössischen Produktionen die unzureichende Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Beteiligten (d. h. Komponisten, Librettisten, Choreographen, Bühnenarchitekten usw.) und legte dabei besonderen Wert auf eine passende Kostümierung und Szenerie, die das Gesamtbild abrunden sollten. Diesem Ideal einer „kongenialen Zusammenarbeit" der einzelnen Künstler kam er in Wien besonders nah.[1214]

All diese Forderungen Noverres wurden in dieser Arbeit in der ein oder anderen Form bereits hinreichend erwähnt, d. h. sie entsprechen im Grunde den gleichen Ansprüchen, die auch Wellesz im 20. Jahrhundert an den Tanz und das Opernballett stellte: Er unterstützte ausdrücklich die Zusammenarbeit der Künstler (was Wellesz bei Noverre explizit als „Gesamtkunstwerk" bezeichnete),[1215] und im Speziellen des Komponisten mit dem

[1211] „Unter den vielen, die theoretisch und praktisch die Reform der Oper im 18. Jahrhundert einleiteten, und damit dem Werk von Gluck die Vorbedingungen schufen, […] nimmt Noverre eine hervorragende Stelle ein. Er war es, der an Stelle der unzusammenhängenden Balletteinlagen in der Oper eine Dramatisierung und sinnvollen Aufbau der Handlung forderte; ein solches Ballett, Noverre nennt es ballett en action, müsse nach Szenen und Akten aufgebaut sein; jede der Szenen müsse, wie der Akt, eine Einleitung, einen Mittelteil und einen Abschluß haben, das heißt Exposition, Schürzung des Knotens und Lösung. Dadurch werde jene Klarheit erreicht, die ein Haupterfordernis der Handlung eines Balletts sei." Egon Wellesz: „Der Tanz und die Reform der Oper im 18. Jahrhundert", in: *Musikblätter des Anbruch* 8/3–4 (1926), S. 158–161, S. 158 (auch abgedruckt in: *Tanz in dieser Zeit*, hrsg. von Paul Stefan, Wien: Universal-Edition 1926, S. 84–85).

[1212] Dahms: *Tanz*, S. 119–120.

[1213] Sibylle Dahms: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München: epodium 2010 (Derra Dance Research 4), S. 125–126.

[1214] Ebd., S. 131.

[1215] Wellesz: „Der Tanz und die Reform der Oper im 18. Jahrhundert", S. 161. Siehe dazu auch Ders.: „Ballett und Pantomime", o. S. Hier zitiert Wellesz darüber hinaus zahlreiche Passagen aus Noverres *Lettres*, die merklich mit Wellesz' Idealen übereinstimmen. Auch beispielsweise Max Terpis ging in seinem Buch auf die Zusammenarbeit zwischen Gluck und Noverre ein: „Beiden schwebte das ‚Gesamtkunstwerk' vor, die Durchdringung und Vermählung von Oper und Ballett, wie sie Gluck in seinen Werken […] geschaffen hat." Terpis: *Tanz und Tänzer*, S. 35–36. In dem Kapitel über Noverre (S. 30–38) beruft sich Terpis im Übrigen explizit auf Niedeckens Dissertation. Auch Diaghilews Konzept beurteilte er auf ähnliche Weise: „Sein Ideal war ein Gesamtkunstwerk von Tanz, Musik, Dekoration und Kostüm, eine Koordination der verschiedenen Künste auf der Bühne." Ebd., S. 49.

Tänzer bzw. Choreographen, da beide im Entstehungsprozess des Werkes voneinander lernen könnten: „Aber wie es im 18. Jahrhundert üblich war, daß ein Opernkomponist die Gesangslinie seiner Arien nach den vorhandenen Kräften formte, so müßte jeder Musiker, der sich mit dem Bühnentanz beschäftigt, wissen, was der Tänzer mit seinem Körper darzustellen imstande ist.“[1216]

Der Komponist habe Wellesz' Ansicht nach eine Vorstellung darüber zu haben, wie der Tänzer seine Musik umsetzt bzw. welche Möglichkeiten es hierfür gibt. Daher sei es ein Fehler vieler Komponisten, die tänzerische Umsetzbarkeit bei der Konzeption ihrer Werke nicht ausreichend zu beachten. Als Beispiel nennt Wellesz Noverres Bericht in seinen *Lettres* über dessen Arbeit mit Gluck am Skythentanz aus *Iphigenie en Tauride*. Hier führte Noverre Gluck zunächst die Bewegungen vor, und erst im Anschluss habe Gluck die Szene in Musik gesetzt. Auf eben diese Weise hat Wellesz laut eigener Aussage seine Tänze für *Die Opferung des Gefangenen* (UA 1926) gestaltet: Bei der Uraufführung des *Persischen Balletts* hatte er zuvor Kurt Jooss kennengelernt, der später u. a. die Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen mitbegründete. Für die *Opferung des Gefangenen* habe Wellesz noch vor der Vertonung mit Jooss den Stoff besprochen, der ihm daraufhin den „Charakter der einzelnen szenischen Situationen“ mit den entsprechenden Bewegungen vorführte.[1217] Wellesz merkt an, dass diese Art der Herangehensweise durchaus ungewohnt für den Musiker sei und einer Einschränkung gleichkäme, wobei dieser aber zu bedenken habe,

> daß nicht das schrankenlose Walten der ungebundenen Freiheit für die Entfaltung des Schöpferischen das Entscheidende bedeutet, sondern die Kraft der Gestaltung, mit der sich der Künstler innerhalb der Grenzen, welche ihm der Stoff auferlegt, auszuwirken und zu entfalten vermag.[1218]

Vor der Premiere von *Die Nächtlichen*, bei der er bemüht war, „in jedem Musikstück die neue tänzerische Situation entsprechend zu unterstützen“, war Wellesz jedoch bereits auf ähnliche Weise vorgegangen. Hierfür baute er auf die Zusammenarbeit mit Max Terpis und seinem Ensemble, bei deren Proben der anwesende Wellesz beispielsweise lernen konnte, „wie vieles, das als tänzerische Musik gilt, sich gar nicht in entsprechende Bewegung umsetzen läßt“.[1219] Obwohl die angestrebte enge Kollaboration zwischen den Künstlern hier also merkliche Auswirkung auf die Komposition hatte, betonte Wellesz, dass sich bei dem Verhältnis Tanz und Musik grundsätzlich der Tanz nach der Musik zu

[1216] Wellesz: „Der Tanz und die Bühne“, S. 57.
[1217] Ders.: „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen‘“, S. 12.
[1218] Ebd.
[1219] Ders.: „Der neue Tanz“, o. S.

richten habe und die höhere hierarchische Position einnehme. Dennoch strebe man eine „Verschmelzung zweier Intentionen zu einer Einheit“ an, weshalb auch der Tänzer aus guten Gründen zu fordern habe, dass die „Musik aus einer Kenntnis der innersten Wesenskräfte des Tanzes“ stammen müsse.[1220]

Diese Art der Zusammenarbeit findet sich im Übrigen immer wieder im 20. Jahrhundert: So hatte sich beispielsweise auch Wassily Kandinsky grundsätzlich gegen das klassische Ballett ausgesprochen und den Ausdruckstanz als Mittel zur Umsetzung seines Gesamtkunstwerk-Gedankens erkannt. 1908 hatte er ein Märchen von Hans Christian Andersen als multiästhetisches Bühnenwerk konzipiert, wofür Thomas de Hartmann die Musik liefern sollte. Der ursprüngliche Plan, den Tanz durch ein klassisches Ballett auszuführen, wurde schnell verworfen. Stattdessen kamen die entscheidenden Impulse durch den Tänzer Alexander Sacharoff und auch durch die Beschäftigung mit der Antike, wodurch man das angestrebte synästhetische Kunstwerk umsetzen wollte.[1221]

Bei seiner Herangehensweise lehnte sich Wellesz also besonders prominent an Noverres Konzepten an und sah vor allem in Glucks Opern seine Forderungen nach einer „Gestaltung der Szene aus dem Rhythmus der Geste und des Tanzes“ mustergültig erfüllt – was im Übrigen auch in Mahlers Inszenierung der *Iphigenie en Aulide* zu erleben gewesen war, in der eine „glückliche Harmonie der rhythmischen Bewegtheit“ erreicht wurde.[1222]

Wellesz erkannte bei diesen Aspekten jedoch nicht einfach nur allgemeine Parallelen zu Noverres Schaffen, sondern ließ sich durch ihn auch zu sehr konkreten Lösungen in seinen Opern inspirieren. Als Noverre nach Wien kam, empfing er bereits zu Beginn durch die Inszenierung der *Alceste* im Winter 1767 entscheidende neue Impulse durch die Zusammenarbeit mit Gluck und Calzabigi. Wellesz berichtet darüber, man habe während der Proben gemerkt, dass für den Chor, der eine entscheidende Funktion in der Handlung innehatte, nicht genügend Sänger zur Verfügung standen. Die Choristen, die man daraufhin aus St. Stephan als Verstärkung holte, erwiesen sich jedoch als vollkommen unerfahren auf der Theaterbühne und waren entsprechend „völlig steif in der Bewegung“. Nach-

[1220] Ders.: „Tanz und Musik“, S. 602.

[1221] „Wir begannen an die einzelnen Szenen zu denken und wie sie in Ballett umzusetzen seien; da erkannten wir, daß die existierende Ballettform uns nicht das geben konnte, wonach wir suchten. Wir wollten etwas völlig anderes. – Gerade zu dieser Zeit schloß sich uns ein begabter junger Mann an, der unsere Ziele verstand. Es war Alexander Sacharoff, der später ein berühmter Tänzer wurde. Wir begannen uns mit dem altgriechischen Tanz zu beschäftigen […]. So kamen wir von Andersen zu Daphnis und Chloe.“ Thomas de Hartmann, zitiert nach Hahl-Koch (Hg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky*, S. 198–199.

[1222] Wellesz: „Die Oper und der Tanz“, S. 66.

dem auch Noverre kein Leben in die Darsteller bringen konnte, schlug er dem mittlerweile verzweifelten Gluck vor, die bühnenuntauglichen Sänger allesamt hinter die Kulissen zu verbannen und gleichzeitig Mitglieder des Balletts die Handlungen auf der Bühne ausführen zu lassen.[1223] Wellesz' weitere Anmerkungen hierzu reflektieren gleichzeitig seine eigene ästhetische Position, wenn er meint, dass „nicht das Mittel an sich […] die gewünschte Wirkung [erzeuge], nicht die größtmögliche Naturwahrheit, sondern der Grad der Vollendung der Darstellung". Wenn das Publikum damals auch selbstverständlich bemerkt habe, dass Darsteller und Sänger nicht ident waren, waren letztlich jedoch einzig Atmosphäre und Geste für ein vollendetes Kunstwerk entscheidend.[1224] Diese Form des Bewegungschores wurde wie erwähnt auch im 20. Jahrhundert aufgegriffen, u. a. in den Aufführungen der Händel-Festspiele in den 1920er Jahren, wo sie allerdings von beispielsweise Ernst Latzko gerade für diese Trennung der beiden Gruppen, die die Illusion zerstöre, kritisiert wurde (siehe Kapitel 3.3.3).[1225]

3.3.5 Tanz und Chor bei Wellesz

Den Bewegungschor verwendete Wellesz das erste Mal innerhalb der *Alkestis*, an der er ab 1922 arbeitete. Zu diesem Zeitpunkt hatte er nach eigenen Angaben allerdings noch keine Aufführung einer Händel-Oper gesehen; stattdessen verarbeitete er hierfür Eindrü-

[1223] Ders.: „Der Tanz und die Reform der Oper im 18. Jahrhundert", S. 159–160. Die Episode beschreibt Noverre selbst in den *Lettres* wie folgt: „Diese Chöre sollten sich an der Handlung beteiligen; von ihnen wurden Bewegungen, Gesten und Ausdruck verlangt. Dies bedeutete, Unmögliches von ihnen zu fordern. Wie soll man Statuen in Bewegung setzen? Der lebhafte, ungeduldige Gluck war außer sich, warf seine Perücke auf den Boden, sang, gestikulierte; vergebliche Mühe, Statuen haben Ohren und hören nichts, haben Augen und sehen nichts. Ich kam dazu und fand diesen genialen und leidenschaftlichen Mann in einer Verwirrung, in die sich Verdruss und Wut mischten. Er sah mich, ohne mich anzusprechen; dann […] redete er mich mit einigen Kraftausdrücken an, die ich nicht wiedergeben kann: ‚Befreien Sie mich doch, mein Freund, aus der Not, in der ich mich befinde, setzen Sie […] diese Automaten in Bewegung. So und so ist die Handlung; dienen Sie ihnen als Modell, ich werde Ihr Dolmetscher sein.' Ich bat ihn dringend, sie nicht mehr als zwei Verszeilen nacheinander singen zu lassen. Nachdem wir zwei volle Stunden nutzlos hingebracht und alle Ausdrucksmöglichkeiten angewendet hatten, sagte ich zu Gluck, dass es unmöglich sei, diese Maschinen zu verwenden, dass sie alles verderben würden, und ich riet ihm, ganz auf diese Chöre zu verzichten. ‚Aber ich brauche sie!', rief er aus, […]. Seine Not gab mir eine Idee ein. Ich schlug ihm vor, die Sänger aufzuteilen und sie solcherart in den Kulissen zu platzieren, dass sie vom Publikum nicht gesehen werden konnten, und ich versprach ihm, sie durch die besten Tänzer meines Corps de Ballet [auf der Bühne] zu ersetzen, sie alle für den sängerischen Ausdruck notwendigen Gesten machen zu lassen und dies alles so miteinander zu verbinden, dass das Publikum überzeugt sein werde, dass die agierenden Darsteller zugleich die singenden seien. Gluck wollte mich im Übermaß seiner Freude schier ersticken; er fand meinen Vorschlag ausgezeichnet und dessen Ausführung brachte sodann die vollkommenste Illusion hervor […]." Dahms: *Der konservative Revolutionär*, S. 296–297. In den „Istruzioni" von Calzabigi lassen sich darüber hinaus die genauen Anweisungen an die Bewegungschöre nachlesen. Übersetzt in Ebd., S. 297.

[1224] Wellesz: „Der Tanz und die Reform der Oper im 18. Jahrhundert", S. 160.

[1225] Latzko: „Händelrenaissance und Opernregie", S. 439.

cke, die er sowohl durch die *Ballets russes* sowie auch seine „Beschäftigung mit der Barockoper in Wien“ empfangen hatte.[1226] In der *Alkestis* glaubte Wellesz, endlich seine Reformideen realisieren zu können, da hier „Gesang, Geste und Tanz durch das Orchester zu einer Einheit zusammengesetzt wurden“,[1227] und wurde in diesem Vorhaben auch durch Niedecken-Gebhard unterstützt, der Wellesz’ Konzept maßgeblich beeinflusst haben könnte. Dieser hatte 1914 eine Dissertation über Noverre verfasst und wies dementsprechend nicht nur bei den modernen Tanzströmungen, sondern auch in der Tanzhistorie Expertise auf.[1228] Es ist daher nicht zur Gänze auszuschließen, dass Wellesz – trotz seiner frühen Faszination für Gluck und auch den modernen Tanz – sich erst durch seine Bekanntschaft mit Niedecken wissenschaftlich mit Noverre befasste. Die – nach jetzigem Kenntnisstand – erste Erwähnung Noverres und dessen *Lettres* findet sich erst 1926 in dem erwähnten Artikel „Der Tanz und die Reform der Oper im 18. Jahrhundert“, in dem auch die Anekdote über die Entstehung des Bewegungschores beschrieben wird. Neben Niedecken benötigte Wellesz jedoch auch entsprechende Tänzer und Choreographen, die sein Vorhaben auf die Bühne bringen konnten. Da er weder die Möglichkeit noch (vermutlich) die Intention hatte, die *Ballets russes* für seine Aufführungen zu gewinnen, musste er sich nach anderen Ausführenden umsehen. Wellesz erinnerte sich: „Da lernte ich die Kunst Labans und Mary Wigmans kennen und nun formte sich mir die Vision eines neuen Gesamtkunstwerks immer klarer.“[1229]

3.3.5.1 Rudolf von Laban, Mary Wigman und das Gesamtkunstwerk

Rudolf von Laban und dessen Lehren hatten auf verschiedenen Ebenen Einfluss auf Wellesz: Zuvorderst erkannte dieser in Labans Ideen Ansätze eines modernen Gesamtkunstwerks, die vor allem insofern mit Wellesz’ Konzept korrespondierten, als er in Labans

[1226] Wellesz: „Händel und die Opernbühne“, S. 1.
[1227] Ders.: „Tanz und Musik“, S. 600.
[1228] Hans Niedecken: *Jean Georges Noverre 1727–1810. Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik*, Dissertation Universität Halle 1914. Bei dem am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien vorhandenen Exemplar (Diss-306), könnte es sich vermutlich um Wellesz’ Leseexemplar handeln. Mit Bleistift sind hier nur wenige Abschnitte explizit markiert, darunter die Passage zur Reform des Balletts (S. 20) sowie über den engen Austausch zwischen Gluck und Noverre: „In der Tat hat Noverre daher mit dem Komponisten seiner Ballette eingehende Besprechungen vorgenommen, In der Einleitung zu seiner Gesamt-Ausgabe erzählt er […], daß er zuerst eine Skizze seines Ballettes zu entwerfen pflegte und diese darnach dem Musiker vorlegte, der für das Libretto eine Musik schrieb, die ihm dann erst als Grundlage für seine Choreographie diente. ‚Auf diese Art – sagt er – diktierte ich Gluck das charakteristische Air des Tanzes der Barbaren in der ‚*Iphigenie auf Tauris*‘.“ (S. 37)
[1229] Wellesz: „Tanz und Musik“, S. 600.

Stil eine Rückkehr zu Noverres Methoden identifizierte.[1230] Nicht nur Wellesz war dieser Ansicht, sondern beispielsweise auch Herbert Graf, der im Zuge einer Aufführung von Händels *Theodora* 1926 in Münster konstatierte, dass Laban dazu ausersehen war, den Tanz „zu neuem Leben aus eigener Kraft zu erwecken“:

> [Laban] erlöste die Bewegung, die im Ballett zu einer maschinenmäßigen, geistlosen Fronarbeit entwürdigt worden war, wieder zur freien Gestaltung. Er entdeckte, wie einst Noverre, neuerlich die Bedeutung der selbständig schöpferischen Bewegung und begründete in seinem grundlegenden Werke „Die Welt des Tänzers“ die Ethik des neuen Tanzes. Wie [Alexander] Tairoff im Schauspiel stieg Laban im Tanz wieder zu den primitiven Wurzeln zurück und suchte in gleicher Weise die neue Technik seiner Kunst gänzlich unabhängig zu gewinnen.[1231]

Graf – Sohn des Kritikers Max Graf – hatte bei Guido Adler und Egon Wellesz am Musikhistorischen Institut[1232] sowie auch bei Alfred Roller an der Kunstgewerbeschule studiert. Danach assistierte er ein Jahr bei Niedecken-Gebhard in Münster und führte selbst 1928 in Breslau das Händel-Oratorium *Joshua* auf (im Übrigen an einem Abend mit Schönbergs *Die glückliche Hand*). Bei *Joshua* setzte Graf all die Mittel ein, die durch die neuen Bühnenkonzepte und vor allem durch die Händel-Renaissance popularisiert worden waren:

> Jedenfalls ist die Lösung nur durchzuführen, wenn man den Bewegungschor der neuen Bühne, ihre stilisierenden Gestaltungen, ihr gestaltendes Licht vor allem verwenden kann. In diesem Sinn hat Breslau auf den „Belsazar“ des vorigen Jahres jetzt den „Josua“ folgen lassen. Es gab ganz herrliche Bilder mit verblüffenden Rhythmen der Massenwirkung.[1233]

Laban hatte sich während seines Studiums in Paris mit der Tanzgeschichte befasst und ist hierbei möglicherweise auch in Kontakt mit Noverres Schriften gekommen. 1913 gründete er auf dem Monte Verità in Ascona seine Schule für Bewegungskunst, die im Sommer regelmäßige Tanzkurse anbot. In seiner Methode entwickelte er Übungen, die auf der Gymnastik und der Improvisation beruhten. Im Zentrum stand für ihn „der Körper und der ihn umgebende Raum, denn Ziel war es, den Menschen stets in seiner Ganzheit künstlerisch zu bilden“.[1234] Dabei vertrat Laban einen ganzheitlichen Ansatz, der in Richtung des Gesamtkunstwerkes geht, da er nicht nur Kurse für Tanz, sondern auch für Ton-, Wort- und Formkunst anbot, „alle im reformerischen Geist, experimentell und der Selbsterfahrung dienend, aber primär bezogen auf eine neu zu schaffende magisch-spirituelle

[1230] Ders.: „The Latest Development of Opera“, S. 128.
[1231] Herbert Graf: „Händel als Wegbereiter für die Opernregie der Zukunft“, in: *Musikblätter des Anbruch* 8/5 (1926), S. 210–213, S. 211–212.
[1232] http://www.demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=987, 12.12.2021; 1922/23 belegte er bei Wellesz die Vorlesung „Die Wiener Barockoper“ sowie auch u. a. kunsthistorische Kurse bei Josef Strzygowski.
[1233] Paul Stefan: „Oper in Breslau“, in: *Die Bühne* 178 (1928), S. 12 und 34, S. 34.
[1234] Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘*, S. 121–122.

Bewegungslehre, in der Tanz, Ton und Wort – für Laban ursprünglich eins – wiedervereint wären".[1235] Laban selbst schrieb dazu in seinem Buch *Die Welt des Tänzers* (1920), dass die „einfachste Form der Synthese […] die gleichzeitige Verwendung von Tanz, Ton und Wort" sei:

> Wir schaffen und genießen sowohl die einzelnen Künste, den Tanz, die Musik, die Dichtkunst, die Formkünste in ihrer strengsten Reinheit, als auch all ihre Verbindungen und Zusammenklänge bis zum erträumten Gesamtkunstwerk, zum tänzerischen Fest.[1236]

Bei diesen ‚Festspielen' nahmen auch die von ihm entwickelten bzw. neu aufgegriffenen Bewegungschöre eine bedeutende Rolle ein, die „Bestandteil der rituell-symbolischen Feiern waren, die zunehmend zu Massenveranstaltungen mutierten".[1237] Labans Methode verbreiteten sich rasch und wurde auch durch seine zahlreichen Schüler (darunter etwa Wigman oder Kurt Jooss) weitergetragen und -entwickelt. In ganz Europa wurden Laban-Schulen gegründet bzw. Kurse gegeben, so auch in Wien, wo man u. a. an der Urania ab 1927 „Laban-Gymnastik und Bewegungschor" sowie weitere Gymnastik- und Tanzkurse belegen konnte.[1238] Darüber hinaus wurden Labans Lehren in Wien insbesondere durch Gertrud Bodenwieser weitergetragen, die anfangs vor allem durch Duncan, St. Denis und Jaques-Dalcroze beeinflusst war, 1921 jedoch eine eigene „Laban-Schule" in Wien gründete. Auch Bodenwieser befasste sich mit dem Sprech- und Musiktheater und bediente sich hierfür des Bewegungschores,[1239] 1928 choreographierte sie im Übrigen auch das Werk *Rhythmen des Unbewußten* auf die Fünf Tanzstücke op. 42 von Wellesz, worin sie die Lehren Sigmund Freuds thematisierte.[1240]

Laban selbst kam 1928 nach Wien, um Vorträge zur neuen Tanzkunst und seiner neu entwickelten Labanotation zu halten,[1241] und war außerdem 1929 an der Organisation des ‚Festzugs der Gewerbe' auf der Wiener Ringstraße beteiligt, an dem neben zahlreichen

---

[1235] Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 242.

[1236] Rudolf von Laban*: Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart: Seifert 1920, S. 180 und 153. Wellesz geht auf dieses Buch bereits kurz nach dem Erscheinen ein und erwähnt es ausführlich in seinem Aufsatz „Der neue Tanz", o. S.

[1237] Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 122. Laban soll ebenfalls den Festspielgedanken aufgegriffen haben, für den er auf dem Monte Verità eigens eine Tribüne errichtete und tagelange Feste feierte.

[1238] Siehe hierzu die Datenbank des Österreichischen Volksschularchivs: http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html,12.12.2021.

[1239] Oberzaucher-Schüller: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 61–63.

[1240] Schmidl: „Sinnlichkeit und Konzentration", S. 144; auch Oberzaucher-Schüller: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 63.

[1241] „Rudolf von Laban spricht in der Urania", in: *Illustrierte Kronen Zeitung* 10331 (25. Oktober 1928), S. 9. http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html?result=130&id=124498&count=136, 12.12.2021; http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html?result=126&id=126747&count=136, 12.12.2021.

Tanzgruppen der Stadt auch bis zu 3.000 Laientänzer teilnahmen.[1242] Es ist sehr wahrscheinlich, dass Wellesz bei dieser Gelegenheit Kontakt zu Laban hatte, da dieser für den Festzug Bewegungschöre auf eigens komponierte Werke von u. a. Julius Bittner, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek und auch Wellesz (*Festlicher Marsch* F-Dur) entwarf.[1243]

Wie oben erwähnt, sah Wellesz aber nicht allein in Laban einen neuen Zugang zum Gesamtkunstwerk, sondern auch in dessen zeitweiliger Assistentin Mary Wigman.[1244] Diese hatte wiederum ihre tänzerische Ausbildung 1910/11 bei Jaques-Dalcroze in Hellerau begonnen und ab 1913/14 Kurse bei Laban auf dem Monte Verità besucht. Zuvor war sie bereits als Bewegungsassistentin von Max Reinhardt in Berlin tätig gewesen und konnte diese Erfahrungen mit Labans Lehren verbinden. 1920 eröffnete sie schließlich in Dresden ihre eigene Tanzschule, die international bekannt wurde.[1245] Bei den Händel-Aufführungen, denen Wellesz in Hannover beiwohnte, traten nun auch Schüler von sowohl Laban als auch Wigman auf, die die Aufführung laut Wellesz „mit neuem Geist" erfüllten und gemeinsam mit den übrigen Darstellern „ein wirkliches Ensemble" bildeten – mit Statisten, die „von der Wichtigkeit dessen, was sie zu leisten hatten, durchdrungen" und Sänger, die „stark in Ausdruck und groß in der Geste" waren.[1246]

3.3.5.2 Die Behandlung des Chores

Der Einsatz des Chores, der eines der wesentlichen Merkmale der antiken Tragödie darstellt, muss als wichtiger Faktor in Wellesz' Interpretation seiner Opern verstanden werden, da laut Lorenz Wedl auch jede Inszenierung antiker Stoffe gerade im 20. Jahrhundert anhand ihrer Chorbehandlung gemessen wurde.[1247] Wellesz' Verständnis basiert wie bereits angedeutet auf dem kultischen Klagegesang (siehe Kapitel 3.1.2.1):

> Die antike Tragödie ist Totenkult. Sie ist die Beschwörung der Seele des gestorbenen Helden, die Klage um ihn, der Preis seiner Taten. So ist auch der Threnos, das Klagelied um den gestorbenen Helden, Kern und Ausgangspunkt der Tragödie. Durch die Beschwörung der Seele eines Helden

[1242] Oberzaucher-Schüller: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 67; allgemein Andrea Amort: „Die Massenbewegung. Die tanzende Straße. Zum *Festzug der Gewerbe* von Rudolf von Laban 1929 in Wien", in: Dies. (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 173–183.
[1243] Hierzu u. a. *Neues Wiener Journal* 12724 (25. April 1929), S. 6. Wellesz hatte das Werk zuvor im Konzerthaus (unter eigener Leitung) aufnehmen lassen, die Einspielung (Gramola) gilt als verschollen. *Der Tag* 2278 (1. Mai 1929), S. 7; *Die Stunde* 1849 (11. Mai 1929), S. 4.
[1244] Wellesz: „Tanz und Musik", S. 600.
[1245] Vinzenz: *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 120 (FN 364 und 365).
[1246] Wellesz: „Händel-Fest in Hannover", S. 269.
[1247] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 21.

> an seinem Grabe wird diesem für den Augenblick der Beschwörung das Leben wiedergegeben, und so geht dieser magische Akt der Anrufung durch einen Chor in das kultische Spiel der Erneuerung der Taten des Helden über. Der Chorführer wird zum Helden, der Chor zum Mittler zwischen Welt und Überwelt.[1248]

Insbesondere Reinhardt hat in seinen Inszenierungen antiker Stoffe bezüglich der Chor-Behandlung neue Maßstäbe im 20. Jahrhundert gesetzt: In den frühen Aufführungen entwickelte er die Möglichkeiten, den Chor einzusetzen und zu strukturieren stetig weiter und interpretierte ihn später für gewöhnlich als ein in die Handlung eingreifendes Kollektiv. So unterstützte er beispielsweise in *Ödipus und die Sphinx* (1906) den Chor durch eine Art Sprechgesang, in *Lysistrata* von Aristophanes (Berlin, 1908) teilte er die Chöre nochmals in drei Gruppen und setzte sie als Hauptdarsteller ein. Erfahrungen aus diesen Aufführungen kulminierten vor allem in der von Wellesz so hochgeschätzten *König Ödipus*-Inszenierung, bei der Reinhardt Hofmannsthals Vorlage neben dem Chor der thebanischen Greise mit 27 Männern, außerdem noch 500 Personen auf die Bühne brachte, die er wiederum in Teilchöre gliederte und eine detaillierte Bewegungsregie ausarbeitete.[1249] Nach Wedls Ansicht wurde insbesondere durch die Behandlung des Chores hier das Prinzip des Gesamtkunstwerks hervorgehoben.[1250] Die Umsetzung wurde bereits an anderer Stelle ausführlich geschildert (siehe Kapitel 3.2.3.2) und zeigt deutlich, wie Reinhardt insbesondere den Umgang mit großen Menschenmassen perfektionierte. Hofmannsthal erinnerte sich hieran wie folgt:

> Reinhardts Stärke ist dieses: er erfaßt mit der tiefsten Seele die fließende Bewegung, die jedem Drama innewohnt, und hat einen genialen Instinkt für die inneren Veränderungen an dieser Bewegung, die man dem Zuschauer fühlbar machen muß, um ihn durch einen rhythmischen Zauber in eine Art Trance zu bringen; hierin ist seine Tätigkeit der eines Kapellmeisters verwandt.[1251]

Obwohl Reinhardt hinsichtlich der Bewegungschöre und seiner Massenregie deutliche Auswirkung auf Wellesz gehabt haben dürfte, geht Wellesz' Interpretation des Chores aber noch wesentlich signifikanter auf dessen Anwendung in der Barockoper zurück. Er hatte bereits in seinen frühen Studien erkannt, dass in der bürgerlichen venezianischen Oper der Chor (auch aus finanziellen Gründen) kaum eine Rolle gespielt hatte, und sah darin eine negative Entwicklung hin zu einer gewissen Subjektivität im Gesamtgefüge der Oper, da der Chor als objektives kommentierendes Element das dramatische Gleichge-

[1248] Wellesz: „Gestalt und Handlung in der Oper", S. 13; Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 21.
[1249] Flashar: *Inszenierungen der Antike*, S. 122.
[1250] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 24.
[1251] Hugo von Hofmannsthal: „Reinhardt bei der Arbeit", in: Steiner, Herbert (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal. Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1959 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben), S. 333–349, S. 340.

wicht gesichert hatte.[1252] Dagegen sei laut Wellesz insbesondere bei den Festopern am Wiener Hof ein Wiederaufblühen zu entdecken gewesen: So habe bereits Cavalli anfangend in seinem *Ercole* den Chor wieder stärker eingesetzt, was Cesti übernommen und in Wien – vornehmlich in seinem *Pomo d'oro* – weiterentwickelt habe.[1253] Dieser verwendete nicht nur den Massenchor, sondern habe auch das kunstvolle Ensemblesingen kultiviert, was beispielsweise im Prolog des *Pomo d'oro* beim achtstimmigen Doppelchor zu sehen ist. Nach Cesti sei die Verwendung des Chores in der Oper mit nur wenigen Ausnahmen stetig bergab gegangen: So habe es beispielsweise bei Draghi nur vereinzelt Chöre gegeben, „die aus dem Geist der Szene erfunden" worden waren.[1254] Bei *Costanza e Fortezza* habe der Chor dagegen wieder eine außerordentlich große Bedeutung, der noch dazu „fortwährend in die Handlung eingreift".[1255] Wellesz sah es also als ein Merkmal gerade der Wiener Festopern an, durch den verstärkten Einsatz des Chores „dramatische Einheitlichkeit" zu gewinnen,[1256] erhoffte sich jedoch eine noch stärkere Wirkung in der Verbindung des Chores mit dem Tanz.

3.3.5.3 Der Tanz als Opernelement

Bei Wellesz' erster Oper *Die Prinzessin Girnara* spielte der Tanz keine Rolle und auch der Chor wird hier nur spärlich eingesetzt. Auch bei *Scherz, List und Rache* sowie *Incognita* haben diese Elemente keine gehobene Bedeutung, vor allem da Wellesz bei diesen Werken nicht zur Gänze versuchte, seine Reformideen umzusetzen. Dagegen ist der Tanz vor allem in seinen Opern *Alkestis*, *Die Opferung des Gefangenen* und *Die Bakchantinnen* wesentlicher Bestandteil. Eine detaillierte Analyse der tänzerischen Ausführungen kann es – ähnlich wie beim Bühnenbild – nicht geben, da es keine Aufzeichnungen der Choreographien gibt. Lediglich Berichte von Wellesz, Rezensionen oder einzelne Bilder können hier für allgemeine Rückschlüsse dienlich sein.

[1252] Wellesz: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 7; Ders.: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 134.

[1253] Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 43.

[1254] Man könne bei Draghi laut Wellesz jedoch aufgrund der unvollständig notierten Partituren nur wenig konkrete Aussagen zum Chor treffen. Ders.: *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 135 und 137. Auch in den frühen Opern Bonnos sah Wellesz eine Missachtung des Chors, der stattdessen meist Duette verwendete, oder wenn, dann keine besondere Bedeutung innehatte. „Bonno hätte in den Opern von Fux genügend Beispiele für schöne Chorwirkung gehabt, er scheint aber mit der Schreibart anfangs nicht vertraut gewesen zu sein und sich erst späterhin durch die Messenkomposition die nötige Fertigkeit erworben zu haben." Ders.: *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 427.

[1255] Ders. (Hrsg.): *Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza*, S. XX.

[1256] Ders.: *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 43.

Alkestis

Trotz all der Bemühungen, die durch die zahlreichen Reformer, Tänzer und Choreographen angestellt wurden, gab es nach wie vor eine gewisse Unvereinbarkeit zwischen den modernen Tanzströmungen und der Opernbühne, die weiterhin auf das traditionelle Ballett baute. Als Wellesz seine *Alkestis* konzipierte, behauptete er sogar, dass er das erste Mal in einer zeitgenössischen Oper Bewegungschöre auftreten ließ.[1257] Er hatte die Inspiration hierzu bei diesem Werk zwar bereits aus der Historie und auch aktuellen Tanzprojekten gezogen, die Aufführungen der Händel-Opern jedoch bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesehen (auch wenn er sich später gegenteilig äußerte).[1258] Stattdessen arbeitete er bei seiner Oper aber mit verschiedenen Vertretern der Händel-Festspiele zusammen,[1259] wodurch für ihn die perfekten Rahmenbedingungen für die *Alkestis* geschaffen wurden.[1260] Wellesz hatte jedoch im Vorfeld Probleme bei der Umsetzung geahnt, da die Oper mit ihrer „eigenartigen Verbindung von Zeremonie und Tanz mit dem Geschehen auf der Bühne" eine ausgeprägte darstellerische Leistung voraussetzte, die kaum mit konventionellen Mitteln bewältigt werden konnte. Hierfür habe Niedecken bei der Uraufführung in Mannheim die passenden Lösungen gefunden, wie sich Wellesz erinnerte:

> Wir wußten, dass der übliche Opernchor zwar gut zu singen, aber nicht zu agieren vermochte. Deshalb kam Niedecken auf den Gedanken, aus den Tänzerschulen der Stadt die besten Kräfte auszuwählen und unter den Chor zu mischen. Die Neuheit wirkte zuerst befremdend und verwirrend. Im Laufe der Proben fügten sich die jungen Leute, Mädchen und Burschen aber erstaunlich gut in das Gefüge ein, und die Aufführung gewann so viel Leben, dass diese neue Art der Regie viel Erwähnung fand; man sprach von „Bewegungschören", die ihre Funktion in gleicher Weise hatten wie die Gesangschöre.[1261]

Wellesz bestand darauf, keine „ungeschulten Statisten" oder Tänzer, die „nicht im Sinne der neuen Tanzkunst herangebildet" waren, einzusetzen. Stattdessen wurden Darsteller aus der Schule von Ursula Back, die bei Mary Wigman ausgebildet wurde, sowie aus einem anderen Turnerverband engagiert, um sie bei den großen Bewegungschor-Szenen zu integrieren.[1262] Wellesz sah es hierbei als notwendig an, mit dem Chor und den Solisten „eine neue Sprache der Gesten einzustudieren", damit „nichts ‚psychologisierendes' und

[1257] Ders.: „Zur Entstehung meiner ‚Alkestis'", S. 164.
[1258] „Aufführungen Händelscher Opern und Oratorien in Hannover und Münster gaben mir die Überzeugung, daß eine neue Opernregie im Werden war. Was ich gesehen hatte, gab mir die Zuversicht, den Plan auszuführen, mit dem ich mich seit langem beschäftigt hatte: Hofmannsthals ‚Alkestis' als Oper zu gestalten." Ders.: „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 30.
[1259] Ders.: „Händel und die Opernbühne", S. 1.
[1260] Ders.: „The Latest Development of Opera", S. 133–134.
[1261] Ders.: „Moderne Musik", S. 17.
[1262] Ders.: „Über die Inszenierung der ‚Alkestis'", S. 68.

detailhaftes in die Szene gebracht werde“.[1263] Die Unsicherheit angesichts der mangelnden Bühnenerfahrung der jungen Tänzer zerschlug sich bald, denn es zeigte sich schnell, dass alle Tänzer mit Eifer bei der Sache waren und sich gerade durch die modifizierte Gruppendynamik ein noch lebhafterer Ausdruck entstand: „Der Bewegungschor arbeitete, gerade weil jeder einzelne bestrebt war, das Äußerste zu geben, mit jener Intensität, die oft stärkere Wirkung zu erzielen vermag als talentierteste Routine.“[1264]

Die Bedeutung des Chores ist bei der *Alkestis* wie bereits angesprochen deutlich ausgeprägter als die Tanzelemente, die bei den *Bakchantinnen* dagegen stärker zum Tragen kommen. Wellesz hatte im Vergleich zu Hofmannsthals Textfassung die Chöre stärker in den Vordergrund gerückt und vor allem die Strophe „O Gott, heilender Gott! / Mach unsres Herren Not ein Ende! / Du hast ja früher Rat gefunden! / Gehört, wenn wir zu dir um Hilfe schrien. / O Gott, heilender Gott!“ als Refrain umgearbeitet, der zu Beginn vom unsichtbaren Chor hinter der Szene vorgetragen werden soll. Im Allgemeinen hat der Chor, der hier in Frauen- und Männerstimmen geteilt ist, die Funktion eines Betrachters und strukturiert die Handlung.[1265] Die Szenen für Bewegungschor bzw. die Orchesterzwischenspiele, die Raum für Tanz und ausladende Gesten bieten, finden sich zuerst beim Trauerzug der Alkestis und später im Finale. Bei ersterem setzt ab Takt 549 ein instrumentaler Teil im 5/8-Takt ein, bei dem die Sklavinnen eine Trauerzeremonie abhalten und die Bahre ihrer Königin schmücken. Daraufhin setzt der Chor an der Bahre stehend mit dem Klagegesang ein; hebt Alkestis auf und trägt sie von der Bühne. In diesem Moment erscheint Herakles, während der Trauerzug „mit Spielleuten, Fackelträgern und Sklavinnen umgeben“ weiter seine Zeremonie vollzieht.[1266] Nachdem Admet Herakles als Gast aufgenommen hat, tritt er noch einmal an Alkestis’ Bahre, woraufhin ab Takt 920 ein erneutes Zwischenspiel folgt, das sich allerdings mit dem Lärm von Herakles’ Orgie vermischt. Die zweite Gelegenheit für den Einsatz des Bewegungschores sah Wellesz dann im neu geschaffenen Finale (siehe Kapitel 3.1.3.1), bei dem der Chor in Jubel ausbricht und sich die Menge um Herakles sammelt (ab Takt 1875).

Im Hinblick darauf, dass Wellesz diese Szenen sehr ausdrucksstark in den Gebärden und Bewegungen darstellen wollte, fällt auf, dass er dies kaum in seinen Regieanweisungen festgehalten hat, sondern diese Aspekte offenbar den Choreographen und dem Regisseur

[1263] Ebd.
[1264] Ebd.
[1265] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 32.
[1266] Wellesz: *Alkestis* [Libretto], S. 14.

überließ. Dies lässt darauf schließen, dass er das Konzept des Bewegungschores zu diesem Zeitpunkt weniger detailliert ausgearbeitet und dementsprechend nicht in die Partitur niedergeschrieben hatte. Außerdem wird aus den Erinnerungen von Wellesz' deutlich, dass die hinzugezogenen Tänzer den Chor lediglich in seinen tänzerischen Gebärden unterstützen sollten, aber nicht mitgesungen haben. Dieses Konzept sollte Wellesz in den *Bakchantinnen* später deutlich weiterentwickeln. Der Einfluss von Niedecken und anderen Mitwirkenden bei der Umsetzung in Mannheim war also durchaus ausschlaggebend – nicht nur für die Uraufführung, sondern auch für die Entwicklung von Wellesz' Bewegungskonzepten in seinen folgenden Opern.

Die wenigen existierenden Bilder der verschiedenen zeitgenössischen Aufführungen können zwar nur wenig über die Verwendung des Tanzes aussagen, geben jedoch einzelne Hinweise. Das Szenenfoto der Inszenierung aus Gera von 1924 auf einer kleinen Bühne (vgl. Kap. 3.2.3, Abb. 3) zeigt den auf zwei Ebenen sorgsam drapierten Chor: Oben links am Rand stehend (vermutlich) die zum Sterben verurteilte Alkestis, die von ihren Dienerinnen begleitet wird. Diese wenden ihr den Blick zu, einige strecken den Arm zu einer Geste aus. Unten links dürfte es sich wahrscheinlich um den verzweifelten Admet handeln – die Arme erhoben, mit seinem Gefolge am rechten Rand im Profil (wie bereits erwähnt, erinnert diese Darstellung stark an griechische Vasenmalerei) und auf einer Schräge platziert. Auch wenn hier wenig mehr zu erkennen ist, macht das Bild dennoch deutlich, dass bei dem insgesamt recht kleinen Chor jede Position, jeder Blick und jede Geste sorgsam einstudiert wurde.

Das zweite Foto stammt von der Aufführung 1930 in Berlin (Abb. 5): Hier sieht man den Chor vor dem Palast links und rechts sowie im Hintergrund platziert und der in der Bühnenmitte stehenden Alkestis zugewandt, dazu jeweils einen Arm zur Geste erhoben. Zusätzlich sitzen einzelne Choristen auf den Stufen im Vordergrund, aber ebenfalls Alkestis zugewandt. Im Vergleich zum ersten Szenenfoto fällt auf, dass hier zunächst deutlich mehr Choristen zur Verfügung standen und somit wahrscheinlich auch eine stärkere Massenwirkung erzeugt werden konnte. Dies wurde auch durch das einheitlich helle Kostüm verstärkt, wohingegen die Choristen der früheren Inszenierung unterschiedliche Gewänder trugen und somit weniger stark zu einer Einheit verschmolzen.

Die meisten Kritiker der Mannheimer Premiere von 1924 erkannten bei der Inszenierung der *Alkestis* tatsächlich eine gänzlich neue Herangehensweise, in der versucht wurde, das Opernproblem „in vergeistigter Monumentalisierung von Ton und Geste zu einheitlicher

großer Form zu lösen". Dem Chor sei nach antikem Vorbild die Betrachterrolle zugeteilt, nehme aber auch „in seinen pantomimischen und tänzerischen Bewegungen, die auf das hellenische Gesamtkunstwerk zurückweisen, an den lyrischen Ruhemomenten der Handlung teil".[1267] Herrmann Erpf lobte insbesondere die Regiearbeit, bei der Niedecken mit der „Geste" das Geschehen forme:

> Nicht die naturalistische, sondern die bewußt als Formungsmaterial stilisierte, gestaltete. Sie spielt namentlich in den *Bewegungschören* ihre Rolle und erreicht dort eine unerhörte Belebung und Gliederung der Massenszenen. Der Kontrast zwischen der Trauerszene und der sofort anschließenden Orgie des Herakles ist mit solchen Mitteln ins Außerordentliche gesteigert.[1268]

Der Wellesz-Schüler Alfred Rosenzweig zeigte sich im Allgemeinen stets äußerst vertraut mit dessen Intentionen und erkannte auch in der *Alkestis* das „Streben zum Objektivismus". Dieses sei durch die besondere Verwendung des Chores, aber im Speziellen durch den Tanz umgesetzt, wodurch sich „die Losreißung von der mit dieser Richtung unvereinbaren Detaillisierung und der wiederum mit ihr untrennbar verbundene Zug zur geschlossenen Form sich entwickeln konnte".[1269] Alfred Orel war gar der Ansicht, dass Wellesz mit der *Alkestis* eines der wenigen Werke geschaffen habe, das sich (neben Strauss' *Salome* und *Elektra*) erfolgreich von Wagners Einfluss lossagen konnte, „vielfach seinem Kunstwollen sogar entgegengesetzt" war und eine eigene Entwicklung „über ihn hinaus" geschaffen habe.[1270]

Die Opferung des Gefangenen

Bei seiner folgenden Oper hat Wellesz die Erfahrungen, die er bis dato mit dem Tanz gemacht hat, nicht nur weitergeführt, sondern auf die Spitze getrieben. Die *Opferung des Gefangenen* ist eine Verbindung aus Oper und Ballett, in der die beiden Hauptrollen des Prinzen und des Königs stumm bleiben und ausschließlich getanzt werden. Wellesz begründete dies zunächst aus rein praktischer Sicht: Obwohl es zwar durchaus Sänger mit tänzerischen Fähigkeiten gäbe, seien die Ansprüche bei diesem Werk jedoch auch für diese aller Regel nach zu hoch. Er zog außerdem eine Parallele zu einem historischen Ansatz, denn wie aus Berichten ersichtlich wäre, hielten es Könige in Mexiko und Peru „unter ihrer Würde […] mit ihren Gegnern oder den Untergebenen selbst zu sprechen",

[1267] *Wiener Morgenzeitung* 1837 (27. März 1924), S. 7.
[1268] Erpf: „‚Alkestis' von Egon Wellesz", S. 151.
[1269] Alfred Rosenzweig: „Das Stilproblem der Alkestis", in: *Musikblätter des Anbruch* 6/3 (1924), S. 95–100, S. 98–99.
[1270] Alfred Orel: „Ein neuer Weg der Oper? Hofmannsthal-Wellesz' ‚Alkestis'", in: *Beilage der Wiener Zeitung* (Ostern 1924), S. 8–9, S. 8.

sondern hätten stattdessen „ihre Befehle durch Wink und Gebärde“ erteilt.[1271] Wellesz stellte jedoch klar, dass diese „historisierende Erwägung“ nicht ausschlaggebend für seinen Ansatz war.[1272]

Im Mittelpunkt des Werkes stehen fünf Tänze: Zunächst umtanzen die Sklaven den Prinzen und reichen ihm Getränke und Früchte: „Es ist wie ein Spiel erwachender Kräfte; naturhaft, jugendlich.“[1273] Im II. Tanz schmücken sie den Prinzen, der einen Tanz in der Mitte der Halle beginnt und stolze Gebärden vollzieht.[1274] Im Folgenden begegnen sich der Prinz und die Prinzessin, die einen leidenschaftlichen Tanz ausführen (III), bis der Prinz sich entfernt und zögernd stehen bleibt. Die Prinzessin wird daraufhin von ihrem Gefolge weggeleitet.[1275] Im „Kriegstanz“ (IV.) tanzt der Prinz gemeinsam mit den Kriegern des Königs, bis er sich zum Ende „hochaufgerichtet auf den Stufen“ positioniert. Als alle auf ihn blicken und der Tanz versiegt ist, „bedeutet er seinem Schildträger vorzutreten und für ihn zu sprechen“.[1276] Das Stück endet mit dem Tanz des Gefangenen, den Wellesz eher allgemein charakterisiert: „Es ist der Ausdruck höchster Feierlichkeit. Dann bleibt er stehen, mit hocherhobenen Händen die Heimat grüßend.“ Hiernach steigt der Prinz „mit feierlichem Ernst“ die Stufen hinab, woraufhin er durch die Krieger des Königs getötet wird.[1277]

Wellesz beschreibt in seinem Textbuch zwar sehr viel detaillierter die Regieanweisungen der einzelnen Darsteller als noch in der *Alkestis*, skizziert hier jedoch für gewöhnlich nur allgemeine Bewegungen und keine konkreten Figuren. Diese überließ Wellesz wie auch bei seinen anderen Opern stets den ausführenden Choreographen. Stattdessen beschrieb er nur grobe strukturelle Eckpunkte und auszudrückende Emotionen: So verlangte er beispielsweise vom Prinzen an einer Stelle „eine Gebärde des Trotzes, die auf die anderen Gefangenen übergeht“,[1278] an anderer Stelle soll dessen Gebärde Stolz und „ungebrochenen Mut“ ausdrücken.[1279] *Wie* dies alles auszuführen sei, legte Wellesz jedoch nicht fest.

[1271] Wellesz: „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen‘“, S. 10. Auch ins Englische übersetzt in Ders: „Opferung des Gefangenen“, in: *Essays on Opera*, London: Dennis Dobson Ltd. 1950, S. 153–158.
[1272] Wellesz: *Die Opferung des Gefangenen* [Libretto], S. 11.
[1273] Ebd., S. 10.
[1274] Ebd., S. 11.
[1275] Ebd., S. 12.
[1276] Ebd., S. 13.
[1277] Ebd., S. 14–15.
[1278] Ebd., S. 7.
[1279] Ebd., S. 9.

Dadurch, dass die Protagonisten stumm agieren, erhält der Chor eine erhöhte Bedeutung, denn diesem fällt nun Rede und Gegenrede zwischen Prinz und König zu, d. h. er greift auch aktiv in die Handlung ein:

> Dies ergibt für die Regie die Aufgabe: aus dem Empfinden unserer Zeit, unter Ausnutzung der Darstellungsmittel, welche die neue Blüte der Tanzkunst gezeitigt hat, die Szene mit Spannung und Intensität zu erfüllen. Architektur der Bühne, Kostüm, Gruppierung der Chöre und Komposition erfordern eine einheitliche Gestaltung aus dem Geiste des Dramas, aus dem Rhythmus des musikalischen Geschehens.[1280]

Wie Rosenzweig in einer Analyse des Werkes festhielt, gehe die „tänzerische Ausdrucksskala" von den Bewegungen des Prinzen auf dessen Gefolge über, und findet „ihre monumentale Spiegelung in der Massenbewegung des Chors der Gefangenen, die, angeführt vom Schildträger des Prinzen, den Feinden Willen und Entschluß des Herren verkünden".[1281] Eine gleiche Aufteilung findet sich auch beim König, wodurch aus diesem „Gegeneinanderwirken" eine gewisse Dynamik resultiert:

> Dies wurde entscheidend für die Gesamtstruktur des Werkes. Denn hierdurch wirken die vier Tänze, in denen der Abglanz des Irdischen den Weg zur Schwelle des Todes geisterhaft erhellt, nicht als bloße Balletteinlagen, sondern treten in ihrer wahren Bedeutung hervor: *als Stauungspunkt des Dramas*, deren Fluidum auf dessen bindende Zwischenglieder übergreift. Das tänzerische Stimmungserlebnis, das das Gegeneinanderbäumen der heroischen und irdischen Welt auslöst, durchzittert *als einer und einziger Rhythmus* das ganze Gebäude der Handlung.[1282]

Für Wellesz stand hier die „Einheitlichkeit der Gestaltung" an erster Stelle, bei der der chorische Tanz ein integrales Element darstelle und von den Ausführenden „eine intensivere Einstellung zum Rhythmus des Dramatischen" sowie ein „Verständnis für die Komposition der Szene und für das Ineinandergreifen von Bewegung und Tanz" verlange.[1283] Es ist hierbei jedoch anzumerken, dass bei der *Opferung* kein Bewegungschor verwendet wird, wie er in der *Alkestis* und vor allem in *Die Bakchantinnen* auftaucht. Tänzer und Chöre waren bei der Uraufführung voneinander getrennt, wie auf einem Szenenfoto (Abb. 15) zu sehen ist und wie Wellesz in einem Vortrag anmerkte:

> Die Tanzbühne war erhöht; auf beiden Seiten der Tanzbühne und vorne bis zum Orchester war der Chor pla[t]ziert, der nur in wenigen Momenten in die Handlung eingriff. – Sie sehen, hier waren die Vorgänge auf der Bühne wirklich das Essentielle wie bei einem Tanzspiel, aber die Vorgänge der Handlung wurden durch rezitativartige Gesänge der Solisten und des Chores völlig deutlich gemacht. Das Orchester war wie in einem Oratorium behandelt, es unterstützte die Reden und Chöre, es gab die Musik der Tänze.[1284]

[1280] Wellesz: „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 12–13.
[1281] Alfred Rosenzweig: „Dramaturgische Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen' von Egon Wellesz", in: *Melos* 5/8–9 (1926), S. 284–293, S. 290.
[1282] Ebd.
[1283] Wellesz: „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 13.
[1284] Ders.: „Moderne Musik", S. 19.

Abbildung 15: Egon Wellesz: Die Opferung des Gefangenen, in: Egon Wellesz: Essays on Opera, zwischen S. 154 und 155.

Wie Rosenzweig abschließend urteilte, sei die *Opferung des Gefangenen* „zum ragenden Symbol unserer Zeit" geworden und habe für die moderne Opernbühne die

> ideale Kunstform, die ihr in der restlosen Lösung des Verhältnisses von Drama, Musik und Szene jene monumentale Sprach wiedergibt, die einzig und allein geeignet ist, ihre verlorengegangene Stellung als Kulturfaktor im Geistesleben der Nationen dauerhaft zu befestigen.[1285]

Somit kann in der *Opferung* zwar eine höchste Verschmelzung zwischen Oper und Tanz konstatiert werden, es fehlen ihr in Bezug auf Wellesz' Opernreform aber wesentliche Bestandteile des Gesamtkunstwerks der Barockoper wie Wellesz sie definiert hat. Dies ist in den vorangegangenen Kapiteln zum Libretto und der Bühne deutlich geworden. Daher kann sie nicht als umfassende Manifestation von Wellesz' Definition eines barocken Festspiels verstanden werden.

Die Bakchantinnen

Für sein Ziel, eine lebendige Synthese aus Orchester, Gesang, Chor und Tanz zu kreieren, hat Wellesz in *Die Bakchantinnen* seinen Vorstellungen gemäß die größtmöglichen Anstrengungen unternommen, alle bisherigen Lösungen für Chor und Tanz zu integrieren.

[1285] Rosenzweig: „Dramaturgische Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen' von Egon Wellesz", S. 293.

Bereits Hofmannsthal hatte bei der Arbeit an seiner Fassung erkannt, dass Tanz und Pantomime ein geeignetes Mittel zur Darstellung waren. So schrieb er 1914 an Reinhardt über das *Pentheus*-Fragment, dass es „in der stummen Form" eine „namenlose Fascination" auf ihn ausübe:

> [F]ast scheint mir das heroische und das tragische Sujet nur so möglich. Die Worte lösen mir alles auf, in Worten kann ich nur die Comödie fühlen, wo die Worte eben Masken vor den Gesichtern sind und in dieser Weise mit dazu gehören, in den Tragödien brechen die Worte lauter Löcher, man müßte in einem Pentheus fast alle Worte von den Figuren wegheben und in ein Ceremoniell hinauf, bei den Figuren nur die notwendigsten kaum artikulierten Worte halten.[1286]

Diese Aussagen korrespondieren nur bedingt mit den *Bacchen*- bzw. *Pentheus*-Fassungen Hofmannsthals: Die Skizzen zeigen im Allgemeinen nur spärliche Verweise auf eine mögliche Verwendung des Tanzes oder die Forderung nach einer bestimmten Bewegungsregie. An einer Stelle in einem frühen Fragment beschreibt Hofmannsthal die „Bacchenzüge", die durch den Wald gehen, einer „das Haus umtanzend". Daraufhin sei der „ganze Wald erfüllt von dem wilden Rhythmus des bacchischen Schreies".[1287] In den Skizzen ab 1914 tauchen einzelne Verweise auf Tänzer auf, wie beispielsweise ein „tanzender Greis".[1288] An anderer Stelle heißt es:

> Den chthonischen Gott, das neu geborne Kind in der Kornschwinge, das nach der Winternacht mit Tanz und Fackeln erweckt werden muss – diesen zu finden ziehen die Frauen hinaus. Der andere freut sich der Bewegung, freut sich des Sturmes, bläst in den Sturm.[1289]

Anhand dieser Vorgaben konnte Wellesz seine Bewegungschöre jedoch nicht ausarbeiten, sondern hielt sich hierbei an Euripides' Fassung und die Erfahrungen aus seinen früheren Bühnenwerken sowie den vielfältigen zeitgenössischen Einflüssen. Den Chor bei Euripides teilte Wellesz wie erwähnt zunächst in vier bzw. fünf Chöre auf: die Asiatischen Mänaden (Gefolge des Dionysos), die Krieger des Pentheus, die thebanischen Frauen (später als Bakchantinnen) sowie das Volk von Theben, das er zeitweise in Männer und Frauen teilt. Ähnlich wie bei Reinhardts Chorbehandlung (vor allem im *König Ödipus*) dialogisieren die einzelnen Chöre bzw. Chorgruppen untereinander sowie auch mit den Solisten, „ebenso setzen sie mit gleichem oder verschiedenem Text imitatorisch zu anderen Chorgruppen oder Solisten ein, um akustisch eine größere Menge vorzugeben oder dramatische Höhepunkte zu unterstreichen".[1290] Im Gegensatz zur *Alkestis* oder *Die Opferung des Gefangenen* werden die Chöre bzw. tänzerischen Einlagen hier also nicht in instrumenta-

[1286] Nach Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 77.
[1287] Hofmannsthal: „Die Bacchen nach Euripides", S. 55.
[1288] Ebd., S. 57.
[1289] Ebd., S. 58.
[1290] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 25–26.

len Zwischenspielen gebracht bzw. eigene Tänze konzipiert, sondern eine oder mehrere der geteilten Chöre finden sich fast durchgängig auf der Bühne und nehmen am Geschehen teil, bzw. gestalten den gesamten II. Akt auf dem Kithäron, wie bereits in Kapitel 3.1.3.2 ausführlich geschildert wurde.

Die Umarbeitung der Chöre gegenüber Euripides argumentierte Wellesz mit deren Funktion: In der Vorlage habe der Chor dem Zuhörer lediglich die Geschehnisse wiedergegeben, sei also „undramatisch im Sinn unseres Theaters" gewesen, wohingegen er selbst sie in einer Form gestaltet habe, „dass sie an der Handlung teilnehmen".[1291] Wedl weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die gesteigerte Bedeutung des Chores auch durch Wellesz' Wahl des Titels unterstrichen wird, indem nicht etwa Pentheus als Hauptfigur hervorgehoben wird, sondern die Bakchantinnen als handelnde Gruppe.[1292] Akzentuiert wird diese Bedeutung nun auch durch das tänzerische Element – mit dem bereits in der *Alkestis* erprobten Bewegungschor, bei dem im Vergleich zu diesem Werk, aber auch zur Verwendung in den Händel-Opern oder bei Noverre, jedoch eine bedeutende Modifizierung vorgenommen wurde: Bei den Proben zur Uraufführung an der Wiener Staatsoper 1931 wurden in bekannter Manier die Tänzer des Ballettcorps mit dem Chor vermischt. Wellesz erinnerte sich hierzu:

> Ich hatte da ein sonderbares Erlebnis. Der Wiener Opernchor beklagte sich dass er die langen Partien nicht auswendig lernen könne; sie seien zu schwierig und man könne sich die Musik nicht merken. Als das Ballett auf die Bühne kam, bat ich die Tänzerinnen, nicht stumm zu agieren, sondern zu versuchen, die Worte des Chores mitzusprechen. Nach der zweiten Bühnenprobe begannen die Tänzerinnen plötzlich zu singen und machten es so gut, dass der Chor nicht zurückstehen wollte und nun auch sein Bestes gab. So erhielten wir eine Aufführung, die an Intensität alle Erwartungen übertraf.[1293]

Wellesz hat also in den *Bakchantinnen* die Synthese aller Elemente und insbesondere von Chor und Tanz durch die Anweisung an die Tänzer mitzusprechen bzw. zu singen noch weiter auf die Spitze getrieben. Gleichzeitig ist diese Ausführung ein weiterer Hinwies darauf, dass Wellesz die Vorgaben, die er aus der Historie und der Gegenwart erhielt, nicht einfach imitieren, sondern eine individuelle Interpretation und Weiterentwicklung in seinen Werken formen wollte. Im Gegensatz noch zu der *Alkestis* hat Wellesz hier auch im Textbuch die allgemeinen Bewegungen der verschiedenen Chorgruppen weitaus umfassender festgeschrieben, auch wenn er die exakte Choreographie letztlich Birkmeyer überließ. Bereits in der ersten Szene sollen beispielsweise zu Beginn die Mänaden „wie

[1291] Wellesz: „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen im Hamburger Rundfunk am 1. Nov. 1960", S. 4.
[1292] Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 33.
[1293] Wellesz: „Moderne Musik", S. 20–21.

festgebannt nach heftigem Lauf“ auftreten, hiernach soll sich die Gruppe ‚auflockern‘, und als Dionysos in den Flammen von Semeles Grab erscheint haben die Mänaden „[m]it einem Aufschrei“ auf die Erde zu stürzen.[1294] In der 10. Szene zum Ende des I. Aktes werden außerdem die Bakchantinnen zunächst zusammen von Pentheus’ Kriegern auf die Bühne gezerrt. Als diese sie in den Kerker führen sollen, stürzen die Bakchantinnen „in einem einzigen, gewaltigen Ansturm vor und sinken auf die Knie.“ Nachdem kurz darauf der Palast einstürzt und die Wächter fliehen, geraten sie in einen „ekstatische[n] Jubel, der in einen wilden Tanz übergeht.“[1295]

Im II. Akt auf dem Kithäron, in dem die Bakchantinnen und die Mänaden aufeinandertreffen und somit die größte Massenwirkung hervorgerufen wird, hat Wellesz die Bewegungen im Vergleich besonders ausführlich beschrieben. Hierbei musste er die beiden Gruppen strikt trennen, da nur die Bakchantinnen, jedoch nicht die Mänaden, am Ende Jagd auf den spionierenden Pentheus machen. Die Asiatischen Mänaden werden hier also stets von den Bakchantinnen abgesondert „in einer Gruppe gelagert“ auf der Bühne platziert. Die Abgrenzung der Gruppen wird außerdem an einer Stelle unterstrichen, als die Mänaden auf der einen Seite leise beginnen zu singen und die Bakchantinnen auf der anderen Seite „mit wachsender Spannung“ zuhören.[1296] Nachdem kurz darauf Pentheus durch den gleißenden Lichtstrahl enttarnt wird, springen nur die Bakchantinnen auf „und drängen sich beim Opferfeuer zusammen“. Gemeinsam mit Agave nähern sie sich Pentheus, „reißen Brände aus dem Opferfeuer“ und „beginnen wie eine dunkle, unentrinnbare Masse gegen Pentheus vorzudringen“, wonach „eine wilde Jagd […] felsauf, felsab“ beginnt.[1297] Jedoch wird Pentheus zum Schluss nicht durch die gesamte Masse auf die Felsplatte gedrängt, sondern allein von seiner Mutter Agave. Insbesondere diese Szene, die merklich durch die Choreographie der einzelnen Chorgruppen geprägt ist, dürfte somit deutlich von der Massenregie Reinhardts inspiriert worden sein.

Auf die Inszenierung in Wien und die Choreographie von Toni Birkmeyer lassen sich hauptsächlich durch die Kritiken Rückschlüsse anstellen. Das bekannte Szenenfoto (Abb. 9) zeigt lediglich die recht große Gruppe der Mänaden, die auf der breiten Treppe Teiresias zu Füßen liegt. Die Aufführung brachte insgesamt eine geteilte Meinung hervor und auch über die Bewegungschöre herrschte Uneinigkeit: Bei den Proben wurde noch

[1294] Wellesz: *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 7 und 9.
[1295] Ebd., S. 31–33.
[1296] Ebd., S. 40.
[1297] Ebd., S. 44.

über die Intention berichtet, dass bei den *Bakchantinnen* sowohl der Beleuchtung als auch der Bewegung besondere Bedeutung zukäme: „Die Oper bietet dem Chor eine der größten Aufgaben, die er seit Jahren zu lösen hatte. Die Chorsänger und Sängerinnen treten in den Massenszenen zusammen mit Ballettmitgliedern auf, wodurch die Bewegung eine eindringlichere Rhythmik erhalten soll.“[1298] Aber nicht alle Kritiker sahen hierin ein geeignetes Mittel: So erkannte Julius Korngold zwar eine „Höchstleistung“ des Chores, zeigte sich jedoch verwundert über den „beständigen Auflauf aufgeregter Damen“.[1299] Auch Elsa Bienenfeld sah die „rühmenswertesten Leistungen“ des Opernchors leider durch die Bewegungsregie geschmälert: „Immer dasselbe Mense[n]diecken, immer dasselbe Verrenken von Beinen.“[1300] Andere kritisierten ebenfalls die geradezu „lächerlichen gymnastischen Tagesübungen“[1301] oder die „Gymnastik der Chorgruppen, die angeführt von den Ballettkoryphäen, eifrige Turnübungen ausführen“ mussten.[1302]

Max Marold sah hierbei wie bereits erwähnt die Schuld beim Regisseur Lothar Wallerstein, der „allen natürlichen Fluß, alle dramatische Bewegung zu einer (an sich kunstvollen und farbig schönen) Choreographie erstarren ließ, die förmlich eine Scheidewand zwischen dem Zuschauer und den Vorgängen auf der Bühne aufrichtete.[1303] Wallerstein habe laut Meinung von Ferdinand Scherber die eigentlich unmögliche Aufgabe, „ein wirkliches Bacchanale“ auf der Bühne darzustellen, nicht lösen können. „Es wäre vielleicht im großen Raume eines Zirkus in dreimonatiger Probearbeit durchzuführen gewesen. So gibt es hier nur Andeutungen, einstudierte Bewegungen.“[1304] Der Kritiker M. S. von der *Reichspost* beurteilte die „Bewegungen und Gesten“ der Bewegungschöre ebenfalls „alles andere als orgiastisch“ und war der Ansicht, dass deren „zur Schau getragene Vornehmheit und Gemessenheit“ eher in eine Inszenierung von Glucks *Orfeo* passen würden[1305] (eine Kritik, die Wellesz sicher nicht zwingend als solche aufgefasst hätte).

Dennoch haben zahlreiche andere Rezensenten dagegen die Vorzüge der neuen Regieeinfälle gelobt: Allen voran Paul Stefan sah nicht nur eine ‚ideale‘ Erfüllung der anspruchsvollen Aufgaben des Chors, sondern in der stets „fließenden Bewegung dieser

[1298] „Stilisierte Dekoration der ‚Bakchantinnen‘“, S. 11.
[1299] Korngold: „‚Die Bakchantinnen‘, Oper in zwei Akten von Egon Wellesz“, S. 4.
[1300] Bienenfeld: „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen‘“, S. 28.
[1301] L. K. W. in: *Prager Presse* (24. Juni 1931), nach Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 27.
[1302] Elsa Bienenfeld, in: *Magdeburger Zeitung* (2. Juli 1931), nach Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 27.
[1303] Marold: „Uraufführung in der Wiener Staatsoper“, S. 4.
[1304] Scherber: „‚Die Bakchantinnen‘“, S. 3.
[1305] M. S.: „‚Die Bakchantinnen‘“, S. 22.

Chormassen“ auch ein „nicht so bald zu vergessenes Bild“ und somit einen großen Erfolg Wallersteins.[1306] Andere erkannten die wichtige Funktion der Chöre, die „zu mithandelnden Personen gemacht und ihnen überhaupt die tragende und überragende Rolle zugeteilt“ wurde. In den Chorpartien lägen „die Höhepunkte der Musik“.[1307] David Josef Bach fasste dies zusammen, indem er den ausgezeichneten Chor lobte, „der wirklich Bewegungschor ist“ und resümierte, dass „der wunderbare Opernchor“ der „anonyme Solist des Abends“ gewesen sei.[1308]

Die detaillierte Betrachtung von Wellesz’ Behandlung des Tanzes in seinen Opern zeigt, wie facettenreich und individuell sein Konzept war, und wie viele unterschiedliche Einflüsse auf dieses wirkten. Die großen Vorbilder aus der Tanzgeschichte spielten eine ebenso große Rolle wie die zahlreichen aktuellen Strömungen der Tanzmoderne sowie deren Vertreter, aber auch die neuesten Regiekonzepte. Wellesz sah im Tanz gemeinsam mit dem Libretto und der Bühne einen bedeutenden Baustein, um seine Vision des Gesamtkunstwerkgedankens umsetzen zu können und erkannte durch die neuen Bestrebungen bereits einen sich ankündigenden Paradigmenwechsel im Musiktheater:

> Die Aufnahme der Opern Händels in den Spielplan der großen Bühnen, die Erneuerung der Werke Glucks, die erhöhte Pflege des Balletts, das Entstehen neuer Werke, die aus diesem Geiste geboren sind; sie alle sprechen dafür, daß die große Krise der Oper überwunden ist, und eine neue Epoche beginnt, in der die Oper wieder aus unmittelbarstem Umsetzen eines dramatischen Erlebnisses in eine musikalische Form entsteht.[1309]

[1306] Paul Stefan, in: *Neue Zürcher Zeitung* (26. Juni 1931), nach Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 27.
[1307] *Weser-Zeitung*, Bremen (22. Juni 1931), nach Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 27.
[1308] David Josef Bach: „Altertum und Gegenwart. ‚Die Bakchantinnen‘ von Egon Wellesz in der Staatsoper“, in: *Arbeiter Zeitung* 177 (28. Juni 1931), S. 8–9, S. 9.
[1309] Wellesz: „Die Oper und diese Zeit“, S. 113.

4 Fazit

Die detaillierte Analyse der drei Hauptelemente von Wellesz' Gesamtkunstwerkstruktur (Libretto, Bühne und Tanz) hat aufgezeigt, auf welch vielfältige Weise sich Wellesz' Forschungen zur frühen Operngeschichte, darunter insbesondere der barocken ‚Wiener Festoper', sowie auch die intensive Beschäftigung mit den unterschiedlichen Entwicklungen innerhalb des zeitgenössischen Musiktheaters, auf seine eigenen Werke ausgewirkt haben. Als Vorbilder aus dem Barock standen insbesondere die großen Festopern von Cesti und Fux, aber auch Glucks ‚Reformopern' Pate für ein Konzept, das Wellesz in modernisierter Form als zeitgenössisches Gesamtkunstwerk etablieren wollte, um eine Lösung für das nachwagnersche Opernproblem zu finden. Maßgeblichen Einfluss auf Wellesz' Prägung sowohl als Wissenschaftler als auch als Komponist hatten dabei sowohl Mahlers Wirken an der Wiener Hofoper, seine Nähe zu Schönberg, wie auch im Besonderen sein Studium bei Guido Adler, das ihm überhaupt erst eine adäquate Herangehensweise an die Musikgeschichte eröffnete.

In diesem Zusammenhang stellt sich jedoch die Frage, inwieweit Wellesz seine eigenen Theorien, die er innerhalb seiner Opernreform ausarbeitete, überhaupt realisieren konnte und ob diese Werke seiner Auffassung einer ‚modernen Barockoper' entsprachen. Da seine Opern *Die Prinzessin Girnara*, *Scherz, List und Rache* sowie *Incognita* großteils nicht auf den Prinzipien seiner Reform basieren, stehen sie diesbezüglich weniger prominent im Vordergrund. Die *Alkestis* sowie *Die Bakchantinnen* sind dagegen unmittelbare Produkte von Wellesz' Reformüberlegungen und kommen seinen Vorstellungen somit deutlich näher, auch wenn seine Ideale nicht in allen Punkten zur Gänze umgesetzt werden konnten.

Die Grundvoraussetzung für die Verwirklichung seiner Vorstellung eines modernen Gesamtkunstwerks stellte wie ausgeführt für Wellesz ein Libretto mit einem Sujet aus der griechischen Mythologie dar, das er nach den Dramen bzw. Fragmenten des von ihm geschätzten Hugo von Hofmannsthal umarbeiten konnte. Allerdings erhoffte er sich – nach dem Vorbild Glucks und Calzabigis – eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Librettisten, was sich im vorliegenden Fall aufgrund von Hofmannsthals Absage an eine eigenhändige Bearbeitung zerschlug. Wellesz musste demzufolge die Dramenvorlagen selbst anfertigen, was seiner Abneigung gegen eine Personalunion von Komponist und Dichter eigentlich zuwider lief. Die Realisierung eines seinen Ansprüchen genügenden Bühnenbilds lässt sich für die *Alkestis* aufgrund mangelnder Quellen

nur schwer nachvollziehen. Da das Werk an mehreren kleineren Bühnen in Deutschland gegeben wurde, ist allerdings anzunehmen, dass nicht jede Aufführung einen aus Wellesz' Sicht adäquaten Bühnenbildner und die nötigen Mittel zur Verfügung hatte. Mit der Uraufführung der *Bakchantinnen* an der Wiener Staatsoper kam Wellesz jedoch den von ihm verehrten Inszenierungen von Mahler und Roller sehr nahe, vor allem da er letzteren für die Ausstattung gewinnen konnte. Auch der Regisseur Lothar Wallerstein dürfte Wellesz' Ideen entgegengekommen sein, da er ähnliche Ansätze vertrat und die Forderungen des Komponisten somit zumeist umsetzte. Hinsichtlich des Tanzes gelang Wellesz vermutlich die größte Übereinstimmung zwischen Theorie und Realisierung: Hier hatte er die besten Kontakte und auch Möglichkeiten zur Durchführung seiner Wünsche, auch da sich zur Zeit seines Schaffens zahlreiche Choreographen und Tänzer mit ähnlichen Konzepten befassten und diese sich somit besonders aufgeschlossen für Wellesz' Vorstellungen zeigten.

Wellesz' Forderung nach dem Gesamtkunstwerk beinhaltet jedoch nicht allein die Zusammenführung der einzelnen Elemente, sondern auch die Behandlung der Aufführung als Festspiel. Sein Wunsch nach einer entsprechenden Aufnahme einer seiner Reformopern ins Programm der Salzburger Festspiele hätte daher für Wellesz den idealen Rahmen dargestellt, der sich für ihn zu Lebzeiten jedoch nie verwirklichen sollte.[1310] Festzuhalten bleibt also, dass es zwar verschiedene Diskrepanzen zwischen Wellesz' Opernreform und deren Umsetzung in seinen Werken gibt, diese allerdings oft nur darauf beruhen, dass ihm beispielsweise die entsprechenden ‚Fachkräfte' fehlten und ihm zumeist die Aufführung seiner Opern an großen Häusern verwehrt blieb. Ob Wellesz die weiterführenden Ziele seiner Opernreform geglückt sind – d. h. zeitlose Werke zu schaffen und das Publikum wieder für das Musiktheater zu begeistern – muss aus aktueller Perspektive wohl mit Nein beantwortet werden. Ob Wellesz dies gelungen wäre, hätte nicht der Zweite Weltkrieg sein Schaffen auf der Höhe seines Erfolges im deutschsprachigen Raum jäh unterbrochen, muss reine Spekulation bleiben.

Die Diskrepanzen – wie tiefgehend sie im Einzelnen auch sein mögen – werfen allerdings auch die grundsätzliche Frage auf, ob eine vollständige Umsetzung dieser Pläne überhaupt möglich gewesen wäre. Im Zusammenhang mit dem Gesamtkunstwerk wird zumeist darauf verwiesen, dass dieses selbst bei den prominentesten Vertretern dieses Kon-

[1310] Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 27. Erst 2003 wurde *Die Bakchantinnen* konzertant bei den Salzburger Festspielen aufgeführt.

zepts nie zur Gänze realisiert werden konnte und somit stets Projekt geblieben ist oder gar bleiben musste. Es stellte sich in den meisten Fällen eher als „ein Anliegen“ denn als „durchgeplantes Raster“ dar, das vor allem in zahlreichen Manifesten schriftliche Form annahm, sodass hier stets der „Wunsch […] Teil des Programms oder sogar Ziel des Programms“ war.[1311] Wolf Gerhard Schmidt weist allerdings in diesem Zusammenhang auf die Problematik hin, dass die generelle Frage nach dem „‚Gelingen‘ des Endprodukts“ für gewöhnlich voraussetze, dass nur die jeweilig vollständige Realisierung einer Theorie (wie auch immer diese im Einzelnen messbar wäre) dem entsprechenden Projekt Qualität verleihe,[1312] ein Nicht-Gelingen also mit dem Scheitern bzw. einem minderwertigen Werk gleichzusetzen sei. In Bezug auf Wellesz' Reform erscheinen die Diskrepanzen zur Ausführung daher sicherlich interessant, sollen jedoch nicht gleichbedeutend mit einem (negativ konnotierten) Werturteil über die Werke verstanden werden.

Trotz der teilweise nicht zur Gänze umgesetzten Intentionen zeigen einige zeitgenössische Rezensionen zu Wellesz' Werken dennoch, dass seine Ideen durchaus vom Publikum wahrgenommen wurden. Vor allem die Hinwendung zur Barockepoche wurde von Kritikern attestiert: So erkannte Hans Holländer schon 1922 (also noch vor der *Alkestis*), dass Wellesz „zu einer neuen Form der Opernkunst“ gelangen will, die „Pantomime und Tanz, Chor und Gesang zu neuer Einheit vermählt“. Wellesz erschien ihm vor diesem Hintergrund und „über den begrenzten Blick der Zeit hinweg als vollkommene[r] Künstler des Barock“.[1313] Auch Wellesz' ehemaliger Student Otto Fritz Beer war der Ansicht, dass es ihm nie um eine „kompositorische Anknüpfung an frühere Jahrhunderte“ gegangen sei, sondern er nach einer „innere[n] Einstellung“ gehandelt habe: „Denn das Barock ist in Österreich nicht bloß eine abgeschlossene historische Epoche, sondern eine zeitlose Seelenhaltung des österreichischen Künstlers.“ Darum seien nicht nur Wellesz' „feine Linienführung seiner Kammermusik“ und seine Opern barock zu nennen, sondern dessen „Totalität des Schaffens“.[1314] Paul Stefan sah, dass Wellesz „aus dem tiefen Wissen um die Barockoper den schmalen und steilen Pfad, abseits der breiten Straße, zu der kultischen Oper hin gesucht“ habe, deren „vollendeter Typus“ *Die Bakchantinnen* seien.[1315] Vor allem aber Hans Schorn erkannte speziell in der *Alkestis* nicht nur eine Hinwendung

[1311] Finger: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 61–62.
[1312] Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘?“, S. 162.
[1313] Hans Holländer: „Wo halten wir?“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4/1–2 (1922), S. 5–9, S. 9.
[1314] Otto Fritz Beer: „Egon Wellesz. Ein Bild seiner Persönlichkeit zum 50. Geburtstag“, in: *Anbruch* 17/9 (1935), S. 241–244, S. 242–243.
[1315] Paul Stefan: „Egon Wellesz und ‚Die Bacchantinnen‘“, in: *Die Stunde* 2479 (20. Juni 1931), S. 3.

zum Barock, sondern auch – neben Bergs *Wozzeck* – eines der „wenigen gewichtigen Werke, die dem Banne des Wagner'schen Entwicklungsdogmas glücklich entronnen sind und endlich auch in der Oper eine tiefgreifende musikalische Wiedergeburt erhoffen lassen".[1316] Seiner Ansicht nach sei vor allem die ‚Händel-Renaissance' ein Symptom der grundlegenden Aufarbeitung der musikdramatischen Probleme und das Zeichen einer Neuorientierung, „um daraufhin konstruktiv um eine Etappe weiter zu kämpfen". Gerade die *Alkestis* „knüpft an diesen primitiven Entwicklungsstand [an], versucht aber aus antiker Größe und plastischer Kraft des Ausdrucks eine Synthese zu finden, die einer zeitgemäßen Auffassung des ‚Barock' nahekommt".[1317]

Die Vernetzung der kompositorischen Werke mit seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen sowie generell die gleichzeitige Tätigkeit als Forscher und Komponist brachte Wellesz jedoch nicht immer reine Zustimmung. Wie bereits erwähnt, wurde er u. a. noch in England von Gerald Abrahams gewarnt, dass sein guter Ruf als Wissenschaftler sich negativ auf die Reputation seiner Musik auswirken könne.[1318] Doch bereits zu Wiener Zeiten wurde Wellesz deswegen kritisch beäugt und teils offen kritisiert. Insbesondere bei *Die Bakchantinnen* wurde Wellesz seine Gelehrtheit vorgeworfen, wie es das *Neue Wiener Journal* zusammenfasste:

> Und wie das in Wien nun schon einmal so ist, so muß ihm doch das Argument entgegengeschleudert werden: „Was, komponieren tut er auch?" Nichts spricht gegen ihn als Komponisten, nur die Tatsache, daß er auf anderen Gebieten etwas geleistet hat.[1319]

An anderer Stelle liest man, dass *Die Bakchantinnen* „[m]usikalisch das Werk eines höchst gebildeten Mannes" sei, „der mit kalter Hand seine Noten setzt, ohne daß es ihm gelänge, auch nur an einer einzigen Stelle unser Herz zu erreichen".[1320] Auch Max Graf kritisierte Wellesz wie bereits dargestellt für die Einrichtung seines Librettos, da der „feine Gelehrte Egon Wellesz […] etwas zu viel Bildung und etwas zu wenig Bühnensinnlichkeit mitgebracht" habe und als „gebildeter Mann" irrigerweise der Vorstellung nachhinge, das Publikum könne ihm geistig folgen.[1321]

[1316] Schorn: „Aktuelle Opernfragen", S. 191.
[1317] Ebd.
[1318] Gerald Abrahams an Egon Wellesz, 3. Februar 1956, F13.Wellesz.1044, nach Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 26.
[1319] *Neues Wiener Journal* (19. Juni 1931), nach Wedl: *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 103.
[1320] *Münchener Telegramm-Zeitung* (24. Juni 1931), nach Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 56.
[1321] Graf: „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 7.

Doch diese Verbindung von Forschung und Praxis in Wellesz' Schaffen hat dennoch zahlreiche Bewunderer gefunden. So hieß es bereits nach der Aufführung seines Streichquartetts op. 14 im Jahr 1913:

> Es läge nahe, aus dem Umstand, dass Dr. Egon *Wellesz* an der Wiener Universität Musikwissenschaft doziert, zu schliessen, dass er kathedermäßig musiziere. Aber Pallas stülpt sich die Jakobinermütze auf's Haupt. Das kann niemand wundern, der weiss, wie lebhaft der junge Forscher in Wort und Schrift für die musikalische „Moderne" eintritt. Im Sinne des Führers seiner Disziplin, der der Musikgeschichte die lebensvolle Aufgabe zuweist, für die Musikästhetik zu arbeiten, lässt Wellesz die Historie, statt gegen, *für* die moderne Musik sprechen. Es fügt sich gut, dass der Anwalt der „Nuove Musiche" die Sache seiner Klientin auch mit der Notenfeder führen kann.[1322]

Aber allen voran seine zahlreichen Schüler am Musikhistorischen Institut erinnerten sich später noch mit Wohlwollen an die reizvolle Verbindung, die Wellesz verkörperte: So schrieb etwa Kurt Pahlen später an Wellesz, dass ihn dessen „Zugehörigkeit zum praktischen Musikleben" beeindruckte: „Sie waren nicht nur der gelehrte Professor, Sie waren ein Musiker, gehörten den damals fortschrittlichsten Gruppen an, wurden in Theatern und Konzertsälen aufgeführt, schufen Werke, die leidenschaftlich diskutiert wurden."[1323] Für Beer stellte das „Aufregende" an den Vorlesungen dar, „daß Sie uns Musikgeschichte nicht als einen abgeschlossenen Komplex vermittelten, sondern daß Sie immer von der lebendigen Musik her einen Zugang zu den vergangenen Epochen gesucht und gefunden haben".[1324] Und der Engländer Martin Cooper, der in Wien bei Wellesz studiert hatte, resümierte:

> Immer wieder ging es ihm um das Wesentliche; niemals verlor er sich an das Zweitklassige oder Bloß-Moderne. Man fühlte, daß er das komplizierte Netzwerk der Fäden, welche die Kunst der Gegenwart mit ihrer Vergangenheit verbinden, mit tiefer Intuition erschaute.[1325]

Egon Wellesz hat mit seinem individuellen Konzept eines modernen Gesamtkunstwerks nicht nur eine fruchtbare Interdependenz zwischen Forschung und Praxis geschaffen, sondern im Besonderen mit seinen Opern *Alkestis* und *Die Bakchantinnen* auch eine Anknüpfung an die Musikgeschichte geleistet, die nicht in einer restitutiven Rückwärtsgewandtheit erstarrte, sondern sich in ihrer lebendigen Anknüpfung an die Tradition fest in der Moderne verankerte.

[1322] Sigmund Pisling: „[Wellesz: Streichquartett op. 14]", in: *Signale für die musikalische Welt* 45 (1913) S. 1648.
[1323] Nach Wellesz: *Autobiographie*, S. 196.
[1324] Ebd., S. 194.
[1325] Ebd., S. 198.

5 Quellenverzeichnis

5.1 Egon Wellesz – Schriftenverzeichnis[1326]

Monographien

Giuseppe Bonno (1710–1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke, Dissertation Universität Wien 1908, veröffentlich in: *Sammelblätter der Internationalen Musikgesellschaft* 11/3 (1910), S. 395–442.

Studien zur Geschichte der Wiener Oper. Cavalli und der Stil der venetianischen Oper von 1640–1660, Habilitation Universität Wien, veröffentlicht in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1 (1913), S. 1–103.

Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich und Anton Andreas Schmelzer. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik am österreichischen Hofe im 17. Jahrhundert, Wien: In Kommission bei Alfred Hölder 1914 (Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 176, 5. Abhandlung).

Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708, Leipzig: Breitkopf & Haertel; Wien: Artaria 1919 (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 6).

Arnold Schönberg, Wien: E. P. Tal & Co. 1921; englisch erschienen als: *Arnold Schönberg*, übersetzt von W. H. Kerridge, Ergänzungen von A. E. Hull, London: Dent 1925; Reprint: New York: Da Capo Press 1969; mit neuem Vorwort des Autors: *Arnold Schoenberg. The Formative Years*, London: Galliard 1971; Neuausgabe mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1985.

Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien, Wien: Wiener literarische Anstalt 1922.

Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik, Münster: Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung 1923 (Liturgiegeschichtliche Forschungen 6).

Byzantinische Musik, Breslau: Ferdinand Hirt 1927; spanisch erschienen als: Música bizantina, übersetzt von Roberto Gerhard, Barcelona: Ed. Labor 1930.

Die neue Instrumentation, 2 Bde., Berlin: Max Hesse 1928–1929.

Trésor de Musique Byzantine. Première Partie – Notes Explicative. Deuxième Partie – Mélodies dans le Premier Mode, Paris: Editions de l'Oiseau Lyre chez Louise B. M. Dyer 1934.

Arnold Schönberg. An Appreciative Monograph, Oxford: Counterpoint Publications 1945 (Counterpoint Living Composers 1).

Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg, London: Boosey & Hawkes 1948.

[1326] An dieser Stelle wurden alle bis dato bekannten gedruckten Publikationen von Wellesz aufgenommen. Weitere ungedruckte Texte, Skizzen o. Ä., die sich im Wellesz-Nachlass in der Musiksammlung der ÖNB befinden, wurden nicht vollständig aufgelistet, lediglich jene, die in dieser Arbeit Erwähnung finden.

A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford: Clarendon Press 1949, 2. erweiterte Auflage 1961, 3. Auflage 1963.

Essays on Opera, London: Dennis Dobson Ltd. 1950, darin:

- „The Beginning of Baroque in Music", S. 13–32.
- „The Beginnings of Opera in Vienna", S. 33–45.
- „Italian Musicians at the Austrian Court", S. 46–53.
- „A Festival Opera of the Seventeenth Century", S. 54–81.
- „The Balletto a Cavallo", S. 82–89.
- „The Problem of Form", S. 90–106.
- „Music Drama", S. 106–123.
- „The Latest Development of Opera", S. 123–139.
- „The Idea of the Heroic and Opera", S. 140–144.
- „Alkestis", S. 145–152.
- „Opferung des Gefangenen", S. 153–158.

Die Musik der byzantinischen Kirche, Köln: Volk 1959.

Die Hymnen der Ostkirche, Kassel: Bärenreiter 1962.

Johann J. Fux, London: Oxford University Press 1965, erweiterte Ausgabe: Rudolf Flotzinger und Egon Wellesz: Johann Joseph Fux – Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser, Graz: Akademische Druck- u- Verlagsanstalt Graz 1991.[1327]

Egon Wellesz. Leben und Werk, hrsg. v. Franz Endler, Wien: Paul Zsolnay 1981 (mit Emmy Wellesz).

Herausgeberschaft

Johann Josef Fux, Costanza e Fortezza. Festa teatrale in drei Akten, Wien: Artaria 1910 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVII, Bd. 34/35).

The New Oxford History of Music. Bd. I: *Ancient and Oriental Music*, Oxford: Oxford University Press 1957.

The New Oxford History of Music. Bd. VII: *The Age of Enlightenment 1745–1790*, Oxford: Oxford University Press 1973 (mit Frederick Sternfeld); darin auch: „The Concerto" (mit Frederick Sternfeld), S. 434–502.

Studies in Eastern Chant, 3 Bde., Oxford: Oxford University Press 1966–1971 (Reihenherausgeber mit Milos Velimirović).

Monumenta Musicae Byzantinae, Kopenhagen: Levin & Mungsgaard, 1935– (Reihenherausgeber mit Carsten Høeg und H. J. W. Tillyard).

[1327] In Flotzingers Ausgabe wurde Wellesz' ursprünglicher Text stark bearbeitet.

Sticherarium (Codex Vindobonensis Theol. Gr.181), Kopenhagen: Levin & Mungsgaard 1935 (Monumenta Musicae Byzantinae, Princ. I), mit Carsten Hoeg und H. J. W. Tillyard.

Die Hymnen des Sticherarium für September, Kopenhagen: Levin & Mungsgaard 1936 (Monumenta Musicae Byzantinae, Transc. I).

Eastern Elements in Western Chant: Studies in the Early History of Ecclesiastical Music, Boston: Oxford University Press for Byzantine Institute Inc. 1947 (Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia II/1, American Series I); 2. Auflage, Kopenhagen: Levin & Mungsgaard 1967.

Music of the Troubadours. Six Songs in Provencal by Bernart de Ventadorn (Twelfth Century), Oxford: Oxford University Press 1947.

The Akathistos Hymn, Kopenhagen: Levin & Mungsgaard 1957 (Monumenta Musicae Byzantinae, Transcr. IX).

Aufsätze[1328]

„Der Messias von Händel in der Bearbeitung von Ebenezer Prout“, in: *Allgemeine Musikzeitung* 32/38 (1905), S. 602–603.

„Kunst, Künstler und Publikum. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstpflege in alter und neuer Zeit“, in: *Allgemeine Musikzeitung* 34/16 (1907), S. 285–287; 34/17 (1907), S. 303–305.

„Renaissance und Barock. Ein kulturgeschichtlicher Beitrag zur Frage der Stilperioden“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft Leipzig* 11/2 (1909), S. 37–45.

„Vienne“, in: *L'actualité musicale*, Beilage zur *Revue Musicale S.I.M.* 5/2 (1909), S. 19.

„Vienne“, in: *L'actualité musicale*, Beilage zur *Revue Musicale S.I.M.* 6/2 (15. Januar 1910), S. 14.

„Vienne. A propos Mahler“, in: *L'actualité musicale*, Beilage zur *Revue Musicale S.I.M.* 6/2 (15. Februar 1910), S. 66–67.

„Vienne“, in: *L'actualité musicale*, Beilage zur *Revue Musicale S.I.M.* 6/2 (15. März 1910), S. 117.

„Vienne“, in: *L'actualité musicale*, Beilage zur *Revue Musicale S.I.M.* 6/2 (15. April 1910), S. 155.

„E. Honigberger: Stimmungsbilder aus Siebenbürgen [u. a.]“, in: *Der Merker* 2/1 (1910), S. 131.

„Arnold Schönberg“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft Leipzig* 12 (1910/11), S. 342–348.

„Vienne“, in: *Revue Musicale S.I.M.* 7/5 (15. Mai 1911), S. 90.

„Georg Göhler: 35 indische Liedchen. Erste Symphonie D-moll“, in: *Der Merker* 2/2 (1911), S. 368–369.

[1328] Weitere Kategorisierungen in Buch-/Noten-/Konzertrezensionen und andere journalistische Texte wurde nicht vorgenommen.

„La Musique des Troubadours par Jean Beck“, in: *Der Merker* 2/2 (1911), S. 483.

„Streichquartett op. 55, von Felix Woyrsch“, in: *Der Merker* 2/5 (1911), S. 1128.

„Salzburg“, in: *Der Merker* 2/5 (1911), S. 1164.

„Opus 73 von Cyrill Scott“, in: *Der Merker* 2/5 (1911), S. 1167.

„Lieder von Richard Winter“, in: *Der Merker* 2/5 (1911), S. 1167.

„Neue musikgeschichtliche Literatur“, in: *Der Merker* 2/5 (1911), S. 1246–1248.

„Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik“, in: *Der Merker* 2/16 (1911), S. 657–665.

„Maurice Ravel. Miroirs pour piano (Paris. Demets)“, in: *Der Merker* 2/17 (1911), S. 742.

„Neue Bachliteratur“, in: *Der Merker* 2/17 (1911), S. 742–743.

„Der Londoner Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft“, in: *Der Merker* 2/18 (1911), S. 775–776.

„‚Musikgeschichtlicher Atlas‘ von Max Steinitzer (Freiburg 1910)“, in: *Der Merker* 2/22 (1911), S. 920.

„Von neuen Noten. Klaviermusik“, in: *Der Merker* 3/1 (1912), S. 160.

„Neue Lieder“, in: *Der Merker* 3/2 (1912), S. 275.

„Von neuen Noten“, in: *Der Merker* 3/3 (1912), S. 520.

„[Bernhard Sekles: Vier Lieder op. 18]“, in: *Der Merker* 3/3 (1912), S. 600.

„Wilhelm Busch“, in: *Der Merker* 3/3 (1912), S. 671.

„Ungarische Kammermusik“, in: *Der Merker* 3/3 (1912), S. 672.

„Neuerscheinungen der Musikgeschichte“, in: *Der Merker* 3/4 (1912), S. 871–872.

„Die ‚Jenaer‘ Symphonie von Beethoven“, in: *Der Merker* 3/16 (1912) S. 605–607.

„[Der Lehrer]“, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg* [et al.], München: R. Piper 1912, S. 81.

„Schönberg et la jeune école Viennoise“, in: *Revue musicale S.I.M.* 8/3 (1912), S. 21–38.

„Die Aussetzung des Basso Continuo in der italienischen Oper“, in: *Reports of the Fourth Congress of the International Musical Society, London 29th May – 3rd June 1911*, London: Novello and Company 1912, S. 282–285.

„Arnold Schönberg“, in: *Hudebni revue* 5/1 (1912), S. 141–145.

„Béla Bartók“, in: *Hudebni revue* 5/1 (1912), S. 446–449.

„Franz Schreker“, in: *Hudebni revue* 6/1 (1912/13), S. 20–24.

„Zwei Studien zur Geschichte der Oper im XVII. Jahrhundert. I. Die Serenata von Cesti. II. Il Principe Generoso“, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Leipzig* 15 (1913), S. 124–154.

„Das Musikleben in Österreich seit 1850“, in: *Atti del Congresso Internazionale di Musica di Roma 1911*, Rom: o.V. 1913, S. 1–20.

„Probleme der Musik der Gegenwart“, in: *Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und der bedeutendsten Musikstädten des Auslandes* 10 (1913), S. 40–46.

„Neue Bücher über Musik“, in: *Der Merker* 4/1 (1913), S. 38.

„Neue Musikalien“, in: *Der Merker* 4/1 (1913), S. 239–240.

„Robert Lach: Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melöpie. Beiträge zur Geschichte der Melodie (C. F. Kahnt, Leipzig)“, in: *Der Merker* 4/19 (1913), S. 765–766.

„Hugo Riemann. Handbuch der Musikgeschichte. Das Generalbaßzeitalter“, in: *Musikpädagogische Zeitschrift* 3 (1913), S. 216–217.

„Die Feier aus Anlaß des zwanzigjährigen Bestehens der ‚Denkmäler der Tonkunst in Österreich‘“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft Leipzig* 15 (1913–14), S. 77.

„Orientalische Einflüsse in der Musik der Gegenwart“, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 40 (1914), S. 41–42.

„Fragen und Aufgaben musikalischer Orientforschung“, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 40 (1914), S. 332–334; 41 (1915), S. 88–90.

„Bemerkungen zur Musikpraxis um 1600“, in: *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft Leipzig* 15 (1914), S. 133–135.

„Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik“, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Leipzig* 15 (1914), S. 427–439.

„Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert“, in: *Die Musik* 13/22 (1914), S. 191–217.

„Arnold Schœnberg“, in: *Les Cahiers d’ajourd’hui* 10 (1914), S. 520–529.

„Maurice Ravels: Miroirs“, in: *Der Merker* 5/2 (1914), S. 315.

„Neue Klavier- und Violinmusik“, in: *Der Merker* 5/2 (1914), S. 398–399.

„Der Stil in der Musik von Guido Adler. I. Buch (Breitkopf & Härtel)“, in: *Der Merker* 5/2 (1914), S. 438–439.

„Gabriele d’Annunzio als Franzosenfeind“, in: *Neue Freie Presse* 18229 (23. Mai 1915), S. 17–18.

„[Nachruf auf Jules Écorcheville]“, in: *Neue Freie Presse* 18179 (2. April 1915), S. 10.

„Byzantinische Musik“, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 41 (1915), S. 197–201.

„Der Ursprung des altchristlichen Kirchengesanges“, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 41 (1915), S. 302–305.

„Guido Adler“, in: *Neue Musikzeitung* 36/23 (1915), S. 281–282.

„Guido Adler zum 60. Geburtstag“, in: *Neue Freie Presse* 18391 (3. November 1915), S. 31.

„Krieg und Musik. Rede zur Eröffnung der Kriegsmusik-Ausstellung des Wiener Tonkünstlervereines“, in: *Der Merker* 6/2 (1915), S. 370–373.

„Soldatenlieder und Schlachtmusik aus alter und neuer Zeit“, in: *Der Merker* 6/3 (1915), S. 478–485.

„Intoleranz in Kunstfragen“, in: *Der Merker* 6/5 (1915), S. 188–190.

„Studien bei Hans von Bülow (Leipzig, Thüringische Verlagsanstalt)“, in: *Der Merker* 6/17 (1915), S. 607.

„Die Kirchenmusik im byzantinischen Reiche. Eine kritische Studie über den Stand und die Probleme der gegenwärtigen Forschung“, in: *Oriens Christianus* 6 (1916), S. 91–125.

„Orientalische Einflüsse auf die Musik des Abendlandes“, in: *Österreichische Rundschau* 47/2 (1916), S. 103–106.

„Schönberg and beyond“, in: *The Musical Quarterly* 2/1 (1916), S. 76–95 (mit Otto Kinkeldey).

„Edgar Istel. Das Libretto“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1916), S. 97–99.

„Moritz Bauer, Die Lieder Franz Schuberts“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1916), S. 99–100.

„Probleme der musikalischen Orientforschung“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 24 (1917), S. 1–18.

„Die Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges“, in: *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* (1917), S. 6–38.

„Das serbische Oktoechos und die Kirchentöne“, in: *Musica Sacra* 50/2 (1917), S. 17–19.

Studien über den orientalischen Kirchengesang (oder: *Zur orientalischen Kirchenmusik*, in: *Musica Divina*, darin:

„I. Vom Wesen der orientalischen Kirchenmusik“, 5 (1917), S. 41–43.

„II. Ursprung und Ausbreitung des altchristlichen Kirchengesanges“, 5 (1917), S. 103–108.

„III. Die byzantinische Kirchenmusik“, 5 (1917), S. 143–147.

„IV. Die religiöse Dichtung der Byzantiner“, 5 (1917), S. 183–187.

„V. Der syrische Kirchengesang“, 5 (1917), S. 215–220.

„VI. Die Kirchenmusik der Kopten und Abessiner“, 5 (1917), S. 244–249.

„VII. Die armenische Kirche und ihre Musik“, 6 (1918), S. 16–19.

„VIII. Die armenische Kirchenmusik“, 6 (1918), S. 54–58.

„IX. Das armenische Hymnar“, 6 (1918), S. 99–100.

„Der Boykott der modernen Musik“, in: *Der Merker* 8/1 (1917), S. 26–29.

„Paul Bekker: Das deutsche Musikleben“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1917), S. 376–379.

„Erwin Nyiregyházi. Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes“, in: *Der Merker* 8/4 (1917), S. 153–155.

„Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 437–450.

„Claude Debussy“, in: *Daimon* 2 (1918), S. 118–119.

„Zur Entzifferung der byzantinischen Notenschrift“, in: *Oriens Christianus* 7 (1918), S. 97–118.

„Die Orgel im byzantinischen Reiche“, in: *Musica Sacra* 51/4 (1918), S. 51–52.

„Die orientalische Musik im Rahmen der musikgeschichtlichen Forschung“, in: *Festschrift Hermann Kretschmar zum siebzigsten Geburtstage,* Leipzig: C. F. Peters 1918, S. 172–174.

„Einige handschriftliche Libretti aus der Frühzeit der Wiener Oper“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1919), S. 278–281.

„Miscellanea zur orientalischen Musikgeschichte. Die Lektionszeichen in den soghdischen Texten“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1919), S. 505–515.

„Instrumentenkunde“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1919), S. 535–537.

„Der Beginn des Barock in der Musik“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 13 (1919), S. 56–76.

„Autriche“, in: *La Revue Musicale* 1/1 (1. November 1919), S. 58–60.

„Die Frau ohne Schatten“, in: *Musikblätter des Anbruch* 1/1 (1919), S. 10–15.

„Gedanken über die neue Musik“, in: *Die neue Rundschau* 30/1–2 (1919), S. 503–508.

„Vom Geist der chinesischen Musik“, in: *Musikblätter des Anbruch* 1/2 (1919), S. 42–45.

„Musik im Spiegel der Zeit“, in: *Musikblätter des Anbruch* 1/3–4 (1919), S. 119–120.

„Gustav Mahlers Auferstehung“, in: *Der neue Tag* 1 (23. März 1919), S. 4.

„Sechstes Symphoniekonzert. Dirigent: Wilhelm Furtwängler“, in: *Der neue Tag* 3 (25. März 1919), S. 8.

„Außerordentliches Konzert der Philharmoniker. Gustav Mahler: Dritte Symphonie“, in: *Der neue Tag* 3 (25. März 1919), S. 8.

„Die Zukunft der Wiener Oper“, in: *Der neue Tag* 5 (27. März 1919), S. 8.

„Schönberg-Abend“, in: *Der neue Tag* 7 (29. März 1919), S. 8.

„Konzerte“, in: *Der neue Tag* 8 (30. März 1919), S. 9.

„Konzerte“, in: *Der neue Tag* 17 (8. April 1919), S. 8.

„Die Hetze gegen Richard Strauß. An die vierte Galerie“, in: *Der neue Tag* 21 (12. April 1919), S. 7.

„A. Bruckner: Vierte Symphonie. Dirigent: Ferdinand Löwe“, in: *Der neue Tag* 22 (13. April 1919), S. 10.

„Konzerte“, in: *Der neue Tag* 23 (14. April 1919), S. 5.

„Gustav Mahler, Neunte Symphonie. Dirigent: Oskar Fried“, in: *Der neue Tag* 31 (23. April 1919), S. 10.

„Das Bruckner-Fest. Fis-Moll Messe – Neunte Symphonie und Tedeum“, in: *Der neue Tag* 35 (27. April 1919), S. 10.

„Der Fall Weingartner“, in: *Der neue Tag* 38 (30. April 1919), S. 8.

„Zwei Beethovenkonzerte“, in: *Der neue Tag* 39 (1. Mai 1919), S. 10.

„Brahms-Fest“, in: *Der neue Tag* 48 (10. Mai 1919), S. 8.

„[Konzerte]“, in: *Der neue Tag* 49 (11. Mai 1919), S. 10.

„Konzerte“, in: *Der neue Tag* 51 (13. Mai 1919), S. 8.

„Feste in der Oper“, in: *Der neue Tag* 53 (15. Mai 1919), S. 7–8.

„Gedanken über die neue Musik“, in: *Der neue Tag* 56 (18. Mai 1919), S. 10.

„Brahmsfest – Elly Ney – Oskar Fried“, in: *Der neue Tag* 56 (18. Mai 1919), S. 11.

„Feste in der Oper. ‚Fidelio‘“, in: *Der neue Tag* 57 (19. Mai 1919), S. 5.

„Richard Strauß: Ariadne auf Naxos. Feste in der Oper“, in: *Der neue Tag* 58 (20. Mai 1919), S. 8.

„Feste in der Oper. E. W. Korngold: ‚Der Ring des Polykrates‘ und ‚Violanta‘“, in: *Der neue Tag* 60 (22. Mai 1919), S. 8.

„Feste in der Oper. ‚Tristan und Isolde‘“, in: *Der neue Tag* 61 (23. Mai 1919), S. 8.

„Konzerte“, in: *Der neue Tag* 62 (24. Mai 1919), S. 4.

„Feste in der Oper. Richard Strauß: ‚Der Rosenkavalier‘“, in: *Der neue Tag* 63 (25. Mai 1919), S. 11.

„Hans Pfitzner und Wien“, in: *Der neue Tag* 63 (25. Mai 1919), S. 12.

„Feste in der Oper. Julius Bittner: ‚Der Musikant‘“, in: *Der neue Tag* 67 (29. Mai 1919), S. 9.

„Mozart-Abend. Dirigent Bruno Walter“, in: *Der neue Tag* 67 (29. Mai 1919), S. 9.

„Feste in der Oper. Kienzl ‚Der Evangelimann‘“, in: *Der neue Tag* 75 (6. Juni 1919), S. 7.

„Schönberg-Abend. Streichquartett Fis-moll mit Gesang. – Streichsextett ‚Verklärte Nacht‘“, in: *Der neue Tag* 78 (10. Juni 1919), S. 4–5.

„Feste in der Oper. Franz Schmidt: ‚Notre Dame‘“, in: *Der neue Tag* 79 (11. Juni 1919), S. 7.

„Feste in der Oper. Gustav Mahler: VIII. Symphonie“, in: *Der neue Tag* 81 (13. Juni 1919), S. 8.

„Offenbachs 100. Geburtstag“, in: *Der neue Tag* 89 (21. Juni 1919), S. 8.

„Epilog zu den Festspielen in der Oper“, in: *Der neue Tag* 92 (24. Juni 1919), S. 8.

„Beethoven: Neunte Symphonie. Dirigent: Oskar Fried“, in: *Der neue Tag* 96 (28. Juni 1919), S. 8–9.

„Friedrich Klose: Der Sonne Geist“, in: *Der neue Tag* 97 (29. Juni 1919), S. 10.

„Zeitschrift für Musikwissenschaft“, in: *Der neue Tag* 97 (29. Juni 1919), S. 10.

„Hugo Riemann †“, in: *Der neue Tag* 110 (12. Juli 1919), S. 8.

„Arbeiterkonzerte. Oskar Fried: Erntelied – Gustav Mahler II. Sinfonie“, in: *Der neue Tag* 111 (13. Juli 1919), S. 10.

„Steirische Volkslieder“, in: *Der neue Tag* 128 (31. Juli 1919), S. 3.

„Von neuer Musik“, in: *Der neue Tag* 138 (10. August 1919), S. 11.

„Neue Lieder von Richard Strauß“, in: *Der neue Tag* 157 (29. August 1919), S. 6–7.

„Vor der neuen Konzertsaison“, in: *Der neue Tag* 162 (3. September 1919), S. 9.

„[Kommentar zu ‚Deutsche Festspiele zu Salzburg' von Hugo von Hofmannsthal]", in: *Der neue Tag* 179 (21. September 1919), S. 5–6.

„Die Frau ohne Schatten. Eine Interpretation der Dichtung", in: *Der neue Tag* 193 (5. Oktober 1919), S. 11.

„Hofmannsthal-Strauß: Die Frau ohne Schatten. Uraufführung im Operntheater", in: *Der neue Tag* 199 (11. Oktober 1919), S. 7–8.

„‚Die Frau ohne Schatten'. (Operntheater – neue Besetzung)", in: *Der neue Tag* 204 (16. Oktober 1919), S. 7.

„I. Abonnementkonzert des Wiener Tonkünstlerorchesters", in: *Der neue Tag* 207 (19. Oktober 1919), S. 12.

„Henry Quittard †", in: *Der neue Tag* 209 (21. Oktober 1919), S. 8.

„Operntheater. ‚Die Bohème.' (Neu einstudiert)", in: *Der neue Tag* 211 (23. Oktober 1919), S. 7.

„Konzerte", in: *Der neue Tag* 213 (25. Oktober 1919), S. 3.

„Operntheater. Cavalleria rusticana – Bajazzo", in: *Der neue Tag* 222 (4. November 1919), S. 5.

„Musik in England", in: *Der neue Tag* 225 (7. November 1919), S. 5.

„Erstes Philharmonisches Konzert", in: *Der neue Tag* 229 (11. November 1919), S. 5.

„Konzerte", in: *Der neue Tag* 232 (14. November 1919), S. 5.

„Operntheater. Verdi: ‚Der Maskenball'", in: *Der neue Tag* 233 (15. November 1919), S. 9.

„Operntheater. ‚Fidelio'", in: *Der neue Tag* 243 (26. November 1919), S. 5.

„Ein Verein zur Pflege der modernen Musik", in: *Der neue Tag* 247 (30. November 1919), S. 10.

„Zweites Philharmonisches Konzert", in: *Der neue Tag* 247 (30. November 1919), S. 10.

„Operntheater. Rigoletto", in: *Der neue Tag* 251 (4. Dezember 1919), S. [2].

„Operntheater", in: *Der neue Tag* 254 (7. Dezember 1919), S. 10.

„Konzerte. III. Sinfonie von Mahler. Dirigent: W. Furtwängler", in: *Der neue Tag* 254 (7. Dezember 1919), S. 11.

„Neue Bücher über Musik", in: *Der neue Tag* 254 (7. Dezember 1919), S. 11–12.

„Drittes philharmonisches Konzert", in: *Der neue Tag* 259 (13. Dezember 1919), S. 3.

„Quartettabende", in: *Der neue Tag* 259 (13. Dezember 1919), S. 3.

„Zauberflöte", in: *Der neue Tag* 260 (14. Dezember 1919), S. 9.

„Das Musikleben in Wien 1919", in: *Der neue Tag* 271 (25. Dezember 1919), S. 7.

„Konzerte", in: *Der neue Tag* 271 (25. Dezember 1919), S. 7.

„Die Struktur des serbischen Oktoechos", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 140–148.

„Vom Wesen der orientalischen Musik", in: *Musikblätter des Anbruch* 2/3 (1920), S. 96–99.

„Studien zur äthiopischen Kirchenmusik“, in: *Oriens Christianus* 9 (1920), S. 74–106.

„Les dernières œuvres de Schœnberg“, in: *Les Cahiers d’ajourd’hui* (neue Serie) 6 (1920), S. 286–296.

„Béla Bartók“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/6 (1920), S. 225–228.

„Michael Bohnen in Wien“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/6 (1920), S. 239.

„Alfredo Casella: Le Couvent sur l’eau, Fragments symphoniques“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/6 (1920), S. 244.

„Das Mahler-Fest in Amsterdam“, in: *Neue Freie Presse* 20014 (17. Mai 1920), S. 1–2.

„Epilog zum Mahlerfest in Amsterdam“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/11–12 (1920), S. 419–421.

„Maurice Ravel“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/16 (1920), S. 544–546.

„Wo halten wir?“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/17 (1920), S. 572–573.

„Arnold Schönbergs Bühnenwerke“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/18 (1920), S. 604–608.

„Die Vögel. Ein lyrisch-phantastisches Spiel von Walter Braunfels“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/20 (1920), S. 655–656.

„Die letzten Werke Claude Debussys“, in: *Melos* 1 (1920), S. 166–168.

„Bemerkungen zu Josef Hauers Schrift vom ‚Wesen des Musikalischen‘“, in: *Melos* 1 (1920), S. 419–420.

„Autriche. A Vienne: Les Jeunes. Mahler“, in: *La Revue Musicale* 2/1 (1. November 1920), S. 72–73.

„Die Rhythmik der byzantinischen Neumen“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 617–638; 3 (1921), S. 321–336.

„O. Bie ‚Die Oper‘“, in: *Der neue Tag* 3 (3. Januar 1920), S. 5.

„Operntheater. ‚Lohengrin‘“, in: *Der neue Tag* 4 (4. Januar 1920), S. 7.

„Operntheater. Puccini: ‚Tosca‘“, in: *Der neue Tag* 12 (12. Januar 1920), S. 4–5.

„Konzerte“, in: *Der neue Tag* 12 (12. Januar 1920), S. 5.

„Operntheater. ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, in: *Der neue Tag* 30 (30. Januar 1920), S. 5.

„Orchesterkonzerte. Furtwängler – Korngold – Philharmoniker“, in: *Der neue Tag* 30 (30. Januar 1920), S. 5.

„Konzert. Mahlers Fünfte Symphonie. Unter O. Fried“, in: *Der neue Tag* 32 (1. Februar 1920), S. 9.

„Konzert der Salzburger Festspielhausgemeinde. R. Strauß: Suite aus ‚Der Bürger als Edelmann‘“, in: *Der neue Tag* 34 (4. Februar 1920), S. 5.

„Hugo Riemanns Musiklexikon“, in: *Der neue Tag* 36 (6. Februar 1920), S. 5.

„Was erwarten wir von einem Wiener Musikfest?“, in: *Der neue Tag* 38 (8. Februar 1920), S. 6.

„Operntheater. ‚Salome‘“, in: *Der neue Tag* 44 (14. Februar 1920), S. 6.

„Konzerte“, in: *Der neue Tag* 47 (17. Februar 1920), S. 7.

„Richard Strauß-Konzerte“, in: *Der neue Tag* 49 (19. Februar 1920), S. 5.

„Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. (Erste Aufführung im Operntheater am 27. Februar 1920)“, in: *Der neue Tag* 58 (28. Februar 1920), S. 5–6.

„Kammermusik-Konzerte“, in: *Der neue Tag* 60 (1. März 1920), S. 4.

„Operntheater“, in: *Der neue Tag* 62 (3. März 1920), S. 6.

„Philharmonisches Konzert“, in: *Der neue Tag* 62 (3. März 1920), S. [2].

„Operntheater“, in: *Der neue Tag* 68 (9. März 1920), S. 6.

„Ellen Tels und das russische Ballett“, in: *Der neue Tag* 69 (10. März 1920), S. [2].

„Volksoper“, in: *Der neue Tag* 73 (14. März 1920), S. 10.

„Die letzten Werke Debussys“, in: *Der neue Tag* 80 (21. März 1920), S. 11.

„Operntheater. Aïda“, in: *Der neue Tag* 81 (22. März 1920), S. 4.

„Mahler: ‚Das Lied von der Erde‘“, in: *Der neue Tag* 82 (23. März 1920), S. 5.

„Der Schönberg-Verein in Prag“, in: *Der neue Tag* 82 (23. März 1920), S. 6.

„Operntheater“, in: *Der neue Tag* 86 (27. März 1920), S. 6.

„Quartett Lehner“, in: *Der neue Tag* 87 (28. März 1920), S. 10.

„Operntheater“, in: *Der neue Tag* 93 (3. April 1920), S. 6.

„Ein ‚Arnold Schönberg-Konservatorium‘ in – Holland“, in: *Der neue Tag* 94 (4. April 1920), S. 17.

„Erik Satie. Ein musikalisches Porträt“, in: *Der neue Tag* 94 (4. April 1920), S. 17.

„Busoni und Wien“, in: *Der neue Tag* 97 (8. April 1920), S. 3.

„Konzerte“, in: *Der neue Tag* 97 (8. April 1920), S. 3.

„Konzerte. Klavierabend Paul Emerich – ‚Anbruch‘-Konzert – Wiener Tonkünstlerverein“, in: *Der neue Tag* 103 (14. April 1920), S. 6.

„Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3 (1921), S. 482–502.

„Die armenische Messe und ihre Musik“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 27 (1921), S. 1–17.

„Autriche“, in: *La Revue Musicale* 2/3 (1. Januar 1921), S. 73–74.

„Autriche“, in: *La Revue Musicale* 2/5 (1. März 1921), S. 264–263.

„Autriche. La Vie Musicale a Vienne“, in: *La Revue Musicale* 2/7 (1. Mai 1921), S. 168–169.

„Autriche. Vienne“, in: *La Revue Musicale* 2/10 (1. August 1921), S. 170–171.

„Die neue Bewegung in der Musik“, in: *Der Ararat* 8/9 (1921), S. 230–233.

„Analytische Studie über Max Regers ‚Romantische Suite‘“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921/22), S. 106–115.

„Form in Music“, in: *Fanfare* 1/5 (1921), S. 84–85.

„Anton von Webern: Lieder opus 12, 13, 14“, in: *Melos* 2 (1921), S. 38–40.

„Der Lehrer Arnold Schönberg“, in: *Melos* 2 (1921), S. 12–14, 34–36, 57–60.

„Der Stil der letzten Werke Debussys“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3/3 (1921), S. 50–54.

„Die Streichquartette von Béla Bartók“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3/5 (1921), S. 98–100.

„H. Leichtentritt, Analyse von Chopins Klavierwerken I“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3/12 (1921), S. 230.

„Wien als Musikstadt“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3/13–14 (1921), S. 233–234.

„Edward J. Dent: Mozarts Operas“, in: *Musikblätter des Anbruch* 3/17–18 (1921), S. 325–326.

„Autriche. La Musique a Vienne“. in: *La Revue Musicale* 3/3 (1. Januar 1922), S. 69–70.

„Autriche. Deux Pierrots Lunaires a Vienne“, in: *La Revue Musicale* 3/5 (1. März 1922), S. 271–272.

„Autriche. Lettre de Vienne“, in: *La Revue Musicale* 4/2 (1. Dezember 1922), S. 170.

„Letter from Vienna“, in: *Musical News and Herald* (7. Januar 1922), S. 16.

„Letter from Vienna“, in: *Musical News and Herald* (21. Januar 1922), S. 87.

„Letter from Vienna“, in: *Musical News and Herald* (11. Februar 1922), S. 184.

„Letter from Vienna. Josef Marx’s ‚Herbstsinfonie‘“, in: *Musical News and Herald* (4. März 1922), S. 278.

„Letter from Vienna“, in: *Musical News and Herald* (1. April 1922), S. 402.

„Letter from Vienna“, in: *Musical News and Herald* (15. April 1922), S. 466.

„Letter from Vienna“, in: *Musical News and Herald* (6. Mai 1922), S. 567.

„Letter from Vienna“, in: *Musical News and Herald* (20. Mai 1922), S. 631–632.

„Schönberg“, in: *Der Auftakt* 2/1 (1922), S. 3–5.

„Strawinsky“, in: *Der Auftakt* 2/1 (1922), S. 39–41.

„Ravel“, in: *Der Auftakt* 2/1 (1922), S. 172–175.

„Der Musiker und diese Zeit“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4/1–2 (1922), S. 3–4.

„Französisches Konzert“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4/3–4 (1922), S. 65–66.

„Franco Alfano. La Leggenda di Sakùntala“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4/5–6 (1922), S. 98–99.

„Englische Musik“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4/9–10 (1922), S. 152–153.

„Vienna Note“, in: *Fanfare* 1/7 (1922), S. 137–138.

„Is there a future for Grand Opera?“, in: *The Sackbut* 2/11 (1922), S. 11–13.

„Music in Vienna“, in: *The Sackbut* 3/1 (1922), S. 3–7.

„Schoenberg’s Treatise on Harmony“, in: *The Sackbut* 3/5 (1922), S. 133–137.

„Die Zukunft des Balletts“, in: *Melos* 3 (1922), S. 22–25.

„Curt Sachs. Handbuch der Musikinstrumente“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4/5 (1922), S. 313–314.

„Ein englisches Buch über Mozarts Opern“, in: *Musikblätter des Anbruch* 5/1 (1923), S. 19–21.

„Händel-Fest in Hannover“, in: *Musikblätter des Anbruch* 5/9 (1923), S. 268–269.

„Arthur Bliss“, in: *Der Auftakt* 3/1 (1923), S. 9–11.

„Die ‚Gruppe der Sechs‘“, in: *Der Auftakt* 3/1 (1923), S. 11–15.

„Musikbildung in England“, in: *Der Auftakt* 3/4 (1923), S. 100–101.

„Autriche. La Musique a Vienne“, in: *La Revue Musicale* 4/5 (1. März 1923), S. 173–174.

„Arnold Schönberg et son œuvre“, in: *La Revue Musicale* 4/7 (1. Mai 1923), S. 11–28.

„Autriche. La Musique a Vienne“, in: *La Revue Musicale* 5/1 (1. November 1923), S. 76–77.

„Autriche“, in: *La Revue Musicale* 5/6 (1. April 1923), S. 84.

„Some Exotic Elements of Plainsong“, in: *Music and Letters* 4/3 (1923), S. 275–281 (mit Paul England).

„Autriche. La Musique a Vienne. Le 50^{e} Anniversaire de Schœnberg“, in: *La Revue Musicale* 6/1 (1. November 1924), S. 60–62.

„Autriche. La Dixième Symphonie, de Mahler. La Main Heureuse, de Schönberg“, in: *La Revue Musicale* 6/2 (1. Dezember 1924), S. 160.

„Schönbergs ‚Erwartung‘“, in: *Der Auftakt* 4/6 (1924), S. 147–149.

„Über die Inszenierung der ‚Alkestis‘. Der Komponist über sein Werk“, in: *Pult und Taktstock* 1/4 (1924), S. 68–69.

„Die Oper in Italien im 17. Jahrhundert“, in: Adler, Guido (Hrsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. 1924, S. 354–370; 2. Auflage, Berlin: Max Hesse 1930, S. 413–430.

„Byzantinische Musik“, in: Adler, Guido (Hrsg), *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt: Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. 1924, S. 106–115, 2. Auflage, Berlin: Max Hesse 1930, S. 126–136.

„Probleme der modernen Musik“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/10 (1924), S. 392–402.

„Problems of Modern Music“, in: *The Musical Quarterly* 10/1 (1924), S. 1–12 (mit Theodore Baker).

„Problemi della musica moderna“, in: *Il Pianoforte. Rivista mensile di coltura musicale* 5 (1924), S. 11–12.

„Tradition und Moderne“, in: *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* 8 (25. Oktober 1924), o. S.

„Der neue Tanz“, in: *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* 12 (22. November 1924), o. S.

„The Beginning of Opera in Vienna“, in: *The Sackbut* 4 (1924), S. 207–209.

„New music in Vienna“, in: *Modern Music* 3 (1924), S. 25–27.

„Die neue Oper Schönbergs. ‚Die glückliche Hand‘ in der Wiener Volksoper“, in: *Hamburgischer Correspondent* (19. Oktober 1924), o. S.

„Salzburg“, in: *Melos* 4 (1924/25), S. 13–16.

„Epilegomena zur Alkestis“, in: *Melos* 4 (1924/25), S. 127–134.

„Are the Foundations of our Musico-Historical Training Sound?“, in: *The Musical Quarterly* 11/4 (1925), S. 475–481.

„Das Problem der Form“, in: Grues, Heinrich / Krüttge, Eigel / Thalheimer, Else (Hrsg.), *Von Neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, Köln: Marcan 1925, S. 35–38.

„Der Tanz und die Bühne“, in: *Neue Musikzeitung* 46/3 (1925), S. 57–58.

„Schlagzeug“, in: *Pult und Taktstock* 2/4 (1925), S. 56–59.

„Neue Musik in Paris“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7/2 (1925), S. 80–83.

„Bemerkungen zu den Programmen der Konzerte der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Prag und Venedig“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7/2 (1925), S. 85–88.

„Die Originalfassung des Boris Godunow“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (Sonderheft März 1925), S. 132–138.

„Drei Jahre Internationale Musikgesellschaft“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (Sonderheft Mai 1925), S. 277–278.

„Venedig und die Musik“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (Sonderheft August / September 1925), S. 347–351.

„Louis Gruenberg, Daniel-Jazz“, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (Sonderheft August / September 1925), S. 426.

„Musik in Paris I“, in: *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* 4 (24. Januar 1925), o. S.

„Musik in Paris II: Das Leben in Oper und Konzert“, in: *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* 8 (21. Februar 1925), o. S.

„Uwagi o współczesnej twórczości (Considérations sur les programmes du festival de la S. I. M. G.)“, in: *Muzyka* 2/3 (1925), S. 64–66.

„Die Oper und der Tanz“, in: Fischer, Josef Ludwig / Lade, Ludwig (Hrsg.), *Deutsche Musikpflege*, Frankfurt: Verlag des Bühnenvolksbundes 1925, S. 65–67.

„Present Tendencies in Austria“, in: *The Sackbut* 6 (1925), S. 42–46.

„Die ‚Götterdämmerung‘ von Richard Wagner. Zur Aufführung am Sonntag, den 21. März“, in: *Radio Wien* 24 (15. März 1926), S. 970.

„Autriche. Strauss et l’opera, W. Gross, E. Toch“, in: *La Revue Musicale* 7/6 (1. April 1926), S. 74–75.

„Arnold Schœnberg: Avant-propos (I)“, in: *La Revue Musicale* 7/6 (1. April 1926), S. 12–25.

„Arnold Schœnberg: Première partie (Suite), La voie nouvelle“ (II), in: *La Revue Musicale* 7/9 (1. Juli 1926), S. 11–23.

„Arnold Schœnberg. Deuxième partie, La doctrine (III)“, in: *La Revue Musicale* 7/10 (1. August 1926), S. 126–132.

„Arnold Schœnberg. Deuxième partie, La doctrine (fin)“, in: *La Revue Musicale* 8/1 (1. November 1926), S. 38–46.

„Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", in: *Musikblätter des Anbruch* 8/1 (1926), S. 8–13.

„Der Tanz und die Reform der Oper im 18. Jahrhundert", in: *Musikblätter des Anbruch* 8/3–4 (1926), S. 158–161; auch abgedruckt in: *Tanz in dieser Zeit*, hrsg. von Paul Stefan, Wien: Universal-Edition 1926, S. 68–71.

„Zur Aufführung des ‚Persischen Ballettes'. Der Komponist über sein Werk", in: *Pult und Taktstock* 3/3–4 (1926), S. 85–87.

„Ballett und Pantomime", in: *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* 6 (6. Februar 1926), o. S.

„Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 6.

„Die Oper und diese Zeit", in: Heinsheimer, Hans Walter / Stefan, Paul (Hrsg.), *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*, Wien: Universal-Edition 1926, S. 106–113.

„The Return to the Stage", in: *Modern Music* 4/1 (1926), S. 19–24.

„Die dramaturgische Bedeutung des Fidelio", in: *Beethoven-Zentenarfeier: Wien, 26. bis 31. Mai 1927. Internationaler musikhistorischer Kongreß*, Wien: Universal-Edition 1927, S. 48–51.

„Gestalt und Handlung in der Oper", in: *Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 (1927), S. 12–14.

„Tanz und Musik", in: *Die Tat. Deutsche Monatsschrift* 19 (1927), S. 597–604.

„Das ‚Balletto a Cavallo'", in: *Musikblätter des Anbruch* 10/1 (1928), S. 6–13.

„Scherz, List und Rache", in: *Musikblätter des Anbruch* 10/5 (1928), S. 161–162.

„Wiederentdeckung der Stimme", in: *Musikblätter des Anbruch* 10/9–10 (1928), S. 352–354.

„Der Musiker und diese Zeit", in: *Melos* 7 (1928), S. 579–583; 8 (1929), S. 210–220.

„Und die Oper…", in: *Stadt-Anzeiger: Wochenschrift für Theater, Musik und Kunst* 27 (1928), S. 3.

„Der neue Tanz und die Opernbühne", in: *Neue Musikzeitung* 49/7 (1928), S. 209–214.

„Die byzantinischen Lektionszeichen", in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1929), S. 513–534.

„Zur Radiosendung meiner Suite für Violine und Kammerorchester op. 38. Beobachtungen anlässlich der Einstudierung im Studio. Der Komponist über sein Werk", in: *Pult und Taktstock* 6/2 (1929), S. 39–50.

„Moderne Komponisten über die Gegenwartsmusik", in: *Der Tag* 2298 (26. Mai 1929), S. 20.

„Soll Richard Wagner modern inszeniert werden?", in: *Der Tag* 2478 (25. Dezember 1929), S. 22.

„Erik Satie", in: *Pult und Taktstock* 6/3 (1929), S. 55–58.

„The New Instrumentation", in: *The Sackbut* 9 (1929), S. 223–225.

„Das Problem der Form", in: *Jahrbuch der Württembergischen Landestheater* (1928), S. 79–85.

„K. G. Fellerer, Der Palestrina-Stil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts“, in: *Musica Divina* 17/11–12 (1929), S. 163.

„K. Ph. Benet Kempers, Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten“, in: *Musica Divina* 17/11–12 (1929), S. 163–164.

„Revue Grégorienne“, in: *Musica Divina* 17/11–12 (1929), S. 164.

„Das Problem der byzantinischen Notationen und ihrer Entzifferung“, in: *Byzantion* 5 (1929/30), S. 556–570.

„Ein griechisches Evangelium der Wiener Nationalbibliothek mit ekphonetischen Lesezeichen“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 25 (1930), S. 9–24.

„Die Tabelle der Lektionszeichen Cod. 38 des Leimonklosters“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1930), S. 168–170.

„Studien zur Palaeographie der byzantinischen Musik 1. Die prosodischen und die ekphonetischen Zeichen“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1930), S. 385–397.

„Die Meßgesänge der unierten Melchiten“, in: *Musica Divina* 18/1 (1930), S. 1–3.

„Dom Mocquereau und sein Werk“, in: *Musica Divina* 18/3 (1930), S. 30–32.

„Hermann Abert, Gesammelte Schriften und Vorträge“, in: *Musica Divina* 18/3 (1930), S. 39.

„Gerhard Pietzsch, Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto“, in: *Musica Divina* 18/4 (1930), S. 61.

„Die Entwicklungsphasen der byzantinischen Notation“, in: Haas, Robert / Zuth, Josef (Hrsg.), *Festschrift. Adolf Koczirz zum 60. Geburtstag*, Wien: E. Strache 1930, S. 41–46.

„Studien zur byzantinischen Musik“, in: *Byzantinische Jahrbücher* (1930), S. 213–228; 414–422.

„Gestalt und Handlung in der Oper“, in: *Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper Berlin* 10 (1930), S. 5–6.

„Über Orchestereinziehungen“, in: *Pult und Taktstock* 7/2 (1930), S. 30–32.

„Mahlers Instrumentation“, in: *Anbruch* 12/3 (1930), S. 106–110.

„Über das Instrumentieren“, in: *Melos* 9 (1930), S. 115–118.

„Schönberg, Arnold“, in: Cobbett, W. W. (Hrsg.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, 2 Bde., London: Oxford University Press 1930, Bd. 2, S. 343–352.

„Mahler's Orchestration“, in: *Monthly Musical Record* 60 (1931), S. 321–323.

„Die große Anziehungskraft der Wiener Oper“, in: *Die Stunde* (6. März 1931), S. 6.

„Die Musiker und diese Zeit“, in: *Kölnische Zeitung* (07. Januar 1931) o. S.; neu abgedruckt in: *Die Musik* 23/8 (1931), S. 634.

„Cavalli et l'Opéra Vénetien au XVIIe Siècle, avec quarante planches hors texte en héliogravure by Henry Prunières“, in: *Acta Musicologica* 3 (1931), S. 179–180.

„Die Epochen der byzantinischen Notenschrift“, in: *Oriens Christianus* 7 (1932), S. 277–288.

„Das Alter der Melodien der byzantinischen Kirche“, in: *Forschungen und Fortschritte* (1932), S. 431.

„Haydn und Oxford“, in: *Österreichische Kunst* 3/3–4 (1932), S. 28.

„Wien und der Festspielgedanke“, in: *Anbruch* 14/5–6 (1932), S. 91.

„Erinnerungen an Oxford“, in: *Die Musik* 25/2 (1932), S. 123–126.

„Drei Gespräche. Mit Egon Wellesz der aus England zurückkommt“, in: *Anbruch* 14/9–10 (1932), S. 198–199.

„Byzantine Music“, in: *Proceedings of the Musical Association* 59 (1932/33), S. 1–22.

„Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien. Eine musikpaläographische Studie“, in: *Byzantinische Zeitschrift* 33/1 (1933), S. 33–66.

„Wien – Musikzentrum der Welt. Zustrom englischer und amerikanischer Musikschüler nach Oesterreich“, in: *Neues Wiener Journal* 14405 (28. Dezember 1933), S. 6.

„Florenz und der Festspielgedanke“, in: *Anbruch* 15/6–7 (1933), S. 77–78.

„Studien zur byzantinischen Musik“, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16 (1934), S. 213–228; 414–422.

„Das neue Klavierkonzert“, in: *Der Tag* 3960 (10. Juni 1934), S. 28.

„[Arnold Schönberg]“, in: *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag. 13. September 1934*, Wien: Universal-Edition 1934, S. 23–25.

„Musik in England“, in: *Wiener Zeitung* 293 (21. Oktober 1934, Sonntagsbeilage), S. 1; 300 (28. Oktober 1934, Sonntagsbeilage), S. 1–2; 307 (4. November 1934, Sonntagsbeilage), S. 1.

„Das byzantinische Forschungsinstitut in Wien“, in: *Anbruch* 17/1 (1935), S. 20.

„Gustav Mahler. Zur 75. Wiederkehr seines Geburtstages“, in: *Anbruch* 17/6–7 (1935), S. 189–191.

„Paul Dukas“, in: *Anbruch* 17/10 (1935), S. 278–280.

„Chinesische Denker über Musik und den Staat“, in: *Wiener Zeitung* 34 (3. Februar 1935, Sonntagsbeilage), S. 1–2.

„Händel und die Opernbühne“, in: *Wiener Zeitung* 55 (24. Februar 1935, Sonntagsbeilage), S. 1–2.

„Die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in englischer Darstellung“, in: *Wiener Zeitung* 90 (31. März 1935, Sonntagsbeilage), S. 2–3.

„Zwei Szenen aus den ‚Bacchantinnen‘“, in: *Wiener Zeitung* 290 (20. Oktober 1935, Sonntagsbeilage), S. 1–2.

„Paul Dukas (1865–1935). Ein Blatt des Gedenkens“, in: *Wiener Zeitung* 318 (17. November 1935, Sonntagsbeilage), S. 1–2.

„Summa contra gentiles“, in: *Wiener Zeitung* 325 (24. November 1935, Sonntagsbeilage), S. 2–3.

„Der künstlerische Weg Hugo von Hofmannsthals“, in: *Wiener Zeitung* 365 (25. Dezember 1935, Weihnachtsbeilage), S. 5–6.

„Der Stand der Forschung auf dem Gebiete der byzantinischen Kirchenmusik“, in: *Byzantion* 11 (1936), S. 729–737.

„Alban Berg“, in: *Monthly Musical Record* 66 (1936), S. 27–28.

„Chinese Music“, in: *Monthly Musical Record* 66 (1936), S. 131–132.

„The Original Versions of Bruckner’s Symphonies“, in: *Monthly Musical Record* 66 (1936), S. 219–220.

„The Revision of Bruckner: Return to First Sources“, in: *The Times* (7. November 1936), S. 10.

„Nachgelassene Dichtungen und Schriften Hugo von Hofmannsthals“, in: *Wiener Zeitung* 18 (19. Januar 1936, Sonntagsbeilage), S. 3–4; 25 (26. Januar 1936, Sonntagsbeilage), S. 1–2.

„Music in Vienna. Summary of the Season“, in: *The Times* (27. Februar 1937), S. 10.

„Music in Vienna: The Spring Season“, in: *The Times* (5. Juni 1937), S. 12.

„Vienna Festival: An International Competition“, in: *The Times* (17. Juli 1937), S. 10.

„Another Aspect of Salzburg: the Background of the Festival“, in: *The Times* (28. August 1937), S. 8.

„The Salzburg Concerts: Recital on Mozart’s Grand Piano“, in: *The Times* (4. September 1937), S. 8.

„Music in Vienna: Opera and Symphony“, in: *The Times* (18. Dezember 1937), S. 10.

„Der Musiker und sein Publikum, Vortrag 1937 beim 3. IMG-Kongreß in Florenz“, in: *Wiener Zeitung* 140 (23. Mai 1937, Sonntagsbeilage), S. 1–2.

„Die Musik der Kirche von Byzanz“, in: *Anbruch* 19/3 (1937), S. 50.

„Gustav Mahler by Bruno Walter“, in: *Acta Musicologica* 9 (1937), S. 66.

„Bruno Walter by Paul Stefan; Lotte Lehmann; Thomas Mann; Stefan Zweig“, in: *Acta Musicologica* 9 (1937), S. 66.

„The Future of Opera. Present Obstacles“, in: *The Times* (15. Oktober 1938), S. 10.

„Anton Bruckner and the Process of Musical Creation“, in: *The Musical Quarterly* 24/3 (1938), S. 265–290 (übers. von Everett Helm).

„Problems of Contemporary Music“, in: *Monthly Musical Record* 68 (1938), S. 131–134.

„Italian Musicians at the Austrian Court“, in: *Monthly Musical Record* 70 (1940), S. 104–109.

„The Symphonies of Gustav Mahler“, in: *The Music Review* 1 (1940), S. 2–23.

„An Unpublished Letter of Mahler“, in: *The Music Review* 1 (1940), S. 24–25.

„Reviews of Music: Webern, Anton, String Quartet, op. 28“, in: *The Music Review* 1 (1940), S. 177–178.

„The future of musical education: Casual listening or critical appreciation?“, in: *The Times, Educational Supplement* 32 (30. Mai 1942), S. 257.

„An Introduction to Byzantine Music“, in: *Blackfriars. A Monthly Review* 23 (1942), S. 375–781.

„Eastern Elements in English Ecclesiastical Music“, in: *Journal of the Warburg Institute* 5 (1942), S. 44–55.

„Don Giovanni and the dramma giocoso“, in: *The Music Review* 4 (1943), S. 121–126.

„On Greek Choral Music“, in: *The Musical Times* 1215 (1944), S. 156–158.

„The Earliest Example of Christian Hymnody“, in: *The Classical Quarterly* 39/1–2 (1945), S. 34–45.

„English Musical Life: A Symposium“, in: *Tempo* 13 (1945), S. 6–7.

„E. J. Dent and the I.S.C.M.“, in: *The Music Review* 7 (1946), S. 205–208.

„Sir Hugh Allen (gestorben 20. Februar 1946) in Memoriam“, in: *Zeitspiegel. Österreichisches Wochenblatt* 10 (9. März 1946), S. 7.

„Edward J. Dent, for His Seventieth Birthday“, in: *Acta Musicologica* 18–19 (1946/47), S. 1–2.

„In Memoriam [P. Kilian Kirchhoff]“, in: *Acta Musicologica* 18–19 (1946/47), S. 83 (mit H. J. W. Tillyard).

„An Alban Berg Manuscript at Oxford“, in: *Tempo* 15 (1946), S. 3–6.

„Monteverdis Vespers“, in: *The Musical Times* 87/1240 (1946), S. 169–170.

„Musik in England“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 1 (1946), S. 121–123.

„Arnold Schönberg’s ‚Gurrelieder‘“, in: *The Listener* 31 (31. Oktober 1946), S. 609.

„The Nativity Drama of the Byzantine Church“, in: *Journal of Roman Studies* 37/1–2 (1947), S. 145–151.

„Words and Music in Byzantine Liturgy“, in: *The Musical Quarterly* 33/3 (1947), S. 297–310.

„Gelebtes Leben“, in: *Austria* 2/10 (1947), S. 368–371.

„Beethoven’s only opera“, in: *The Listener* 38 (18. September 1947), S. 500.

„Music in the Universities“, in: *Universities Quarterly* 2/2 (1948), S. 142–150.

„In Memoriam: P. Kilian Kirchhoff O. F. M.“, in: *The Musical Quarterly* 34/3 (1948), S. 323–324.

„Hofmannsthal und die Musik“, in: Fiechtner, Helmut A. (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, Wien: Helmut A. Humboldt 1949, S. 227–230.

„Bruckner and his Early Symphonies“, in: *The Listener* 41 (24. Februar 1949), S. 333.

„Bruckner’s Last Symphonies“, in: *The Listener* 41 (21. April 1949), S. 689.

„Richard Strauss, 1864–1949“, in: *The Music Review* 11/1 (1950), S. 23–33.

„Arnold Schönberg 1874–1951“, in: *Music and Letters* 32/4 (1951), S. 305–323 (mit John Amis et al.).

„Kontakion and Kanon“, in: Anglès, Igino (Hrsg.), *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. Roma, 25–30 maggio 1950*, Tournai: Desclée & Cie 1952, S. 131–133.

„The Origins of Dominican Chant“, in: *Blackfriars. A Monthly Review* 31 (1950), S. 75–79.

„Early Byzantine Neumes“, in: *The Musical Quarterly* 38/1 (1952), S. 68–79.

„Epilegomena zu den ‚Eastern Elements in Western Chant‘“, in: *Die Musikforschung* 5 (1952), S. 131–137.

„Notes on the Alleluia“, in: *Kongreßbericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Utrecht 1952*. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Mieziekgeschiedenis 1953, S. 423–427.

„Hofmannsthal and Strauss“, in: *Music and Letters* 33/3 (1952), S. 239–242.

„150 Jahre Theater an der Wien by Anton Bauer“, in: *Notes* 10/1 (1952), S. 104.

„Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel: Gesamtausgabe by Franz Strauss; Alice Strauss; Willi Schuh“, in: *Notes* 10/3 (1953), S. 433–435.

„Das Prooemium des Akathistos. Eine Studie zur Melodie der Kontakien“, in: *Die Musikforschung* 6 (1953), S. 193–206.

„Die Musik der Ostkirche und der Gregorianische Choral“, in: *Musik und Altar* 6 (1953), S. 133–134.

„Byzantine Music and its Place in the Liturgy“, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 81 (1954), S. 13–28.

„Gregory the Great’s Letter on the Alleluia“, in: *Annales Musicologiques* 2 (1954), S. 8–26.

„Two Studies on Bruckner’s Symphonies“, in: *Chord and Discord* 2/7 (1954), S. 24–28.

„Zu meinen in England entstandenen Werken“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 10/1 (1955), S. 16–18.

„Recent Studies in Western Chant“, in: *The Musical Quarterly* 41/2 (1955), S. 177–190.

„Mahler und unsere Zeit“, in: Alf, Julius (Hrsg.), *110. Niederrheinisches Musikfest 1. – 4. Juni 1956. Düsseldorf*, Jahrbuch 1956, o. O., S. 67–70.

„The Akathistos. A Study in Byzantine Hymnography“, in: *Dumbarton Oaks Papers* 9/10 (1956), S. 141–174.

„Die Tradition der byzantinischen Melodien in den Musikhandschriften“, in: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* 7 (1958).

„The Origins of Schoenberg’s Twelve-tone-System“, Washington 1958.

The Spread of Eastern Chant. The Sequence. Hymns Ancient and Modern, London 1959.

„Gustav Mahler und die Wiener Oper. Festrede gehalten am 26. Juni 1960 in der Wiener Staatsoper“, in: *Die Neue Rundschau* 71 (1960), S. 255–261.

„Schönberg und die Anfänge der Wiener Schule“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 15 (1960), S. 237–239.

„Zum Stil der Melodien der Kontakia“, in: *Hommage à Mons. Anglés II*, Barcelona 1961, S. 965–975.

„Melody Construction in Byzantine Chant“, in: *Actes du XIIe Congrès International d’Études Byzantines à Ochride 1961*, Belgrad: Naučno Delo 1963, S. 135–151.

„Schönberg and the Twelve-note System“, in: *The Listener* (10. August 1961), S. 199–200.

„Zur Entstehung meiner ‚Alkestis'", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 164.

„Mahlers Zehnte Symphonie", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 171–172.

„Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", in: *Die Neue Rundschau* 72 (1961), S. 28–35.

„Reminiscences of Mahler", in: *The Score* 28 (1961), S. 52–57.

„Bruno Walter", in: *Music and Letters* 43/3 (1962), S. 21–25.

„An Ancestor of Papageno", in: Gerstenberg, Walter / LaRue, Jan / Rehm, Wolfgang (Hrsg.), *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, Kassel: Bärenreiter 1963, S. 183–186.

„Über die Zusammenhänge zwischen dem Gesang der Ost- und Westkirche", in: Rahner, Hugo / Severus, Emmanuel von (Hrsg.), *Perennitas.* […] *Pater Thomas Michels OSB zum 70. Geburtstag*, Münster: Aschendorff 1963, S. 155–159.

„Die Aufgaben der Kirchenmusik in unserer Zeit", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965), S. 9–13.

„Die heroische Zeit der neuen Musik", in: *Neues Österreich* (6. März 1965), S. 17.

„Recollections of Schönberg", in: *Composer* 17 (1965), S. 8–9.

„Introductory Note" in: *Royal Opera House, Covent Garden. Moses and Aaron. Saturday Evening, 10th July, 1965*, o. S.

„Webern in Perspective", in: *Saturday Review* 49 (28. Mai 1966), S. 49; 60.

„Anton von Webern, a Great Austrian", in: Moldenhauer, Hans / Irvine, Demar (Hrsg.), *Anton von Webern, Perspectives*, Seattle / London: University of Washington Press 1966, S. 108–110.

„Begegnungen in Wien", in: *Melos* 33 (1966), S. 6–12.

„Prentice Schoenberg", in: *The Musical Times* 1487 (1967), S. 61–62.

„Erinnerungen an Arnold Schönberg", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 23 (1968), S. 317–322.

„Die Anfänge der ‚Neuen Musik' in Wien", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970), S. 312–315.

„Über eine Probe Gustav Mahlers", in: *Die Presse* (23./24. Mai 1970), S. 12.

„Histoire de la Restauration du Chant Grégorien by Dom Pierre Combe", in: *Music and Letters* 51/4 (1970), S. 440–442.

„Die Zeit und ich", in: Österreichische Gesellschaft für Musik (Hrsg.), *Beiträge 1970/71*, Kassel: Bärenreiter 1971, S. 42–44.

„H. J. W. Tillyard – In memoriam", in: Velimirović, Milos (Hrsg.), *Studies in Eastern Chant*, Bd. 2, London: Oxford University Press 1971, S. 1–4.

„Erinnerungen an Gustav Mahler und Arnold Schönberg", in: *Orbis Musicae* 1 (1971/72), S. 72–82.

„Schönbergs Magnum Opus", in: *Österreichische Musikzeitschrift* 28/5–6 (1973), S. 209–214.

Lexikonartikel

Eaglefield-Hull, Arthur (Hrsg.): *Dictionary of Modern Music and Musicians*, London: J. M. Dent & Sons 1924:

„Adler, Guido“, S. 7

„Atonality“, S. 19–20 (mit Arthur Eaglefield-Hull)

„Austrian Orchestral Music“, S. 22

„Botstiber, Hugo“, S. 54

„Bruckner, Anton“, S. 66–67

„Chains of Iron“, S. 85

„Chorale-Symphony“, S. 93

„Cow-Bells“, S. 104

„Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, S. 119

„Goldmark, Karl“, S. 190

„Hammer“, S. 212

„Hausegger, Friedrich von“, S. 226

„Hausegger, Siegmund von“, S. 226

„Hellmesberger, Joseph jun.“, S. 229

„Hellmesberger, Joseph sen.“, S. 229

„Kammersinfonie“, S. 264

„Kienzl, Wilhelm“, S. 269

„Koczirz, Adolf“, S. 274

„Koller, Oswald“, S. 275

„Law of the nearest way“, S. 290

„Lehmann, Lilli“, S. 292 (mit Alfred Einstein)

„Lert, Ernst“, S. 294–295

„Mach, Ernst“, S. 309

„Mahler, Gustav“, S. 314–315

„Mildenburg, Anna von“, S. 331

„Salzburg Festival“, S. 432

„Schnellar, Johann“, S. 443

„Schönberg, Arnold“, S. 444–445

„Schrammel, Johann“, S. 445

„Simplified Score“, S. 458

„Stefan, Paul“, S. 476

„Strauß, Eduard“, S. 481

„Strauß, Johann jun.“, S. 481

„Streicher, Theodor“, S. 482

„Trombone ‚Flutter‘“, S. 499

„Trombone Glissando“, S. 499

„Universal-Edition“, S. 502–503

„Vienna State Opera House“, S. 511

„Wolf, Hugo“, S. 534

„Zemlinsky, Alexander von“, S. 541

Eaglefield-Hull, Arthur (Hrsg.): *Das Neue Musiklexikon*, nach dem *Dictionary of Modern Music and Musicians*, übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin: Max Hesse 1926:

„Adler, Guido“, S. 3

„Atonalität“, S. 21–22 (mit Arthur Eaglefield-Hull)

„Botstiber, Hugo“, S. 68

„Goldmark, Karl“, S. 232

„Hammer“, S. 257

„Hausegger, Friedrich von“, S. 263

„Hausegger, Siegmund von“, S. 263

„Hellmesberger, Joseph jun.“, S. 268

„Hellmesberger, Joseph sen.“, S. 268

„Kammersinfonie“, S. 321

„Kienzl, Wilhelm“, S. 328

„Koczirz, Adolf“, S. 338

„Koller, Oswald“, S. 340

„Mach, Ernst“, S. 394

„Mahler, Gustav“, S. 398–399

„Mildenburg, Anna von“, S. 422

„Salzburger Festspiele“, S. 554

„Schnellar, Johann“, S. 573

„Schönberg, Arnold“, S. 574–575

„Stefan, Paul“, S. 617

„Strauß, Eduard“, S. 626

„Strauß, Johann jun.“, S. 626

„Streicher, Theodor“, S. 629

„Universal-Edition“, S. 660

„Wiener Staatsoper“, S. 702

„Wolf, Hugo“, S. 710

„Zemlinsky, Alexander von“, S. 724

Hughes, Dom Anselm (Hrsg.): *The New Oxford History of Music*, Bd. II: *Early Medieval Music up to 1300*, Oxford: Oxford University Press 1954:

„Early Christian Music“, S. 1–13

„Music of the Eastern Churches“, S. 14–52

Colles, H. C. (Hrsg.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 4. Auflage, New York: Macmillan 1940:

„Cavalli, Pietro Francesco“, S. 114–116

„Hofmannsthal, Hugo von“, S. 282

„Musicology“, S. 455–462

„Opera“, S. 473–488

„Vienna“, S. 646–650

Blom, Eric (Hrsg.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Auflage, London: Macmillan 1954:

„Cavalli, Pietro Francesco“, S. 128–131 [erweitert]

„Musicology“, S. 1020–1028 [überarbeitet]

„Opera“, S. 194–241 [erweitert]

„Mahler, Gustav“, S. 511–516 [Abschnitt: S. 514–516]

„Salzburg“, S. 389–391

Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1968:

„Wellesz, Egon“, Bd. 14, S. 457

Unpublizierte Schriften, Radiobeiträge, Vorträge etc.

„Das Heroische und die Oper“, ÖNB F13.Wellesz.659.

Der Rosenkavalier, ÖNB F13.Wellesz.2319 [1963].[1329]

[1329] Geplant für Collier Books, nicht realisiert.

„Die Grundlagen der Musikgeschichte: Einführung in das System und die Methoden musikhistorischer Forschung“ (11.11.1919 [eig. 1913]), ÖNB F13.Wellesz.591/1.

„Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen im Hamburger Rundfunk am 1. Nov. 1960“, ÖNB F13.Wellesz 2303.

„Erinnerungen an Bruno Walter“, Sendemanuskript, Studio Wien, o. J., F13.Wellesz.267.

„Gluck“ [Vortrag für den Bayerischen Rundfunk], ÖNB F13.Wellesz.255 (mit Entwürfen F13.Wellesz.2306).

„Hat die Oper eine Zukunft?“, ÖNB F13.Wellesz 590.

„Introductory talk to ‚Die Bakchantinnen‘“, (BBC-Sendemanuskript), ÖNB F13.Wellesz.230.

„Moderne Musik“, ÖNB F13.Wellesz.661.

„My fifth Stringquartett“, ÖNB F13. Wellesz.260.

Salome, ÖNB. F13.Wellesz.1042/3 [1954].[1330]

[1330] Geplant für Collier Books, nicht realisiert.

Abert, Anna Amalie: „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt“, in: *Die Musikforschung* 6/3 (1953), S. 214–235.

Abert, Hermann (Hrsg.): *Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice*, Wien: Artaria 1914 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 44a).

Adler, Guido: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20.

Adler, Guido (Hrsg.): *Marc Antonio Cesti, Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, Wien: Artaria 1896 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VI, 3/2).

Adler, Guido (Hrsg.): *Marc Antonio Cesti, Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Zweiter bis fünfter Akt*, Wien: Artaria 1897 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich IX, 4/2).

Adler, Guido: „Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 8 (1898), S. 28–39.

Adler, Guido (Hrsg.): *Orazio Benevoli, Festmesse und Hymnus zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628*, Wien: Artaria 1903 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 20).

Adler, Guido: *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1904.

Adler, Guido: „Eine neue musikalische Vereinigung in Wien“, in: *Neue Freie Presse* 14225 (1. April 1904), S. 1–3.

Adler, Guido: *Der Stil in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911.

Adler, Guido (Hrsg.): *Antonio Draghi, Kirchenwerke. Zwei Messen, eine Sequenz, zwei Hymnen*, Wien: Artaria 1916 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XXIII/1, 46).

Adler, Guido: *Gustav Mahler*, Leipzig / Wien: Universal-Edition 1916.

Adler, Guido: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1919.

Adler, Guido: *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 Bde., Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt 1924, 2. Auflage, Berlin: Max Hesse 1930.

Adler, Guido: *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien / Leipzig: Universal Edition 1935.

Adler, Guido / Koller, Oswald (Hrsg.): *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV Jahrhunderts. I. Auswahl*, Wien: Artaria 1900 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII, 14/15).

Adorno, Theodor W.: „Der mißbrauchte Barock“, in: *Kulturkritik und Gesellschaft* I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 10.I), S. 401–422.

Adorno, Theodor W.: „Atonales Intermezzo“, in: *Musikalische Schriften* V, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 18), S. 88–97.

Adorno, Theodor W.: „Die Musik zur ‚Glücklichen Hand‘“, in: *Musikalische Schriften* V, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 18), S. 408–410.

Algarotti, Francesco: „Saggio sopra l'opera in musica", in: Ammon, Frieder von / Krämer, Jörg / Mehltretter, Florian (Hrsg.), *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis „Saggio sopra l'opera in musica" im Kontext*, mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des „Saggio" und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe, Berlin / Boston: de Gruyter 2017 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 214), S. 231–312.

Amort, Andrea: „Die Bewegung der Zeit. Die Stimmen der Künstlerinnen: Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek", in: Dies. (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 77–103.

Amort, Andrea: „Die Massenbewegung. Die tanzende Straße. Zum *Festzug der Gewerbe* von Rudolf von Laban 1929 in Wien", in: Dies. (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 173–183.

Amort, Andrea: „Die ganze Welt im Wanken. Die politische und künstlerische Wende im Modernen Tanz in Wien", in: Dies. (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 205–227.

Amort, Andrea (Hrsg.): *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019.

Antonicek, Theophil: „Musikwissenschaft in Wien zur Zeit Guido Adlers", in: *Studien zur Musikwissenschaft* 37 (1986), S. 165–193.

Antonicek, Theophil: „Anton Webern und die Musikwissenschaft", in: Krones, Hartmut (Hrsg.), *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1999 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 2), S. 17–23.

Appia, Adolphe: *La mise en scène du Drame Wagnérien*, Paris: Léon Chailley 1895.

Appia, Adolphe: *Die Musik und die Inscenierung*, München: Verlagsanstalt F. Bruckmann 1899.

Aron, Willi: „Opernkrise, Opernreform, Opernregie", in: *Die Musik* 20/8 (Mai 1928), S. 571–574.

Bach, David Josef: „Altertum und Gegenwart. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz in der Staatsoper", in: *Arbeiter Zeitung* 177 (28. Juni 1931), S. 8–9.

Bahr, Hermann: „Isadora Duncan", in: *Neues Wiener Tagblatt* 45 (15. Februar 1902), S. 1–2.

Bahr, Hermann: „Mahler als Direktor", in: *Musikblätter des Anbruch* 2/7–8 (1920), S. 275–276.

Baker, Evan: „Arnold Schönberg als Regisseur? ‚Erwartung' und ‚Die glückliche Hand' an der Krolloper", in: Meyer, Christian (Hrsg.), *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28. –30. September 2000*, Wien: Arnold Schönberg Center 2001 (Journal of the Arnold Schönberg Center 3/2001), S. 347–357.

Baker, Evan / Pausch, Oskar: *Das Archiv Alfred Roller*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1994.

Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*, hrsg. v. Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992.

Bauer-Lechner, Natalie: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig / Wien / Zürich: E. P. Tal 1923.

Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, übersetzt v. Petra Schreyer u. Dieter Hornig, Berlin: Alexander 2006.

Beer, Otto Fritz: „Egon Wellesz. Ein Bild seiner Persönlichkeit zum 50. Geburtstag", in: *Anbruch* 17/9 (1935), S. 241–244.

Bekker, Paul: „Musikalische Neuzeit", in: Ders., *Kritische Zeitbilder*, Berlin: Schuester & Loeffler 1921, S. 292–299.

Bekker, Paul: „Die neue Oper", in: *Musikblätter des Anbruch* 7/1 (1925), S. 8–13.

Bekker, Paul: „Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5.

Bekker, Paul: *Das Operntheater*, Leipzig: Quelle & Meyer 1931.

Berg, Alban: „Die sogenannte Opernkrise", in: *Anbruch* 12/2 (1930), S. 52–53.

Bianconi, Lorenzo: *Music in the Seventeenth Century*, übers. v. David Bryant, Cambridge: Cambridge University Press 1999.

Bienenfeld, Elsa: „Arnold Schönberg: ‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik", in: *Neues Wiener Journal* 11002 (15. Oktober 1924), S. 10–11.

Bienenfeld, Elsa: „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen.', Oper in zwei Akten – Uraufführung an der Wiener Staatsoper", in: *Neues Wiener Journal* 13499 (21. Juni 1931), S. 28.

Blaukopf, Kurt: *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1995 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1).

Blume, Friedrich: „Barock", in: Ders. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter 1951, S. 1276–1338.

Bohnenkamp, Klaus E.: „„…eine aufregende Handlung'. Hugo von Hofmannsthals ‚Bacchen'- und ‚Pentheus'-Entwürfe", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1998), S. 193–230.

Boisits, Barbara: „Historismus und Musikwissenschaft um 1900. Guido Adlers Begründung der Musikwissenschaft im Zeichen des Historismus", in: *Archiv für Kulturgeschichte* 82/2 (2000), S. 377–389.

Boisits, Barbara: „Organologische Modelle in der frühen Musikwissenschaft", in: Boisits, Barbara / Rinofner-Kreidl, Sonja (Hrsg.), *Einheit und Vielheit. Organologische Denkmodelle in der Moderne*, Wien: Passagen 2000 (Studien zur Moderne 11), S. 255–271.

Boisits, Barbara: „Hugo Riemann – Guido Adler. Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900", in: Böhme-Mehner, Tatjana / Mehner, Klaus (Hrsg.), *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2001, S. 17–29.

Boisits, Barbara: „Konstruktion einer musikalischen Moderne vor dem Hintergrund der Tradition", in: Senarclens de Grancy, Antje / Uhl, Heidemarie (Hrsg.), *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, Wien: Passagen 2001 (Studien zur Moderne 14), S. 199–214.

Boisits, Barbara: „Die ‚Denkmäler der Tonkunst in Österreich' als vaterländischer Gedächtnisort", in: Feichtinger, Johannes / Großegger, Elisabeth / Marinelli-König, Ger-

traud / Stachel, Peter / Uhl, Heidemarie (Hrsg.), *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, Innsbruck / Wien / Bozen: StudienVerlag 2006 (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 7), S. 131–139.

Boisits, Barbara: „Autobiography and its hidden layers: The case of Guido Adler's ‚Wollen und Wirken' (1935), in: Marković, Tatjana / Mikić, Vesna (Hrsg.), *(Auto)biography as a Musicological Discourse*, Belgrad: Ton plus 2010 (Musicological Studies: Collections for Papers 3), S. 202–213.

Boisits, Barbara: „Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute", in: Calella, Michele / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 33–56.

Böggemann, Markus: *Gesichte und Geschichte. Arnold Schönbergs musikalischer Expressionismus zwischen avantgardistischer Kunstprogrammatik und Historismusproblem*, Wien: Lafite 2007 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 7).

Bonds, Mark Evan: *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1991 (Studies in the History of Music 4).

Borchard, Beatrix: „Anstelle einer Einleitung. *Weiblicher* Opfertod und *männliche* Todesverweigerung", in: Dies. / Maurer Zenck, Claudia (Hrsg.), *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 9–21.

Borchardt, Rudolf: „Über Alkestis" in Ders.: *Prosa* 2, Stuttgart: Klett-Cotta 1959, S. 235–294.

Borchmeyer, Dieter: „Gesamtkunstwerk", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 1282–1289.

Breithaupt, Rudolf Maria: „Mehr Mozart! Salzburgisch Zeitgemässe-Unzeitgemässe", in: *Die Musik* 4/1 (1904/05), S. 3–16.

Brenk, Markus: *Die Musik der 20er Jahre. Studien zum ästhetischen und historischen Diskurs, unter besonderer Berücksichtigung von Kompositionen Ernst Tochs*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 1999 (Europäische Hochschulschriften 36. Musikwissenschaft 186).

Bücken, Ernst: *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, Wildpark / Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1927 (Handbuch der Musikwissenschaft).

Bujić, Bojan: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz: A Fraught Relationship*, London: Plumbago 2020.

Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung 1855.

Busoni, Ferruccio: *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922.

Busoni, Ferruccio: „Von der Zukunft der Oper", in: Ders., *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin: Max Hesse 1922, S. 189–192.

Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, ergänzte und kommentierte Neuausgabe von Martina Weindel, Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2001 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 145).

Calella, Michele: „Kleinere szenische Gattungen (‚componimenti drammatici')", in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 63–74.

Calzabigi, Ranieri de': *Alceste. Tragedia per musica* […], Wien: Ghelen 1767.

Casella, Alfredo: „Scarlattiana: A. Casella über sein neues Stück" in: *Anbruch* 11/1 (1929), S. 26–28.

Cepin Benser, Caroline: *Egon Wellesz (1885–1974): Chronicle of a Twentieth-Century Musician*, New York: Peter Lang 1985 (American University Studies Series 9, History 8).

Chiarenza, Stefano: „Architecture and Perspective in the Set Drawings of the Galli Bibiena", in: *Nexus Network Journal* 18/3 (2016), S. 723–742.

Conway, Paul: „Der Einfluß Gustav Mahlers auf die Symphonien von Egon Wellesz", in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 43 (2000), S. 4–11.

Crawford, John C.: „‚Die Glückliche Hand': Schoenberg's ‚Gesamtkunstwerk'", in: *The Musical Quarterly* 60/4 (1974), S. 583–601.

Curjel, Hans: „Zur Renaissance der Händel-Opern", in: *Melos* 7/10 (1928), S. 462–466.

Dahlhaus, Carl / Krummacher, Friedhelm: „Historismus", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, Sp. 335–352.

Dahlhaus, Carl: „Oper und Neue Musik. Versuch einer Problemskizze", in: Ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München / Salzburg: Katzbichler 1983, S. 145–152.

Dahms, Sybille: „Anmerkungen zu den ‚Tanzdramen' Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifik", in: Buschmeier, Gabriele / Hortschansky, Klaus (Hrsg.), *Tanzdrama. Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe*, Kassel u. a.: Bärenreiter 2000 (Gluck-Studien 2), S. 67–73.

Dahms, Sibylle (Hrsg.): *Tanz*, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2001 (MGG Prisma).

Dahms, Sibylle: „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts", in: Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2001, S. 22–29.

Dahms, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München: epodium 2010 (Derra Dance Research 4).

Decsey, Ernst: „‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik von Arnold Schönberg", in: *Neues Wiener Tagblatt* 285 (15. Oktober 1924), S. 2–3.

Delavos, Paul M.: „Förderer. Die tänzerischen Wirkungskreise des Joseph Gregor, Gründer der Wiener Theatersammlung", in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 184–193.

Dent, Edward J.: *Mozart's Operas: A Critical Study*, London: Chatto & Windus 1913.

Dent, Edward J.: *The Rise of Romantic Opera*, hrsg. v. Winton Dean, Cambridge: Cambridge University Press 1976.

Deppermann, Maria: „Sergej Djagilev – Glühen für eine Idee. Feste der Bühne – Gesamtkunstwerk Tanz“, in: Csobádi, Peter (Hrsg.), *„Und jedermann erwartet sich ein Fest“. Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995*, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 1996 (Wort und Musik 31), S. 549–559.

„Die nächste Premiere der Oper. Gespräch mit Egon Wellesz“, in: *Neues Wiener Tagblatt* 23443 (28. Mai 1931), S. 9.

Dietrich, Margret: „Vorwort“, in: Schondorff, Joachim (Hrsg.) *Alkestis. Euripides, Gluck, Wieland, Richter, Hofmannsthal, Lernet-Holenia, Wilder*, München: Albert Langen / Georg Müller 1969 (Vollständige Dramentexte), S. 9–70.

Doflein, Erich: „Historismus in der Musik“, in: Walter Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 9–40.

Dömling, Wolfgang: „Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/1 (1973), S. 35–50.

Dömling, Wolfgang: „Über den Einfluss kunstwissenschaftlicher Theorien auf die Musikhistorie“, in: Droysen, Dagmar (Hrsg.), *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974*, Berlin: Merseburger 1974, S. 7–45.

Draheim, Joachim: *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Amsterdam: B. R. Grüner 1981 (Heuremata 7).

Eckert, Nora: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin: Henschel 1998.

Eckhardt, Knut / Heher, Hannes (Hrsg.): *Egon Wellesz Kompositionen. Mit Notenbeispielen und Kommentaren*, 2. Auflage, Göttingen: Ramaswamy 1997.

Eder, Antonia: „Pentheus’ Labyrinth: Autorität als Raum- und Textmodell in Hofmannsthals ‚Pentheus‘-Fragment“, in: *Colloquium Helveticum* 41 (2010), S. 87–106.

Eder, Antonia: *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals ‚zerstörendes Zitieren‘ von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Freiburg i. Br.: Rombach 2013 (Reihe Litterae 198).

Eder, Antonia: „Richard Strauss“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 59–63.

Eder, Antonia: „Antike“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 96–98.

Eder, Antonia: „‚Alkestis‘ (entstanden 1894)“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 191–193.

„Egon Wellesz’ ‚Alkestis‘“ in: *Der Tag* 476 (26. März 1924), S. 6.

„Eine Unterredung mit Director Mahler“, in: *Illustrirtes Wiener Extrablatt* 247 (9. September 1903), S. 7.

Einstein, Alfred (Hrsg.): *Christoph Willibald Gluck, L’innocenza giustificata*, Wien: Universal-Edition 1937 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 82).

Einstein, Alfred: *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, 2. Auflage, Kassel u. a.: Bärenreiter 1987.

Ender, Daniel: „Alte Musik als historische Legitimation für die Neue. Die Komponisten der Wiener Schule und ihre Selbstverortung in der Musikgeschichte“, in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, Wien: Arnold Schönberg Center 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 103–115.

Ennulat, Egbert M.: *Arnold Schoenberg Correspondence: A Collection of Translated and Annotated Letters Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann, and Olin Downes*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press 1991.

Erpf, Herrmann: „‚Alkestis‘ von Egon Wellesz. (Zur Uraufführung in Mannheim am 20. März)“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 149–152.

Euler-Rolle, Bernd: „Wege zum ‚Gesamtkunstwerk‘ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43/1 (1989), S. 25–48.

Euler-Rolle, Bernd: „Kritisches zum Begriff des ‚Gesamtkunstwerkes‘ in Theorie und Praxis“, in: Pochat, Götz / Wagner, Brigitte (Hrsg.), *Barock. Regional – International*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1993 (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), S. 365–374.

Euler-Rolle, Bernd: „Die Rezeption des Barock in der Geschichte der Denkmalpflege und Restaurierung. ‚Stilgerechte‘ Restaurierung einst und jetzt“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 55–56/1 (2007), S. 459–474.

Euripides: „Alkestis“, in: Donner, J. J. C. (Hrsg.), *Euripides*, 2. Auflage, 2. Bd., Leipzig / Heidelberg: C. F. Winter’sche Verlagsbuchhandlung 1859, S. 1–57.

Euripides: „Die Bacchantinnen“, in: Donner, J. J. C. (Hrsg.), *Euripides*, 2. Auflage, 2. Bd., Leipzig / Heidelberg: C. F. Winter’sche Verlagsbuchhandlung 1859, S. 219–280.

Felber, Erwin: „Musiktradition und Musikmoderne. Wiener Musik- und Theaterfest“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/9 (1924), S. 357–361.

„Festzugsmarsch-Premiere im Konzerthaus. Am ersten Aufnahme-Nachmittag: Wellesz, Brand und Bittner“, in: *Der Tag* 2278 (1. Mai 1929), S. 7.

Finger, Anke: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Fischer, Jens Malte: „Im Schatten Wagners. Aporien und Auswege der nachwagnerschen Opernentwicklung“, in: Bermbach, Udo (Hrsg.), *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2000, S. 28–49.

Fischer, Jens Malte: „Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920“, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 11–45.

Fischer, Jens Malte: „Mahler. Leben und Welt“, in: Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.), *Mahler Handbuch*, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2010, S. 14–59.

Flashar, Hellmut: *Inszenierungen der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2. Auflage, München: C. H. Beck 2009.

Fleischle-Braun, Claudia: „Die Schule Hellerau-Laxenburg: Refugium, Künstlerresidenz und kosmopolitischer Treffpunkt im Schatten der Wiener Tanzmoderne“, in: Günter, Sandra (Hrsg.), *Every Body Tells a Story. Zur Geschichte von Sport-, Körper- und Bewegungskulturen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2020, S. 95–119.

Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim: Georg Olms 2004 (Echo 6).

Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Ein Monumentum für ‚unseren‘ Fux. Guido Adlers Eintreten für Johann Joseph Fux, in: Aringer, Klaus (Hrsg.), *Johann Joseph Fux. Der Komponist. Referate des internationalen wissenschaftlichen Symposiums Graz 2010*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz 2015, S. 39–54.

Gaartz, Hans: „Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft. Ortsgruppenbericht Halle a. S.“ [darin: Hans Joachim Moser: „Die Zeitgrenzen des musikalischen Barock“], in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921/22), S. 253–254.

Garberson, Eric: „Historiography of the *Gesamtkunstwerk*“, in: de Moura Sobral, Luís / Booth, David W. (Hrsg.), *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII / The Total Work of Art in the Seventheenth and Eighteenth Centuries*, Lissabon: Instituto Português do Património Arquitectónico 1999, S. 53–71.

„Gespräch über Reinhard, mit Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller und Bruno Walter“, in: *Der Merker* 1/17 (1910), S. 697–701.

Giertz, Gernot: *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, München: J. Kitzinger 1975.

Gluck, Christoph Willibald: *Alceste. Tragedia messa in musica dal Signore Cavagliere Cristoforo Gluck. Dedicata A Sua Altezza Reale, L'Arciduca Pietro Leopoldo Gran-Duca di Toscana*, Wien: Trattnern 1769.

Graf, Herbert: „Händel als Wegbereiter für die Opernregie der Zukunft“, in: *Musikblätter des Anbruch* 8/5 (1926), S. 210–213.

Graf, Max: „‚Die glückliche Hand.‘ Drama mit Musik von Arnold Schönberg“, in: *Der Tag* 676 (15. Oktober 1924), S. 4–5.

Graf, Max: „‚Die Bakchantinnen‘. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz“, in: *Der Tag* 2933 (21. Juni 1931), S. 7–8.

Grange, Henry-Louis de la: *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*, Oxford / New York: Oxford University Press 1995.

Greisenegger, Wolfgang: „Alfred Roller: Neubedeutung des szenischen Raumes“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 31 (1989), S. 271–281.

Greisenegger-Georgila, Vana: „Eine Reformbühne für Gustav Mahler“, in: Kubik, Reinhold / Trabitsch, Thomas (Hrsg.), *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener‘. Gustav Mahler und Wien*, Wien: Christian Brandstaetter 2010, S. 134–148.

Grillparzer Franz: *Studien und Aufsätze*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, 4 Bde., hrsg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, München: Hanser 1964–1969.

Gruber, Gernot: *Mozart und die Nachwelt*, 2. Auflage, München: Piper 1987 (Serie Piper 592).

Gur, Golan: „From Byzantine Music to Dodecaphony (and back): Egon Wellesz on Ancient and Modern Music“, in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, Wien: Arnold Schönberg Center 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 266–277.

Gurlitt, Cornelius: *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*, 5 Bde., Stuttgart: Ebner & Seubert 1887–1889.

Gutheil-Schoder, Marie: „Mahler bei der Arbeit“, in: *Der Merker* 3/1 (1912), S. 165.

Haas, Michael: *Forbidden Music: The Jewish Composers Banned by the Nazis*, New Haven: Yale University Press 2013.

Haas, Michael: „Egon Wellesz (1885–1974). The Forgotten Modernist“; https://forbiddenmusic.org/2014/06/04/egon-wellesz-1885-1974-the-forgotten-modernist/; 01.02.2022.

Haas, Robert (Hrsg.): *Christoph Willibald Gluck, Don Juan*, Wien: Universal-Edition 1923 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 60).

Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Stuttgart: Residenz 1980.

Haller, Rudolf (Hrsg.): *Skizzen zur österreichischen Philosophie*, Amsterdam: Rodopi 2000 (Grazer philosophische Studien 58/59).

Hansen, Mathias: *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1993.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 2. Auflage, Leipzig: Rudolph Weigel 1858.

Hanslick, Eduard: „Richard Wagner’s Bühnenfestspiel in Bayreuth“, in: Ders., *Moderne Oper*, Bd. 2: *Musikalische Stationen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1880, S. 213–252.

Hanslick, Eduard: „‚Sicilianische Bauernehre‘ (‚Cavalleria rusticana‘)“, in: Ders., *Moderne Oper*, Bd. 6: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1892, S. 171–180.

Hanslick, Eduard: „Der Evangelimann. Oper in vier Akten von Wilhelm Kienzl“, in: Ders., *Moderne Oper*, Bd. 8: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1899, S. 1–9.

Hanslick, Eduard: „Die Bohème. Lyrische Oper in vier Acten von Leoncavallo“, in: Ders., *Moderne Oper*, Bd. 8: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1899, S. 123–132.

Harrandt, Andrea: „Die Lehrtätigkeit von Egon Wellesz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien“, in: Bungardt, Julia / Helfgott, Maria / Rathgeber, Eike / Urbanek, Nikolaus (Hrsg.), *Wiener Musikgeschichte: Annäherung – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2009, S. 611–624.

Hartung, J. A.: *Aeschylos’ Fragmente*, Leipzig: Wilhelm Engelmann 1855.

Heartz, Daniel / Brown, Bruce Alan: „Rococo“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Bd. 21, London: Macmillan 2001, S. 489–490.

Heher, Hannes: „Mahler und Wellesz“, in: Kubik, Reinhold / Trabitsch, Thomas (Hrsg.), *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener‘. Gustav Mahler und Wien*, Wien: Christian Brandstaetter 2010, S. 236–244.

Heher, Hannes: „Zwischen den Stühlen? Der Komponist Egon Wellesz“, in: Gruber, Gerold (Hrsg.), *…und werde in allen Lexika als „British“ aufgeführt. Beiträge des Symposiums über „Continental Britons“, Schwerin, 27.–29. September 2012*, Neumünster: von Bockel 2015, S. 119–137.

Heher, Hannes: *Kompositorische „Ästhetiken“ bei Schülern Arnold Schönbergs, insbesondere bei Egon Wellesz*, Dissertation Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2017.

Heister, Hanns-Werner: „Früh- und Nachexpressionismus“, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 145–156.

Heister, Hanns-Werner: „Trennung der Elemente und Verfremdung“, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 177–198.

Herder, Johann Gottfried: *Früchte aus den sogenannt-goldenen Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1885 (Herders Sämmtliche Werke 23).

Hiebler, Heinz: „Zur Einführung [Ballette, Pantomimen und Filmszenarien]“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 261–262.

Hintermaier, Ernst: „Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung“, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 154–196.

Hilmera, Jirì: „Costanza e fortezza. Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen“, in: *Maske und Kothurn* 10 (1964), S. 396–407.

Hilscher, Elisabeth Th.: *Denkmalpflege und Musikwissenschaft. Einhundert Jahre Gesellschaft zur Herausgabe der Tonkunst in Österreich (1893–1993)*, Tutzing: Hans Schneider 1995 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 33).

Hirschberg, Walther: „Schönberg-Abend in der Krolloper“, in: *Signale für die musikalische Welt* 25 (1930), S. 808–809.

Hirschmann, Wolfgang: „Empfindsamkeit“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 1765–1771.

Hochradner, Thomas: „Fux, Johann Joseph“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 7, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, Sp. 303–319.

Hoffmann, E. T. A.: „Kreisleriana“ in: *Fantasiestücke in Callot’s Manier* (Sämmtliche Werke 7), Berlin: G. Reimer 1845 / Reprint Boston: de Gruyter 2020, S. 403–466.

Hofmannsthal, Hugo von: „Deutsche Festspiele zu Salzburg“, in: *Der neue Tag* 179 (21. September 1919), S. 5–6.

Hofmannsthal, Hugo von: „Reinhardt bei der Arbeit“, in: Steiner, Herbert (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal. Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1959 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben), S. 333–349.

Hofmannsthal, Hugo von: „Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in ‚Ariadne‘ (Neue Bearbeitung)“, in: Hoppe, Manfred / Hirsch, Rudolf / Burger, Heinz Otto (Hrsg.), *Operndichtungen* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1985 (Sämtliche Werke 24), S. 48.

Hofmannsthal, Hugo von: „Der Rosenkavalier“, in: Hoffmann, Dirk O. / Hirsch, Rudolf / Burger, Heinz Otto Burger (Hrsg.), *Operndichtungen* 1, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1986 (Sämtliche Werke 23).

Hofmannsthal, Hugo von: „Die Bacchen nach Euripides (1892/93; 1904/05; 1911; 1914; 1917/18)“, in: Ritter, Ellen (Hrsg.), *Dramen* 16, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1987 (Sämtliche Werke 18), S. 47–60 (Varianten und Erläuterungen, S. 377–384).

Hofmannsthal, Hugo von: „Jupiter und Semele“, in: Ritter, Ellen (Hrsg.), *Dramen* 16, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1987 (Sämtliche Werke 18), S. 155–157.

Hofmannsthal, Hugo von: „Alkestis“, in: Bohnenkamp, Klaus E. / Mayer, Mathias (Hrsg.), *Dramen* 5, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1997 (Sämtliche Werke 7), S. 7–58 (Varianten und Erläuterungen, S. 201–302).

Hofmannsthal, Hugo von: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, hrsg. v. Mathias Mayer, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000.

Hofmannsthal, Hugo von: „Die Bühne als Traumbild“, in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 40–43.

Hofmannsthal, Hugo von: „Szenische Vorschriften zu ‚Elektra‘“, in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 44–46.

Hofmannsthal, Hugo von: „Die unvergleichliche Tänzerin“, in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 116–120.

Hofmannsthal, Hugo von: „Vertheidigung der Elektra“, in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze 2*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 221–223.

Hofmannsthal, Hugo von: „Inscenierung des Oidipus“, in: Heumann, Konrad / Ritter, Ellen (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 2, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 223–224.

Hofmannsthal, Hugo von: „Gustav Mahler“ (1920), in: Bohnenkamp, Klaus E. / Kaluga, Katja / Krabiel, Klaus-Dieter (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011 (Sämtliche Werke 34), S. 7.

Hofmannsthal, Hugo von: „Über die Pantomime“, in: Bohnenkamp, Klaus E. / Kaluga, Katja / Krabiel, Klaus-Dieter (Hrsg.), *Reden und Aufsätze* 3, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2011 (Sämtliche Werke 34), S. 13–16.

Holländer, Hans: „Wo halten wir?“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4/1–2 (1922), S. 5–9.

Horn, Christian: *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe 2008.

Horsley, Jessica: *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk. Eine interdisziplinäre Untersuchung*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2006.

Hubala, Erich: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Berlin: Propyläen 1970 (Propyläen-Kunstgeschichte in achtzehn Bänden 9).

Jacobshagen, Arnold: „Opernkritik und Opern-‚Reform'", in: Schneider, Herbert / Wiesend, Reinhard (Hrsg.), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 74–84.

Jacobshagen, Arnold: „Revolution und Reform: Paradigmen der Gluck-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert", in: Betzwieser, Thomas / Calella, Michele / Pietschmann, Klaus (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, Wien: Hollitzer 2018 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), S. 83–97.

Jahrmärkter, Manuela: „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen", in: Jacobshagen, Arnold / Mücke, Panja (Hrsg.), *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2: *Händels Opern*, Teilbd. 1, Laaber: Laaber 2009, S. 408–422.

Jalowetz, Heinrich: „Beethoven's Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. Em. Bach", in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1911), S. 417–474.

Kalisch, Volker: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden: Koerner 1988 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77).

Kalisch, Volker: „Adler, Guido", in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1999, Sp. 151–155.

Kandinsky, Wassily: „Über Bühnenkomposition", in: Ders. / Marc, Franz (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München: Piper 1912, S. 103–113.

Kandinsky, Wassily / Marc, Franz (Hrsg.): *Der Blaue Reiter*, München: Piper 1912.

Kanner, Hedwig: „Staatsopernaufführung. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in: *Der Morgen. Wiener Montagblatt* 25 (22. Juni 1931), S. 9.

Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Keller, Harald: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Propyläen 1971 (Propyläen-Kunstgeschichte in achtzehn Bänden 10).

Keller, Max: *Faszination Licht. Licht auf der Bühne*, 4. Auflage, München: Prestel 2010.

Kienzl, Wilhelm: „Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5.

Kneif, Tibor: „Historismus und Gegenwartsbewußtsein", in: Walter Wiora (Hrsg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 281–297.

Koch, Hans-Albrecht: „Essays und Reden zum Theater", in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 354–356.

Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: August Hermann d. J. 1802.

Köhler, Wilhelm: „Max Dvorak“, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 39 (1923), S. 314–320.

Korngold, Julius: „‚Die Bakchantinnen‘, Oper in zwei Akten von Egon Wellesz“, in: *Neue Freie Presse* 23983 (21. Juni 1931), S. 1–4.

Krause, Christian Gottfried: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin: Johann Friedrich Voß 1752.

Krenek, Ernst: „Zu Casellas Aufsatz ‚Scarlattiana‘“, in: *Anbruch* 11/2 (1929), S. 79–81.

Krones, Hartmut: „Wellesz, Egon (Joseph)“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 17, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2007, Sp. 747–756.

Krones, Hartmut: „Multikulturalität durch die Zeiten. Zur Faszination der griechischen Antike im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel von Egon Wellesz’ ‚Bakchantinnen‘“, in: Ders. / Burger, Rudolf / Wagner, Manfred (Hrsg.), *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Vierter Bericht über die vom Institut für Musikalische Stilforschung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien veranstalteten Symposien zum Festival Wien Modern*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2008 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe „Symposien zu Wien Modern“ 4), S. 319–339.

Kröpfl, Monika: „Schönbergs Studenten bei Guido Adler. Alte Musik in der Lehre und als musikwissenschaftliches Betätigungsfeld“, in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, Wien: Arnold Schönberg Center 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 252–265.

Laban, Rudolf von: *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart: Seifert 1920.

Landerer, Christoph: „Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54/9 (1999), S. 6–20.

Langer, Arne: „Reinhardt, Max“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 13, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, Sp. 1530–1532.

Langer, Arne: „Preetorius, Emil“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 13, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, Sp. 907–908.

Langer, Arne: „Wallerstein, Lothar“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 17, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2007, Sp. 412–413.

Latzko, Ernst: „Händelrenaissance und Opernregie“, in: *Melos* 7/8–9 (1928), S. 436–439.

Layton, Robert (Hrsg.): *A Companion to the Symphony*, London: Simon & Schuster 1993.

Lechleitner, Franz: „Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule“, in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien /

Köln / Weimar: Böhlau 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 731–810.

Leopold, Silke / Zimmermann, Michael: „Opernreformen“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 239–253.

Leopold, Silke: „Barock“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1994, Sp. 1235–1256.

Levi, Erik: „Egon Wellesz und Großbritannien in den Jahren 1906–1946“, in: Krones, Hartmut (Hrsg.), *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, Wien u. a.: Böhlau 2013, S. 401–411.

Louis, Eleonora / Stooss, Toni (Hrsg.): *Oskar Schlemmer – Tanz, Theater, Bühne. Vortragsreihe zur Ausstellung*, Klagenfurt: Ritter; Wien: Kunsthalle 1997 (Schriftenreihe der Kunsthalle Wien).

Louis, Rudolf: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München / Leipzig: Georg Müller 1909.

Lütteken, Laurenz: „Gibt es ein musikalisches Rokoko?“, in: Luserke-Jaqui, Matthias / Marx, Reiner / Wild, Reiner (Hrsg.), *Literatur und Kultur des Rokoko*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 95–107.

Mäckelmann, Michael: „‚Die glückliche Hand‘. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs ‚Drama mit Musik‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 1988 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 10), S. 7–36.

Maehder, Jürgen: „Das Quiché-Drama Rabinal Achí, Brasseur de Bourbourg und das Tanzdrama ‚Die Opferung des Gefangenen‘ von Egon Wellesz“, in: Csobádi, Peter / Gruber, Gernot / Kuehnel, Jürgen / Müller, Ulrich / Panagl, Oswald (Hrsg.), *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 2005 (Wort und Musik 58), S. 628–644.

Marold, Max: „Uraufführung in der Wiener Staatsoper. ‚Die Bakchantinnen‘ von Egon Wellesz“, in: *Grazer Tagblatt* 281 (23. Juni 1931), S. 3–4.

Martin, Dieter: „Theaterkooperationen“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 73–76.

Massa, Pietro: „Antikrezeption und musikalische Dramaturgie in ‚Die Bakchantinnen‘ von Egon Wellesz“, in: Csobádi, Peter / Gruber, Gernot / Kuehnel, Jürgen / Müller, Ulrich / Panagl, Oswald (Hrsg.), *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 2005 (Wort und Musik 58), S. 418–435.

Maurer Zenck, Claudia: „*Liebesopfer* versus *Selbstweihe*: Egon Wellesz’ Vertonung von Hofmannsthals Alkestis“, in: Borchard, Beatrix / Maurer Zenck, Claudia (Hrsg.), *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 179–202.

Mauser, Siegfried: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs „Erwartung“*

op. 17, „Die glückliche Hand“ op. 18 und Alban Bergs „Wozzeck“ op. 7, Regensburg: Gustav Bosse 1982 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München 3; Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 17).

Mauser, Siegfried: „Neudeutsche und deutsche Veristen“, in: Ders. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 3–10.

Mauser, Siegfried: „Vom expressionistischem Einakter zur großen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schule“, in: Ders. (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 121–143.

M. D.: „‚Alkestis‘ von Egon Wellesz in der Staatsoper. Gespräch mit dem Komponisten“, in: *Neues Wiener Journal* 12919 (8. November 1929), S. 11.

Melnyk, Lydia: „Neobarocke Tendenzen und sakrale Symbole in der Musikkultur des 20. Jahrhunderts“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 13 (2012), S. 377–389.

Mersmann, Hans: *Die Tonsprache der Neuen Musik*, Mainz: Schott 1928 (Melosbücherei 1).

M. K. [Max Kalbeck]: „Hofoperntheater [*Der Freischütz*]“, in: *Neues Wiener Tagblatt* 292 (23. Oktober 1898), S. 9–10.

M. K. [Max Kalbeck]: „Hofoperntheater [*Tristan und Isolde*]“, in: *Neues Wiener Tagblatt* 52 (22. Februar 1903), S. 9.

Möller, Eveline: *Die Musiklehranstalten der Stadt Wien und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Neues Wiener Konservatorium, Wiener Volkskonservatorium, Konservatorium für volkstümliche Musikpflege in Wien, Musikschule der Stadt Wien*, Dissertation Universität Wien 1994.

Morazzoni, Anna Maria: „Der Schönberg-Kreis und Italien. Die Polemik gegen Casellas Aufsatz über ‚Scarlattiana‘“, in: Stephan, Rudolf / Wiesmann, Sigrid (Hrsg.), *Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien 12. bis 15. Juni 1984*, Wien: Elisabeth Lafite 1986 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), S. 73–82.

M. S.: „‚Die Bakchantinnen‘. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz“, in: *Reichspost* 170 (21. Juni 1931), S. 22.

Müller, Ulrich: „Antike Mythen und antikes Theater in der Musik des 20. Jahrhunderts: Oper, Operette, Musical“, in: Hölz, Karl / Pikulik, Lothar / Platz, Norbert / Wöhrle, Georg (Hrsg.), *Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Symposion vom 03. Juli bis zum 05. Juli 1997 an der Universität Trier*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 1998 (Trierer Studien zur Literatur 31), S. 137–155.

Müntzberger, Isabelle: „‚Händel-Renaissance(n)‘. Aspekte der Händel-Rezeption der 1920er Jahre und der Zeit des Nationalsozialismus“, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Händel unter Deutschen*, München: edition text + kritik 2006 (Musik-Konzepte 131), S. 67–86.

Niedecken, Hans: *Jean Georges Noverre 1727–1810. Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik*, Dissertation Universität Halle 1914.

Niedecken-Gebhard, Hanns: „Der Tanz und die Bühne“, in: Heinrich XIV. Erbprinz Reuss (Hrsg.), *Jahrbuch des Reussischen Theaters* (1925), S. 41–44.

Niemann, Walter: *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin / Leipzig: Schuster & Loeffler 1913, S. 146 [ab Auflage 5 erschienen unter *Die Musik der Gegenwart*].

Noller, Joachim: „KLANG/BEWEGUNG. Musik und Tanz im modernen Gesamtkunstwerk (Kandinsky – Schreyer – Schlemmer)“, in: Floros, Constantin / Geiger, Friedrich / Schäfer, Thomas (Hrsg.), *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts. Peter Petersen zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2000 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 17), S. 15–25.

Oberzaucher, Alfred: „Am Anfang war das Event. Das Kaiserhaus tanzt. Ballettentwicklung 1622–1740“, in: Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2001, S. 15–21.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938“, in: Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.), *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2001, S. 54–69.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Der Körper. Der Körper dazu gebildet, sich frei zu bewegen. Zu den Fundamenten der Wiener Tanzmoderne“, in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 47–55.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Wanderschaft. Gewollt und erzwungen. Zwölf Bemerkungen zur Mobilität und Diversität der Wiener Tanzmoderne“, in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 195–201.

Orel, Alfred: „Ein neuer Weg der Oper? Hofmannsthal-Wellesz’ ‚Alkestis‘“, in: *Beilage der Wiener Zeitung* (Ostern 1924), S. 8–9.

Palisca, Claude V.: „Baroque“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Bd. 2, London: Macmillan 2001, S. 172–178.

Pausch, Oskar: „Gustav Mahler und das Theater seiner Zeit“, in: Partsch, Erich Wolfgang / Solvik, Morten (Hrsg.), *Mahler im Kontext / Contextualizing Mahler*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2011, S. 337–363.

Pfeiffer, Iris: „Schönberg und Kandinsky – Bühnenkompositionen / Schönberg and Kandinsky – Stage Compositions“, in: Meyer, Christian (Hrsg.), *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten. Bericht zum Symposium 9. März – 28. Mai 2000*, Wien: Arnold Schönberg Center 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000), S. 111–119.

Pisk, Paul A.: „Egon Wellesz und seine ‚Alkestis‘“, in: *Radio Wien* 9/1 (30. September 1932), S. 4.

Pisling, Sigmund: „[Wellesz: Streichquartett op. 14]“, in: *Signale für die musikalische Welt* 45 (1913) S. 1648.

„Podiumsgespräch: Luciano Berio, Pierre Boulez, Cristóbal Halffter, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm; Reinhold Brinkmann (Moderation)“, in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel 1996*, Winterthur: Amadeus 1997 (Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung), S. 318–335.

Rampley, Matthew: „Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity“, in: *Art History* 26/2 (2003), S. 214–237.

Rathert, Wolfgang: „Das Neue und das Alte Neue: Tradition und Fortschritt im Denken Guido Adlers“, in: Schubert, Giselher (Hrsg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert: Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz u. a.: Schott 1995 (Frankfurter Studien 5), S. 19–29.

Ratz, Erwin: „Die zehn öffentlichen Proben zur Kammersymphonie im Juni 1918 und der ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘“, in: Hilmar, Ernst (Red.), *Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juli 1951. Gedenkausstellung 1974*, Wien: Universal Edition 1974, S. 68–70.

Reger, Erik: „Die Krise des Opern-Repertoires“, in: *Die Musik* 22/1 (1929), S. 22–26.

Reilly, Edward R.: *Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft*, Wien: Universal Edition 1978.

Reinhardt, Max: „Das Theater der Fünftausend“, in: Fetting, Hugo (Hrsg.), *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, Berlin: Argon 1989, S. 446–447.

Revers, Peter: „Die Schönberg-Rezeption in den frühen Symphonien von Egon Wellesz“, in: *Musicologica Austriaca* 18 (1999), S. 257–267.

Riegl, Alois: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, hrsg. v. Arthur Burda und Max Dvořák, Wien: Anton Schroll 1908.

Roller, Alfred: „Bühnenreform“, in: *Der Merker* 1/5 (1909), S. 193–197.

Roller, Alfred: „Mahler und die Inszenierung“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/7–8 (1920), S. 272–275.

Rosenzweig, Alfred: „Das Stilproblem der Alkestis“, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/3 (1924), S. 95–100.

Rosenzweig, Alfred: „Dramaturgische Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen‘ von Egon Wellesz“, in: *Melos* 5/8–9 (1926), S. 284–293.

Rosenzweig, Alfred: „Hofmannsthal als Operndichter“, in: *Der Tag* 2340 (16. Juli 1929), S. 2.

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*, Paris: Veuve Duchesne 1768.

„Rudolf von Laban spricht in der Urania“, in: *Illustrierte Kronen Zeitung* 10331 (25. Oktober 1928), S. 9.

Ruf, Wolfgang: „Die Oper ‚Alkestis‘ von Egon Wellesz“, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.), *Egon Wellesz* Wien / Graz: Universal Edition 1986, S. 128–140.

Sachs, Curt: „Barockmusik“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 26 (1919), S. 7–15.

Schäfer, Carina / Biedermann, Gabriele (Hrsg.): *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. Dritter Band 1897–1905*, Stuttgart: Cotta 2004.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Sämmtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 5, Stuttgart / Augsburg: J. G. Cotta’scher Verlag 1859.

Scherber, Ferdinand: „‚Die Bakchantinnen‘. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz“, in: *Wiener Zeitung* 142 (23. Juni 1931), S. 2–3.

Scherliess, Volker: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1998 (Bärenreiter-Studienbücher Musik 8).

Schiller, Friedrich: Vorrede „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ zu *Die Braut von Messina*, Stuttgart: Cotta’sche Buchhandlung 1895 (Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden 6).

Schilling, Gustav: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, 6 Bde., Stuttgart: Franz Heinrich Köhler 1835–1838.

Schmid, Gisela Bärbel: „Der Tanz macht beglückend frei“, in: Renner, Ursula / Schmidt, G. Bärbel (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 251–260.

Schmidl, Stefan: „Die Musik. Sinnlichkeit und Konzentration. Zur Musik der Wiener Tanzmoderne“, in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 143–147.

Schmidt, Dörte / Weber, Brigitta (Hrsg.): Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1995.

Schmidt, Ernst A.: *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Heidelberg: Winter 2006 (Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 38).

Schmidt, Lothar: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel u. a.: Bärenreiter 1990 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6).

Schmidt, Matthias: „Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky“, in: Meyer, Christian (Hrsg.), *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten. Bericht zum Symposium 9. März – 28. Mai 2000*, Wien: Arnold Schönberg Center 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000), S. 17–32.

Schmidt, Matthias: *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien: Lafite 2004 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 5).

Schmidt, Wolf Gerhard: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2 (2011), S. 157–179.

Schmohl, Paul / Staehelin, Georg (Hrsg.): *Wiener Barock*, Einführung v. Walter von Semetkowski, Stuttgart: Wilhelm Meyer-Ilschen 1913.

Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, 5. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

Schneider, Gunter: „Egon Wellesz und die Opernreform“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 30/10 (1975), S. 536–538.

Schneider, Gunter: *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik. Dargestellt am Beispiel seiner musikdramatischen Kompositionen*, Dissertation Universität Innsbruck 1981.

Schneider, Gunter: „Egon Wellesz über Mahler“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 40/12 (1985), S. 637–645.

Schneider, Sabine: „Österreich/Mitteleuropa“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2016, S. 125–126.

Schnitzler, Rudolf / Seifert, Seifert: „Draghi, Antonio“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Bd. 7, London: Macmillan 2001, S. 545–551.

Schollum, Robert: *Egon Wellesz*, Wien: Österreichische Musikzeitschrift, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1963 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 2).

Schollum, Robert: „Was bleibt? Zum 100. Geburtstag von Egon Wellesz“, in: Brosche, Günther (Hrsg.), *Zum 100. Geburtstag von Egon Wellesz. Konzertabend und Ausstellung 1985*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek 1985, S. 6–9.

Schönberg, Arnold: „Das Verhältnis zum Text“, in: Kandinsky, Wassily / Marc, Franz (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München: Piper 1912, S. 27–33.

Schönberg, Arnold: „Gibt es eine Krise der Oper“, in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5; Neuabdruck in: *Musikblätter des Anbruch* 8/5 (1926), S. 209.

Schönberg, Arnold: „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“, in: Vojtech, Ivan (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a. M: S. Fischer 1976, S. 25–34.

Schönberg, Arnold: „Gustav Mahler“, in: Vojtech, Ivan (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a. M: S. Fischer 1976, S. 7–24.

Schönberg, Arnold: „Die glückliche Hand“, in: Vojtech, Ivan (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a. M: S. Fischer 1976, S. 235–239.

Schorn, Hans: „Aktuelle Opernfragen“, in: *Die Musik* 17/3 (1924), S. 185–192.

Schreker, Franz: „Gibt es eine Krise der Oper?“, in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5.

Schröder, Dorothea, „Alkestis auf der barocken Opernbühne“, in: Borchard, Beatrix / Maurer Zenck, Claudia (Hrsg.), *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, Frankfurt a. M. / Wien: Peter Lang 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 161–177.

Schuh, Willi (Hrsg.): *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, München: Piper / Mainz u. a.: Schott 1990 (Serie Piper 8252).

Schuschitz, Elisabeth Desirée: *Die Wiener Musikkritik in der Ära Gustav Mahler 1897–1907. Eine historisch-kritische Standortbestimmung*, Dissertation Universität Wien 1978.

Seedorf, Thomas: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2).

Seidel, Wilhelm: „Galanter Stil“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, Sp. 983–989.

Seifert, Herbert: „Die Entfaltung des Barock“, in: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.), *Musikgeschichte Österreichs. Von den Anfängen zum Barock*, Bd. 1, Graz: Styria 1977, S. 323–379.

Seifert, Herbert: *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1988 (Dramma per musica 2).

Seifert, Herbert: „Costanza e Fortezza“, in: *Grove Music Online; Oxford Music Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901137; 6.1.2022.

Seifert, Herbert: „Draghi, Antonio“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 5, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, Sp. 1374–1382.

Seifert, Herbert „Italienische Libretti im barocken Österreich“, in: Pernerstorfer, Matthias J. (Hrsg.), *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, Wien: Hollitzer 2014 (Summa Sumarum 2), S. 281–288.

Seifert, Herbert: „Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I.“, in: Pernerstorfer, Matthias J. (Hrsg.), *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, Wien: Hollitzer 2014 (Summa Sumarum 2), S. 393–400.

Seifert, Herbert: „Da Rimini alla corte di Leopoldo. L’opera di Draghi in ambito Viennese“, in: Pernerstorfer, Matthias J. (Hrsg.), *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, Wien: Hollitzer 2014 (Summa Sumarum 2), S. 471–483.

Sichardt, Martina: „Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion“, in: Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 31–44.

Solie, Ruth A.: „The Living Work: Organicism and Musical Analysis“, in: *19th-Century Music* 4/2 (1980), S. 147–156.

Stefan, Paul: „Oper in Breslau“, in: *Die Bühne* 178 (1928), S. 12 und 34.

Stefan, Paul: „Die sogenannte Opernkrise. Erste Abwehr: Das Studio“, in: *Anbruch* 12/2 (1930), S. 43–45.

Stefan, Paul: „Egon Wellesz und ‚Die Bacchantinnen‘“, in: *Die Stunde* 2479 (20. Juni 1931), S. 3.

Stein, Erwin (Hrsg.): *Schoenberg, Arnold. Briefe*, Mainz: B. Schott’s Söhne 1958.

Stephan, Rudolf: „Schönberg und der Klassizismus“, (1980), in: Ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hrsg. v. Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a.: Schott 1985, S. 146–154.

Stiening, Gideon: „Algarottis ‚Saggio sopra l’opera in musica‘ im Kontext der Aufklärungsphilosophie“, in: von Ammon, Frieder / Krämer, Jörg / Mehltretter, Florian (Hrsg.), *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis „Saggio sopra l’opera in musica“ im Kontext*, mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des „Saggio“ und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe, Berlin / Boston: de Gruyter 2017 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 214), S. 39–68.

„Stilisierte Dekoration der ‚Bakchantinnen‘. Ein angedeutetes und kein naturalistisches Griechenland“, in: *NFP* 23973 (11. Juni 1931), S. 11.

Stoll Knecht, Anna: „‚Wie, hör' ich das Licht?': Gustav Mahler and Alfred Roller's Production of Tristan und Isolde, Vienna, 1903" (unveröffentlichter Vortrag bei der Jahrestagung der American Musicological Society, Boston 2019).

Stollberg, Arne: „Von der Selbstherrlichkeit des Dilettanten – oder: ‚Durch Wagner zu Gluck'. Institutionelle Fehden und historiographische Modelle der Gluck-Forschung im frühen 20. Jahrhundert", in: Betzwieser, Thomas / Calella, Michele / Pietschmann, Klaus (Hrsg.), *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, Wien: Hollitzer 2018 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), S. 193–214.

Storch, Wolfgang: „Gesamtkunstwerk", in: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhart / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2001, S. 730–791.

Storck, Karl: *Geschichte der Musik*, 5. Auflage, Bd. 2, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1922.

Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*, übersetzt v. Heinrich Strobel, Mainz: Schott 1949.

Strobel, Heinrich: „Krise der Oper – Krise der Kritik", in: *Melos* 9 (1930), S. 191–193.

Stucken, Eduard: *Die Opferung des Gefangenen. Ein Tanzschauspiel der Indianer in Guatemala aus vorkolumbischer Zeit*, Berlin: Erich Reiss 1913; Wiederabdruck in: Hofmannsthal, Hugo von (Hrsg.), *Neue Deutsche Beiträge*, Verlag der Bremer Presse 1924, S. 13–24.

Symons, David: *Egon Wellesz: Composer*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Edition / Heinrichshofen 1997 (Paperbacks on Musicology 13).

Szeemann, Harald (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau / Frankfurt: Sauerländer 1983.

Szmolyan, Walter: „Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen", in: Hilmar, Ernst (Red.): *Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juli 1951. Gedenkausstellung 1974*, Wien: Universal Edition 1974, S. 71–82.

Terpis, Max: „Das Opernballett", in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926), S. 140–142.

Terpis, Max: *Tanz und Tänzer*, Zürich: Atlantis 1945.

Tessmer, Hans: „Zeitfragen des Operntheaters", in: *Zeitschrift für Musik* 97/1–3 (1930), S. 22–25; 89–92; 172–176.

Tessmer, Hans: „Hat die deutsche Oper eine Zukunft?", in: *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), S. 1000–1002.

Thaler, Lotte: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München / Salzburg: Katzbichler 1984 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25).

Thursby, Stephen: *Gustav Mahler, Alfred Roller, and the Wagnerian Gesamtkunstwerk: Tristan and Affinities between the Arts at the Vienna Court Opera*, Dissertation Florida State University 2009.

Trabitsch, Thomas: „Gustav Mahler und die Wiener Secession", in: Kubik, Reinhold / Ders. (Hrsg.), *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener'. Gustav Mahler und Wien*, Wien: Christian Brandstaetter 2010, S. 162–166.

Trahndorff, Friedrich Eusebius: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Bd. 2, Berlin: In der Maurerschen Buchhandlung 1827.

Treitler, Leo: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press 1989.

Vanecek, Edwin: „Die Literatur. Sprachskepsis und Verkörperung. Tanz als ein Ausweg aus der Sprachkrise", in: Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz 2019, S. 135–141.

Vinzenz, Alexandra: *Vision ‚Gesamtkunstwerk'. Performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld: Transcript 2018.

Wagner, Manfred: *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg / Wien: Residenz 1996.

Wagner, Richard: *Oper und Drama*, Leipzig: J. J. Weber 1852.

Wagner, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft", in: Kapp, Julius (Hrsg.), *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, Bd. 10, Leipzig: Hesse & Becker 1914, S. 47–185.

Wallerstein, Lothar: „Bemerkungen zur Opernregie", in: *Musikblätter des Anbruch* 8 (1926), S. 49–51.

Wallerstein, Lothar: „Zehn Gebote des Opernregisseurs", in: *NFP* 24452 (9. Oktober 1932), S. 26–27.

Walter, Bruno: *Gustav Mahler*, Wien: Herbert Reichner 1936.

Walter, Michael: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2000.

Wanek, Nina-Maria: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen. Der Briefnachlaß in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2010 (Byzantina et Neograeca Vindobonensia 27).

Wassermann, Jakob: *Hofmannsthal der Freund*, Berlin: S. Fischer 1930.

Webern, Anton: *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. v. Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960.

Wedl, Lorenz: *„Die Bakchantinnen" von Egon Wellesz oder Das göttliche Wunder*, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1992.

Weidemann, Alfred: „Gibt es eine Krise der Oper?", in: *Berliner Tageblatt* 110 (6. März 1926), S. 5.

Weill, Kurt: „Busonis ‚Faust' und die Erneuerung der Opernform", in: Drew, David (Hrsg.), *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 31–36.

Weill, Kurt: „Wirklich eine Opernkrise?", in: Drew, David (Hrsg.), *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 77–78.

Weingartner, Felix: „Zurück zu Mozart?", in: *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912, S. 108–112.

Werba, Robert: „Marginalien zur Mozart-Interpretation an der Wiener Hofoper in der Ära Gustav Mahlers", in: Roleff, Cordula (Red.), *Collectanea Mozartiana*, Tutzing: Schneider 1988, S. 149–157.

Werba, Robert: „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler. Aspekte seiner regielichen und dramaturgischen Tätigkeit an der Wiener Oper im Spiegel der Kritik“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarium Hungaricae* 31/1–4 (1989), S. 371–388.

Wessely, Othmar: „Das Werden der barocken Musikkultur“, in: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hrsg.), *Musikgeschichte Österreichs.* Bd. 1: *Von den Anfängen zum Barock*, Graz: Styria 1977, S. 269–322.

Westphal, Kurt: „Barocke und Neobarocke Musik”, in: Buder, Marianne / Gonschorek, Dorette (Hrsg.), *Hans Chemin-Petit. Betrachtung einer Lebensleistung. Festschrift zum 75. Geburtstag am 24. Juli 1977*, Berlin: Stapp 1977, S. 29–40.

Wigman, Mary: „Tänzerisches Schaffen der Gegenwart“, in: *Musikblätter des Anbruch* 8/3–4 (1926), S. 95–97.

Wilfing, Alexander: „Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften“, in: *Musicologica Austriaca* 31/32 (2012/13), S. 155–175.

Wilfing-Albrecht, Meike: „Ein ‚Kapitel österreichischer Unbegreiflichkeiten‘. Egon Wellesz und das Musikhistorische Institut der Universität Wien“; https://musikwissenschaft.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_musikwissenschaft/Ueber_uns/Institutsgeschichte/Wilfing_Albrecht_final.pdf; 20.11.2021.

Wilfing-Albrecht, Meike: Rezension von *Bojan Bujić, Arnold Schoenberg and Egon Wellesz: A Fraught Relationship* (Oxford 2020), in: *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies*; i. Dr.

Wilfing-Albrecht, Meike: „Schönbergs ‚Die glückliche Hand‘ im Kontext der Lichtregie des 20. Jahrhunderts“, in: Feß, Eike / Muxeneder, Therese (Hrsg.), *Journal of the Arnold Schönberg Center* (2023); i. Dr.

Wilfing-Albrecht, Meike: „‚Tradition und Moderne‘ – Egon Wellesz’ Imagination des barocken Gesamtkunstwerks“, in: Dies. / Wilfing, Alexander (Hrsg.), *Das Gesamtkunstwerk. Interdisziplinäre Perspektiven* (special collection *Open Library of Humanities*); i. Vb.

Wilfing-Albrecht, Meike / Alexander Wilfing: „Egon Wellesz: ‚Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung‘“, in: Wald-Fuhrmann, Melanie (Hrsg.), *Umfang, Methode und Ziel. Eine kommentierte Edition von Konzeptionen der Musikwissenschaft*, Kassel / Berlin: Bärenreiter / Metzler 2022 (Spektrum Fachgeschichte Musikwissenschaft); i. Dr.

Willnauer, Franz: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien / München: Jugend und Volk 1979.

Willnauer, Franz: „Mahlers Mozart (II). Gustav Mahler als Mozart-Interpret – Dramaturg, Regisseur, Dirigent“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 62/2 (2007), S. 4–19.

Wiora, Walter (Hrsg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14).

W. K.: „Kunst und Wissen. Egon Wellesz in Linz“, in: *Neue Zeit* 4/163 (15. Juli 1948), S. 2.

Wolf, Norbert Christian: „Salzburger Festspiele“, in: Mayer, Mathias / Werlitz, Julian (Hrsg.), *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 76–78.

Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München: Theodor Ackermann 1888.

Wörner, Karl: *Musik der Gegenwart. Geschichte der neuen Musik*, Mainz: Schott 1949.

Zielske, Harald: „Appia, Adolphe“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1999, Sp. 826–830.

Zielske, Harald: „Bibiena“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Personenteil, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: Metzler 1999, Sp. 1579–1588.

Zschorlich, Paul: *Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Leipzig: Friedrich Rothbarth 1906.

„Zu Casellas Aufsatz ‚Scarlattiana“, in: *Anbruch* 11/2 (1929), S. 79–81.

Archiv-Quellen:

Nachlass Wellesz an der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB):

Brief Robert Schollum an Egon Wellesz, 19. August 1967, F13.Wellesz.2034.

Droop, Fritz: „Zwei Bühnenwerke von Egon Wellesz. Mannheim“, in: *Kölnische Zeitung*, F13.Wellesz.375.

„Nationaltheater Mannheim. Uraufführung ‚Alkestis‘ – Erstaufführung ‚Das Wunder der Diana‘“, F13.Wellesz.373.

Sonnemann, Kurt: „Zwei Uraufführungen am Mannheimer National-Theater“, F13.Wellesz.427.

Arnold Schönberg Center, Wien (ASC)

Brief Arnold Schönberg an Anton Webern, o. D., ASCC ID: 1534.

Brief Anton Webern an Arnold Schönberg, 15. August 1910, ASCC ID: 21829.

Brief Max Reinhardt an Arnold Schönberg, 23. September 1911, ASCC ID: 22383.

Brief Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg, 23. Juni 1912, ASCC ID:12062.

Brief Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg, 8. Juli 1912, ASCC ID: 12063.

Brief Egon Wellesz an Arnold Schönberg, ca.1912/1913, Library of Congress (Washington D.C.), Kopie ASC L28W9.

Brief Arnold Schönberg an Ernst Legal, 14. April 1930, ASCC ID: 1854.

Diesterweg, Adolf: „Schönberg in der Kroll-Oper“, Clippings C19300706_c.

Konzertprogramm Volksoper Wien: Arnold Schönberg: *Die glückliche Hand,* 1924, ASC CP5585.

Schönberg, Arnold: „Casella“, o. D., ASC T03.37.

Schönberg, Arnold: „Der Ab-Seher Casella“, 18. April 1928, ASC T05.36.

Schönberg, Arnold: „Die Glückliche Hand“, ASC T54.05.

Schönberg, Arnold: „Dr. Egon Wellesz“, 10. April 1944, ASC T42.03.

Schönberg, Arnold: Glossen zu: „Alfredo Casella über sein neues Stück ‚Scarlattiana‘“, 1. September 1928(?), ASC T47.00.

Schönberg, Arnold: Materialien zu *Die glückliche Hand*, ASC T54.06.

Schönberg, Arnold: „Neue und Veraltete Musik oder Stil und Gedanke“, ASC T66.04.

Schönberg, Arnold: „Opernkrise“, o. D., ASC T50.08.

Online-Quellen:

https://www.egonwellesz.at

http://archive.schoenberg.at

http://www.demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=6503; 11.12.2021.

http://www.demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=987; 12.12.2021.

http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html?result=130&id=124498&count=136; 12.12.2021.

http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html?result=126&id=126747&count=136; 12.12.2021.

Notenmaterial:

Schönberg, Arnold: „Die Glückliche Hand“, in: Scheideler, Ullrich (Hrsg.), *Bühnenwerke I*, Wien: Universal Edition 2000 (Sämtliche Werke Abt. III, Reihe A, Bd. 6), S. 109–189.

Wellesz, Egon: *Alkestis*, Drama in einem Aufzuge nach Euripides von Hugo von Hofmannsthal, op. 35, Klavierauszug (Autograph), ÖNB L1.UE.594.

Wellesz, Egon: *Alkestis* [Libretto], Wien: Universal-Edition 1923.

Wellesz, Egon: *Das Wunder der Diana*, Ballett, op. 18 (Autograph), ÖNB F13.Wellesz.124.

Wellesz, Egon: *Die Bakchantinnen. Oper in zwei Akten*, Klavierauszug, Berlin / Wiesbaden: Bote & Bock 1930.

Wellesz, Egon: *Die Bakchantinnen* [Libretto], Berlin: Bote & Bock 1931.

Wellesz, Egon: *Die Opferung des Gefangenen* [Libretto], Wien: Universal-Edition 1925.

5.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Alfred Roller: Entwurf zu Richard Wagner: *Tristan und Isolde* (1903), I. und II. Akt, Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HU15693.

Abb. 2: Alfred Roller: Entwurf zu Christoph Willibald Gluck: *Iphigenie in Aulis* (1907), III. Akt, Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU5168.

Abb. 3: Egon Wellesz: *Alkestis*, Reussisches Theater Gera (1924), ÖNB F13.Wellesz.2275/1; auch abgebildet bei Paul A. Pisk: „Egon Wellesz und seine ‚Alkestis'", in: *Radio Wien* 9/1 (30. September 1932), S. 4.

Abb. 4: Egon Wellesz: *Alkestis*, Reussisches Theater Gera (1924); ÖNB F13.Wellesz.2275/2.

Abb. 5: Egon Wellesz: *Alkestis*, Berliner Festwochen (1930), nach Wellesz: *Autobiographie*, S. 140.

Abb. 6: Egon Wellesz: *Die Nächtlichen*, Berlin (1923), nach Michael Haas: „Egon Wellesz (1885–1974). The Forgotten Modernist"; https://forbiddenmusic.org/2014/06/04/egon-wellesz-1885-1974-the-forgotten-modernist/; 01.02.2022.

Abb. 7: Alfred Roller: Skizze zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), I. Akt, 1. Szene, Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HG45164.

Ab. 8: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), 1. Akt, 2. Bild, Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU4644.

Abb. 9: Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen*, Wiener Staatsoper (1931), in: *Das interessante Blatt* 26 (25. Juni 1931), S. 25.

Abb. 10: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), 2. Akt, Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU4645.

Abb. 11: Alfred Roller: Figurinen und Kostüme zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), Wien, Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HG45169.

Abb. 12: Arnold Schönberg: Bühnenbildentwurf zu *Die glückliche Hand*, 1. Bild, Arnold Schönberg Center, Wien, CR174.

Abb. 13: Arnold Schönberg: Grundriss zu *Die glückliche Hand*, Arnold Schönberg Center, Wien, CR172.

Abb. 14: Arnold Schönberg: Materialien zu *Die glückliche Hand*, Arnold Schönberg Center, Wien, T54.06.

Abb. 15: Egon Wellesz: *Die Opferung des Gefangenen*, in: Egon Wellesz: *Essays on Opera*, zwischen S. 154 und 155.

Abstract deutsch

Egon Wellesz (1885–1974) erwarb sich in seiner langen Karriere als Musikwissenschaftler (in Wien und Oxford) wie auch als Komponist im erweiterten Kreis der Wiener Schule eine gleichermaßen hohe Reputation. Im Zuge seiner akademischen Tätigkeit trug er u. a. maßgeblich dazu bei, die Anfänge der sogenannten Barockmusik und insbesondere der barocken Festoper zu erforschen und entwickelte – basierend auf diesen Erkenntnissen – eine Opernreform für das zeitgenössische Musiktheater, die er innerhalb seiner wissenschaftlichen Schriften veröffentlichte. Hierbei verfolgte er das Ideal des Gesamtkunstwerkes, welches er wiederum in seinen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen Bühnenwerken (hierunter vor allem die *Alkestis* und *Die Bakchantinnen*) praktisch umzusetzen versuchte.

Im Rahmen der Dissertation wird zunächst Wellesz' Verständnis von Barockmusik und speziell der Wiener Festoper definiert sowie die Einflüsse von u. a. Guido Adler, Arnold Schönberg und Gustav Mahler nachvollzogen. Hiernach folgt eine historische Kontextualisierung, bei der ein Blick auf die angebliche Krise der Oper in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geworfen wird, die Wellesz als Auslöser für seine Reform diente. Auf Grundlage einer umfassenden Darstellung von Wellesz' Opernreform sowie seiner Vorstellung eines zeitgenössischen Gesamtkunstwerkes werden dessen Bühnenwerke in Hinblick auf eine Beeinflussung durch seine historischen Studien untersucht. Hierbei geht es primär um die Elemente, die auf historischen Vorbildern beruhen, jedoch gleichzeitig mit modernen Mitteln dargestellt werden, d. h. das Libretto, die Bühne (mit Bühnenbild, Lichtregie, Kostümen usw.) sowie der Tanz.

Abstract englisch

Egon Wellesz (1885–1974) acquired an equally high reputation in his long career as a musicologist (in Vienna a well as Oxford) and as a composer in the extended circle of the Viennese School. In the course of his academic work, he contributed significantly to researching the beginnings of so-called baroque music and, in particular, the baroque festive opera. Based on these findings, he developed an opera reform for contemporary music theater, which he published within his scholarly writings. In doing so, he pursued the ideal of the Gesamtkunstwerk (total work of art), which he in turn attempted to put into practice in the stage works he created in the first half of the 20th century (including, above all, *Alkestis* and *Die Bakchantinnen*).

The dissertation first defines Wellesz's definition of baroque music and especially of the Viennese festival opera, and traces the influences of Guido Adler, Arnold Schoenberg, and Gustav Mahler, among others. This is followed by a historical contextualization, which includes a look at the alleged crisis of opera in the first half of the 20th century, which served Wellesz as a trigger for his reform. Based on a comprehensive account of Wellesz' opera reform as well as his conception of a contemporary Gesamtkunstwerk, his stage works are examined with regard to an influence by his historical studies. The primary focus here is on those elements that are based on historical models, but at the same time are presented with modern means, i.e., the libretto, the stage (with stage design, stage lighting, costumes, etc.), and the dance.