MEIKE WILFING-ALBRECHT

VORWÄRTS ZUM BAROCK

DAS GESAMTKUNSTWERK BEI EGON WELLESZ ZWISCHEN FORSCHUNG UND PRAXIS



HOLLITZER

Vorwärts zum Barock

Das Gesamtkunstwerk bei Egon Wellesz zwischen Forschung und Praxis

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKWISSENSCHAFT

Begründet von Othmar Wessely (Bde. 1–35)
Fortgeführt von Theophil Antonicek und Elisabeth Th. Hilscher (Bde. 36–38)
sowie von Theophil Antonicek und Gernot Gruber (Bde. 39–44)

Herausgegeben seit 2017 von Michele Calella und Birgit Lodes

BAND 58

Meike Wilfing-Albrecht

Vorwärts zum Barock
Das Gesamtkunstwerk bei Egon Wellesz zwischen Forschung und Praxis

MEIKE WILFING-ALBRECHT

VORWÄRTS ZUM BAROCK

DAS GESAMTKUNSTWERK BEI EGON WELLESZ ZWISCHEN FORSCHUNG UND PRAXIS

HOLLITZER

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
Grant-DOI: 10.55776/PUB1237

FWF Österreichischer Wissenschaftsfonds

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft
des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien
Reihenherausgeber: Michele Calella und Birgit Lodes

Meike Wilfing-Albrecht:
Vorwärts zum Barock. Das Gesamtkunstwerk bei Egon Wellesz zwischen Forschung und Praxis
Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Pentheus durch Mänaden zerrissen. Römisches Fresko aus der nördlichen Wand des Tricliniums in der Casa dei Vettii (VI 15,1) in Pompeji (public domain)

Lektorat: Marion Linhardt
Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer
Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6/6, A–1080 Wien
kontakt@hollitzer.at
www.hollitzer.at

HOLLITZER

ISBN 978-3-99094-655-8
ISSN 2617-3344

INHALT

VORWORT 9

VORBEMERKUNG: EGON WELLESZ ALS KOMPONIST UND WISSENSCHAFTLER 17
Kompositorische Karriere und frühe Einflüsse 19
Gustav Mahler und Arnold Schönberg 21
Wissenschaftliche Karriere und Forschungsgebiete 30

VORWÄRTS ZUM BAROCK – VORBILDER IN GESCHICHTE UND GEGENWART 39

1 Methodik und Historismus 41
1.1 Das Innere und das Äußere – Neobarocke Einflüsse in Wellesz' Kompositionsmethodik 52
1.2 Tradition und Imitation – „Zurück zu Mozart"? 54
1.3 Für und wider die Alte Musik 61
1.4 Abgrenzung des Neobarock 65
1.5 Wellesz' Verständnis von ‚Barock' und die Entwicklung des Terminus 70
1.6 Die Anfänge der Barockmusikforschung in Wien – Adler und die *DTÖ* 71
1.7 Der Terminus ‚Barock' in Kunstgeschichte und Musikwissenschaft 77
1.8 Der Terminus ‚Barock' bei Egon Wellesz 81
1.9 ‚Österreichischer Barock' 84
1.10 Die Wiener Festoper 91

2 Krisen, Diskurse und Reformen der Oper im 20. Jahrhundert 101
2.1 „Hat die Oper eine Zukunft?" – Eine Diskussion der Zwischenkriegszeit 103
2.2 Die Entfremdung des Publikums 108
2.3 Gegen Wagner 112

2.4 Naturalismus vs. Stilisierung 118
2.5 Wellesz' Reformvorbilder 122
2.6 Wellesz' Modell des Gesamtkunstwerks 131
2.7 Das Gesamtkunstwerk als Idee und Begriff 134
2.8 Über das Zusammenspiel der Künste in der Moderne 144
2.9 Zwischenresümee: Wellesz' Opernreform im Überblick 155

WELLESZ' GESAMTKUNSTWERK IM 20. JAHRHUNDERT – REFORM UND REALISIERUNG 159

3 Das Libretto 164
3.1 Hugo von Hofmannsthal als Librettist 167
3.2 Die österreichische Tradition und das Festspiel 172
3.3 Rezeption der Antike 176
3.4 Wellesz' Textvorlagen 180
3.5 Das Heroische in der Oper – Transformation und Zeitlosigkeit 187
3.6 Die Libretti der Reformopern 194
3.7 *Alkestis* – Heroik vs. eheliche Liebe 195
3.8 *Die Bakchantinnen* als Lichtoper 207

4 Die Bühne 220
4.1 Die barocke Architektur auf der Opernbühne 221
4.2 Mahlers Inszenierungen an der Wiener Hofoper und die neue Opernregie 224
4.3 Die antike Bühne im 20. Jahrhundert 236
4.4 Das antike Bühnenbild bei Wellesz 241
4.5 Kostüme 250
4.6 Die neue Lichtregie 254
4.7 Schönbergs *Die glückliche Hand*: Licht und Farbe als Teil des Gesamtkunstwerks 263

5 Der Tanz 273
5.1 Die Krise des Balletts und der Beginn der Tanzmoderne 273
5.2 Das Antike-Bild der Tanzmoderne 275
5.3 Die Neuentdeckung der Rhythmik – Jaques-Dalcroze, Appia und die *Ballets russes* 277
5.4 Die Ohnmacht der Sprache – Wellesz' Ballette 283
5.5 Die Händel-Renaissance als Impuls für die Inszenierung 289

5.6 Ballettreformen im 18. Jahrhundert und der Bewegungschor bei Gluck und Noverre 295
5.7 Tanz und Chor bei Wellesz 301
5.8 Rudolf von Laban, Mary Wigman und das Gesamtkunstwerk 302
5.9 Die Behandlung des Chores 305
5.10 Der Tanz als Opernelement 307

6 Schlussbetrachtung 321

QUELLENVERZEICHNIS 327

Egon Wellesz – Schriftenverzeichnis 327
Quellen und Sekundärliteratur 344

Abbildungsverzeichnis 363
Personenverzeichnis 365

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 Wellesz' historische Forschungen sowie deren Einfluss auf sein Schaffen auch auf Zusammenhänge 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 zu vereinen bzw. ihre Fähigkeiten auf beiden Gebieten auszutesten, hatten damit jedoch zumeist keinen durchschlagenden oder lediglich einen einseitigen Erfolg. So haben nicht wenige Musikhistoriker und -theoretiker eigene Kompositionen verfasst (darunter auch Dozenten bzw. Professoren am Musikhistorischen Institut in Wien, wie Guido Adler und Robert Lach), die damals wie heute jedoch für gewöhnlich nur geringe Beachtung fanden. Auf der anderen Seite beschäftigten sich zahlreiche Komponisten vermehrt aus wissenschaftlicher Perspektive mit Musik, widmeten sich editorischen Projekten und publizierten Studien, ohne dass hieraus jedoch in nennenswertem Maß akademische Karrieren resultierten.

Wellesz erarbeitete sich in seinem ‚Doppelleben' als Wissenschaftler und Komponist auf beiden Gebieten seinerzeit eine gleichermaßen hohe Reputation, auch wenn dies mittlerweile teilweise in Vergessenheit geraten ist. Stellt man unter Musikwissenschaftlern die Frage, wer Egon Wellesz war, erhält man für gewöhnlich die Antwort, Wellesz sei entweder Komponist *oder* Musikwissenschaftler gewesen. Dies liegt u. a. daran, dass Wellesz' Wirken in Wien und Oxford, wo er seit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs 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. Dadurch ergab sich eine gewisse Diskrepanz

zwischen der Wahrnehmung Wellesz' in England einerseits und im deutschen Sprachraum andererseits.

Aufgrund der parallel verlaufenden Tätigkeiten 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 im Fall der *Alkestis*, bei der er versucht habe, „die Form der Wiener Barockoper, die in Gluck ihren Höhepunkt erreicht hatte, wieder zu beleben".[1] In seinen 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, deren Grundzüge er vielmehr in seinen wissenschaftlichen Publikationen immer wieder punktuell skizzierte. In der vorliegenden Studie werden daher zunächst diese ‚Opernreform' sowie Wellesz' ästhetische Positionen rekonstruiert, um sie 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", sei 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. das Inspiriertsein seiner Werke durch die wissenschaftliche 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, dann wird analysiert, in welcher Form Wellesz auf diese Bezug genommen hat. Es werden außerdem einleitend die beiden Stränge seiner Karriere beleuchtet, um nachvollziehbar zu machen, aus welchen Richtungen – Praxis und/oder Wissenschaft – welche (methodischen) Einflüsse vermutlich kamen. Hierbei stehen Wellesz' Lehrer Arnold Schönberg und Guido Adler im Fokus, daneben aller-

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

dings im Besonderen auch Gustav Mahler, der zwar nicht zum engen Kreis von Wellesz' Lehrern zu rechnen ist, für diesen jedoch eines der frühesten und nachhaltigsten Vorbilder darstellte.

In *Vorwärts zum Barock* wird Wellesz' kompositorischer Ansatz in den Kontext der Historismus- und Neoklassizismusbestrebungen seiner Zeit gesetzt, um zu verstehen, auf welche Weise Wellesz 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 (*Krisen, Diskurse und Reformen der Oper 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 Richard 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 in den drei Kapiteln des Teils *Wellesz' Gesamtkunstwerk im 20. Jahrhundert – Reform und Realisierung*, in welchem Wellesz' 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 (Kapitel 3), Bühne (Kapitel 4) und Tanz (Kapitel 5) nachvollzogen, auf welche Weise Wellesz historische und moderne Einflüsse verarbeitet hat.

Es muss an dieser Stelle 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. Seine 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, welche vornehmlich Wellesz' individuelle Rezeption der Barockoper untersucht, die sich vom heutigen Verständnis dieser Gattung sicherlich in diversen Punkten absetzt.

Auch wenn diese Arbeit Wellesz' Opernästhetik umfassend rekonstruiert, geht es in erster Linie um die Opern *Alkestis* und *Die Bakchantinnen*, da Wellesz in diesen Werken seine Konzepte am konzentriertesten ausgeführt hat. Bei seiner frühen Oper *Die Prinzessin Girnara* waren seine Ideen noch nicht vollständig ausgereift, und bei *Scherz, List und Rache* sowie bei 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 aus 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 es, zunächst ein möglichst vollständiges Verzeichnis der Schriften von Wellesz zu erstellen, der über seine Veröffentlichungen bedauerlicherweise nie Buch führte. Zu diesem Zweck habe ich – soweit möglich – die verfügbaren Publikationsorgane durchsucht und in Datenbanken recherchiert, wobei immer wieder diverse Zufallsfunde hinzukamen. 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 publizierte, sondern auch in verschiedenen internationalen Organen zahlreiche Texte veröffentlichte. Insbesondere in englischen Fachzeitschriften, Lexika oder Tageszeitungen dürfte Wellesz noch einige Aufsätze publiziert haben, die bislang nicht ausreichend recherchiert werden konnten. Sämtliche internationalen Publikationen zwischen ca. 1905 und 1974 durchzusehen, war ohnehin unmöglich, weshalb das Schriftenverzeichnis im Anhang lediglich als vorläufige Auflistung zu verstehen ist.

Die Forschungsliteratur über Wellesz ist nach wie vor recht dünn gesät. Die wichtigste Untersuchung für mein Thema stellt die unveröffentlichte Dissertation von Gunter Schneider aus dem Jahr 1981 dar.[3] 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 (1963)[4], Caroline Cepin Benser (1985)[5] und David Symons (1997)[6] geben eher einen allgemeinen Über-

3 Gunter Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik. Dargestellt am Beispiel seiner musikdramatischen Kompositionen*, Diss. Universität Innsbruck 1981.

4 Robert Schollum, *Egon Wellesz*, Wien 1963 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 2).

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

6 David Symons, *Egon Wellesz. Composer*, Wilhelmshaven 1997 (Paperbacks on Musicology 13).

blick über Leben und Werk von Wellesz, und das Buch von Nina-Maria Wanek (2010)[7] beschäftigt sich mit dem Briefnachlass aus der Österreichischen Nationalbibliothek, weshalb es sich nicht auf spezielle Aspekte wie z. B. Wellesz' Opernästhetik konzentriert. Das 2020 erschienene Buch *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz. A Fraught Relationship* von Bojan Bujić beinhaltet dagegen auch im Hinblick auf Wellesz' Opern die wertvollsten neuen Erkenntnisse, selbst wenn diese in Bujićs Buch nur als Unterpunkt behandelt wurden.[8] Weitere Dissertationen oder Aufsätze befassen sich zumeist mit anderen Werkkomplexen oder mit Wellesz' Exil in England.[9] Lorenz Wedl hat mit seiner Studie über die *Bakchantinnen*[10] eine punktuelle systematische Auseinandersetzung mit Wellesz' Bühnenwerken vorgelegt, umfassendere Untersuchungen stehen gleichwohl noch aus.

* * *

Dieses Buch stellt eine überarbeitete und ergänzte Fassung meiner 2022 erschienenen Dissertation *Das barocke Festspiel als modernes Gesamtkunstwerk. Die Opernästhetik von Egon Wellesz*[11] dar. Da ich in der Zwischenzeit insbesondere auf dem Gebiet der frühen Wissenschaftsgeschichte weitere Forschungen angestellt habe, habe ich – neben einer stilistischen Revision – insbesondere zu Wellesz' Barockverständnis umfangreiche Überarbeitungen bzw. Ergänzungen vorgenommen.

Von den vielen Personen, die regen Anteil daran hatten, dass dieses Buch in der vorliegenden Form fertiggestellt werden konnte, möchte ich an erster Stelle meinem Dissertationsbetreuer Michele Calella danken, der sehr geduldig den mitunter mühsamen Fortschritt begleitet hat. Ihm sowie auch Birgit Lodes sei außerdem dafür gedankt, dass das Buch in ihre Reihe *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* aufgenommen wurde. Auch meine Kollegen*innen

7 Nina-Maria Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen. Der Briefnachlaß in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 2010 (Byzantina et Neograeca Vindobonensia 27).

8 Bojan Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz. A Fraught Relationship*, London 2020; überarb. Auflage hg. von Christian Thomas Leitmeir und Laura Davey, Wien (i. Vb.). Siehe hierzu meine Rezension „Bojan Bujić, Arnold Schoenberg and Egon Wellesz: A Fraught Relationship (London 2020)", in *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (2023), https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/140 (07.03.2025).

9 Hannes Heher, *Kompositorische „Ästhetiken" bei Schülern Arnold Schönbergs, insbesondere bei Egon Wellesz*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2017.

10 Lorenz Wedl, *„Die Bakchantinnen" von Egon Wellesz oder Das göttliche Wunder*, Wien u. a. 1992.

11 Meike Wilfing-Albrecht, *Das barocke Festspiel als modernes Gesamtkunstwerk. Die Opernästhetik von Egon Wellesz*, Diss. Universität Wien 2022.

aus verschiedenen Dissertant*innenseminaren (auch jenen von Herbert Seifert und Gernot Gruber) haben mir in 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 Marion Diederichs-Lafite (beide Wien). Vor allem Bojan Bujić (Oxford, †) gebührt besonderer Dank, da er mir über Jahre erster und wertvollster Ansprechpartner zu Wellesz war, 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 (Fribourg), die mir ihr Vortragsskript über Gustav Mahlers *Tristan und Isolde*-Inszenierung von 1903 zur Verfügung gestellt hat, sowie Erik Levi (London) für wertvolle Recherchehilfe. Julia Bungardt-Eckhart hat während der Dissertationsphase nicht nur große und kleine Ratschläge gegeben, sondern auch bei allen Formatierungsproblemen ausgeholfen.

Weitere anregende und hilfreiche Gespräche habe ich im Laufe der Zeit außerdem u. a. mit 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 (Eike Feß, Therese Muxeneder), der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Thomas Leibnitz, Benedikt Lodes, Andrea Harrandt, Birgit Suranyi) und des Theatermuseums Wien (Christiane Mühlegger-Henhapel, Rudi Risatti).

Nach Beendigung meiner Dissertation habe ich mich weiter mit Wellesz beschäftigt und durfte vor allem durch das Albi Rosenthal Fellowship der Bodleian Libraries der Universität Oxford (Michaelmas 2024) weitere Forschungen zu Wellesz anstellen, die zum Teil in das Buch mit einfließen konnten. Für diese fruchtbare Zeit, die weitere Wellesz-Projekte hervorbringen soll, danke ich insbesondere Christian Thomas Leitmeir, Susan Wollenberg, Martin Holmes, Alexandra Franklin, Rachel Naismith, Julia Rosenthal und Alison Bujić (alle Oxford).

Zum Schluss sei den Kolleginnen und Kollegen vom Hollitzer Verlag, vor allem Michael Hüttler und Sigrun Müller-Fetz, für die umsichtige Betreuung gedankt. Besonders aber danke ich meiner Familie, vor allem meinen Eltern

Christel und Horst Albrecht, und meinem Mann Alexander, der nicht nur das gesamte Skript mehrfach korrekturgelesen hat, sondern auch maßgeblich dazu beigetragen hat, welche Richtung die Arbeit letztlich eingeschlagen hat.

Wien, 2026

VORBEMERKUNG: EGON WELLESZ ALS KOMPONIST UND WISSENSCHAFTLER

Die in dieser Arbeit zu untersuchende Verknüpfung zwischen Egon Wellesz' künstlerischer und seiner akademischen Karriere in Bezug auf sein Opernœuvre lässt sich nicht nur anhand seiner Beschäftigung mit der Barockzeit und seinen eigenen Bühnenwerken beobachten. Vielmehr waren diese beiden Stränge Zeit seines Lebens derart eng miteinander verwoben, dass sich Wellesz' wissenschaftliches und sein künstlerisches Werk nicht ohne Weiteres als zwei separate Gebiete auffassen lassen (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 die akademische Richtung erkennen lässt. Zwar deuten eigene Aussagen darauf hin, dass Wellesz seine kompositorische Tätigkeit präferierte und die Wissenschaft eher als ‚Brotberuf' ansah,[1] 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 Wiener Pianisten und Komponisten Carl Frühling ermöglicht wurde. Bei diesem erlernte der junge Wellesz nicht nur das Klavierspiel, sondern erhielt auch erste Lektionen in Harmonielehre, Modulation und Kontrapunkt.[2] Parallel dazu wurden seine

1 Mündliche Überlieferung von Wellesz' Tochter Elisabeth Kessler in Hannes Heher, „Zwischen den Stühlen? Der Komponist Egon Wellesz", in *… und werde in allen Lexika als „British" aufgeführt. Beiträge des Symposiums über „Continental Britons", Schwerin, 27.–29. September 2012*, hg. von Gerold Gruber, Neumünster 2015, S. 119–137, hier S. 119 (FN 1).

2 Egon und Emmy Wellesz, *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hg. von Franz Endler, Wien 1981, S. 31; von nun an zitiert als Wellesz, *Autobiographie*.

vielfältigen Interessen auch in der Schule auf den verschiedensten Gebieten 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 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.[3] Wellesz' Eltern hatten zwar keine Musikerkarriere für ihren Sohn vorgesehen, förderten jedoch seine 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: Als 14-jähriger Schüler sah er im Jahr 1898 das erste Mal Gustav Mahler an der Wiener Hofoper Carl Maria von Webers *Freischütz* dirigieren, was auf ihn einen derartigen Eindruck machte, dass er beschloss, Komponist zu werden (siehe dazu ausführlich Kapitel 4.2).[4]

Zwar war Wellesz als Komponist hauptsächlich Autodidakt, doch gibt es einige besonders signifikante Ereignisse und Personen aus seiner Anfangszeit, die sein Schaffen maßgeblich beeinflussen sollten. Auf der praktisch-künstlerischen Seite benennt Wellesz vor allem Gustav Mahler und seinen kurzzeitigen Lehrer Arnold Schönberg als seine 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.[5]

3 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 7 f.

4 „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.

5 Egon Wellesz, „The Symphonies of Gustav Mahler", in *The Music Review* 1 (1940), S. 2–23, hier S. 4. In einer kurzen Zeitungs-Annonce von 1921 wird Wellesz sogar als „Mahler-Schönberg-Schüler" betitelt, ein Schüler-Verhältnis zu Mahler hat jedoch nie bestanden.

Das Studium bei Guido Adler am Musikhistorischen Institut der Wiener Universität, das er in etwa zeitgleich mit seinem Unterricht bei Schönberg begann, beförderte wiederum Wellesz' akademische Ambitionen. In der Zeit um die Jahrhundertwende vollzog sich insofern die Weichenstellung für Wellesz' wissenschaftliche und kompositorische Laufbahn, 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 Interessen, und es wird in der Folge bemerkenswert bleiben, wie Anregungen aus den musikhistorischen Erkenntnissen zur Klärung kompositorischer Probleme beitragen werden."[6]

KOMPOSITORISCHE KARRIERE UND FRÜHE EINFLÜSSE

Abgesehen von der Erlernung der Grundlagen bei Frühling und dem kurzzeitigen Privatunterricht bei Schönberg hat Wellesz keine weiteren Kompositionsstudien betrieben. Auch am Konservatorium schrieb er sich nie ein, sondern bildete sich hauptsächlich autodidaktisch weiter. Um die Jahrhundertwende begann Wellesz zunächst mit dem Komponieren kleinerer Klavierstücke und Lieder und verbuchte 1913 seinen ersten größeren Erfolg im deutschsprachigen Raum mit der Uraufführung seines Streichquartetts op. 14 in Berlin. In dieser Zeit wandte er sich bereits der Bühne zu und begann mit der 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.[7] In der Zwischenkriegszeit konzentrierte sich Wellesz insbesondere auf seine Bühnenwerke; 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).

Heutzutage stehen Wellesz' Werke nur selten auf dem Programm, bis zu Beginn des Zweiten Weltkriegs feierte er jedoch nicht nur mit Kammermusik und Orchesterkompositionen Erfolge, auch seine Bühnenwerke wurden regelmäßig vor allem im deutschsprachigen Gebiet gespielt.[8] Dies brachte ihm

Vgl. „Eine buddhistische Oper", in *Neues Wiener Tagblatt* (1921), Nr. 123, 6. Mai (Abendblatt), S. 3.

6 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 11.

7 Der Leiter der UE, Emil Hertzka, gehörte als Nachbar in der Siedlung am Kaasgraben im XIX. Wiener Bezirk zu Wellesz' Bekanntenkreis.

8 Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 43.

1932 die besondere Anerkennung, als erster Österreicher nach Joseph Haydn mit dem Doctor honoris causa der Universität Oxford ausgezeichnet zu werden, den er ausdrücklich als Komponist und nicht als Wissenschaftler bekam. Auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere in den 1930er Jahren spielten die bedeutendsten Orchester und Dirigenten seine Werke, so u. a. der von ihm verehrte Bruno Walter. Dieser lud Wellesz auch 1938 zu einem Konzert im Amsterdamer Concertgebouw ein, bei dem Wellesz' Orchesterwerk *Prosperos Beschwörungen* gegeben werden sollte. Am Tag des Konzerts, dem 13. März 1938, marschierte Hitler in Wien ein, woraufhin Wellesz nicht mehr in seine Heimat zurückkehrte. Einige Tage später erhielt er von Harry Colles, dem Chefkritiker der *Times*, die Einladung, in London an *Grove's Dictionary of Music* mitzuarbeiten, was als Vorwand für seine Einreise nach England diente, wo er von nun an mit seiner Familie im Exil lebte.

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 die Situation Wellesz trotzdem so sehr, dass er für fünf Jahre keine einzige Note komponieren konnte und sich daher auf seine wissenschaftlichen Studien konzentrierte. Erst ab 1943 begann er wieder zu komponieren, musste sich in England seine Anerkennung als Komponist jedoch hart erarbeiten. Schon zuvor konnten sich Wellesz' Werke hier im Konzertsaal oder auf der Bühne nicht etablieren, und auch nach dem Zweiten Weltkrieg fanden sie nur wenig Anklang beim Publikum.[9] 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 is 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."[10] 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 sich Wellesz 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 nicht an seine früheren Erfolge anknüpfen konnte. Auch nach seiner offiziellen Pensio-

9 Heher, „Zwischen den Stühlen?", S. 128.

10 Brief von Gerald Abraham an Wellesz, 3. Februar 1956. Nachlass Wellesz in A-Wn F13. Wellesz.1044, zitiert nach Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 26.

nierung im Jahr 1956 betätigte sich Wellesz weiter an der Universität, konzentrierte sich aber vor allem aufs Komponieren. Erst ein Schlaganfall 1972 ließ ihn – zwei Jahre vor seinem Tod – verstummen.

GUSTAV MAHLER UND ARNOLD SCHÖNBERG

Wellesz orientierte sich bei seinen ersten Kompositionen stilistisch 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)[11] sowie an den Spätromantikern Anton Bruckner und insbesondere Gustav Mahler. Vor allem die Instrumentierung, die ihn später noch intensiv beschäftigen sollte und über die er ein zweibändiges Lehrwerk verfasste,[12] 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.[13] Hier lernte Wellesz auch Mahlers Werke kennen, denen für die Entwicklung seiner Tonsprache und Klangvorstellung maßgebliche Bedeutung zukam. Kaum ein anderer Musiker konnte Wellesz zu dieser Zeit so begeistern wie Mahler, da Wellesz bei anderen Komponisten, u. a. bei Richard Strauss, eine klare Linie fehlte, wohingegen das „Erlebnis Mahlers" ihm ein Gefühl für den richtigen Weg gab.[14]

Als Mahler während seiner Wiener Zeit (1897–1907) eigene Lieder und Symphonien (ur-)aufführte, hatten diese längst nicht den durchschlagenden Erfolg, den ihr heutiger Rang 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.[15] 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 noch

11 Zu *Der Abend* op. 4 vergleiche insbesondere Cepin Benser, *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 21–24.

12 Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*, 2 Bde., Berlin 1928–1929.

13 Wellesz, *Autobiographie*, S. 31.

14 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 11.

15 Egon Wellesz, „Reminiscences of Mahler", in *The Score* 28 (1961), S. 52–57, hier S. 54.

unter Mahlers eigenem Dirigat erlebt (darunter die II., III., V. und VI.).[16] Darüber hinaus besorgte er sich alle zu der Zeit erhältlichen Partituren und studierte die Musik bis ins Detail. Emil Hertzka soll entsprechend über Wellesz gesagt haben: „Es gibt einen Verrückten, der alle Partituren von Mahler kauft, und das ist der Wellesz".[17]

Wellesz behauptete später sogar, selbst im Umfeld der Wiener Schule zu den frühesten Mahler-Anhängern 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 den ihn wohl die engsten Bande innerhalb der Wiener Schule verknüpften – zu einem ebenso großen Bewunderer Mahler'scher Musik machen konnte, indem er ihn überredete, die III. Symphonie gemeinsam am Klavier durchzuspielen und zu analysieren.[18] Vom gemeinsamen Besuch der Generalprobe der III. Symphonie, die am 14. Dezember 1904 aufgeführt werden sollte, berichtet Wellesz, dass sowohl Webern als auch Alexander Zemlinsky und Arnold Schönberg zunächst „nicht ergriffen" gewesen seien.[19] Wellesz selbst zeigte sich dagegen von der Aufführung derart erschüttert, dass Mahlers Musik ihm seinen zukünftigen Weg als Komponist ebnen sollte. Retrospektiv glaubte er, dass sie 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 architectural 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.[20]

16 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 *„leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener". Gustav Mahler und Wien*, hg. von Reinhold Kubik und Thomas Trabitsch, Wien 2010, S. 236–244, hier S. 242, sowie Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 75.

17 Gunter Schneider, „Egon Wellesz über Mahler", in *Österreichische Musikzeitschrift* 40/12 (1985), S. 637–645, hier S. 640. Obwohl Wellesz' Nachlass sich in der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn) befindet, liegt der Großteil seiner Notenbibliothek heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A-Wgm).

18 Wellesz, *Autobiographie*, S. 41 f.

19 Ebd., S. 42.

20 Wellesz, „The Symphonies of Gustav Mahler", S. 4.

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 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."[21]

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 lediglich die Aufführung erleichtern sollten, auf den Zuhörer Wellesz aber dennoch eine immense Wirkung hatten.[22] Neben den Modifizierungen, die Wellesz nur im Konzert hören konnte, besaß er darüber hinaus verschiedene Partituren, in die Mahler seine Instrumentationsänderungen eingetragen hatte, so z. B. eine Ausgabe von Beethovens IX. Symphonie,[23] die einen ebenso augenöffnenden Eindruck auf Wellesz machte wie Webers *Freischütz*. Durch die Analyse dieser und weiterer Werke verfeinerte er seine Instrumentationsfertigkeiten und hob später explizit Mahlers Bedeutung bei diesem Prozess hervor.[24]

Wellesz verfasste im Laufe der Zeit einige Publikationen zu Instrumentationsfragen, wobei er Mahler immer wieder als maßgebliche Referenz verwendete. Insbesondere in seiner zweibändigen Instrumentationslehre führt Wellesz zahlreiche Beispiele aus dessen Werken an. Gunter Schneider bezeichnete das Werk folglich als „Mahler-Buch".[25] Wellesz bewunderte an Mahlers Orchesterbehandlung im besonderen Maße, mit welch großer Transparenz die einzelnen Stimmen herausgearbeitet wurden, sodass „selbst bei den größten

21 Robert Layton (Hg.), *A Companion to the Symphony*, London 1993, S. 445.
22 Wellesz, *Autobiographie*, S. 43.
23 Schneider, „Egon Wellesz über Mahler", S. 643.
24 Wellesz, *Autobiographie*, S. 32.
25 Schneider, „Egon Wellesz über Mahler", S. 641.

Kraftstellen die Plastik der einzelnen Themen bewahrt bleibt".[26] Trotz des umfangreichen Orchesterapparates sollte jede Melodielinie erkennbar bleiben und – ohne von der Masse der restlichen Instrumente übertönt zu werden – klar hervortreten können.[27]

Im Übrigen deutete Wellesz außerdem an, dass Mahlers Wirken als Dirigent bzw. Operndirektor (das in Kapitel 4.2 eingehender thematisiert wird) auch seine frühen *wissenschaftlichen* Interessen geprägt habe, 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.[28]

Neben Gustav Mahler stellt der Unterricht bei Arnold Schönberg die zweite maßgebliche frühe Prägung in Wellesz' Werdegang dar, die nicht nur seine Musik beeinflusste, sondern auch seiner wissenschaftlichen Karriere eine entscheidende Richtung gab. Über Wellesz' Unterrichtszeit bei Schönberg herrscht immer noch eine gewisse Unklarheit: Nachdem er bereits durch einen älteren Schulfreund von Schönberg erfahren hatte,[29] hörte Wellesz in der Kon-

26 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, hier S. 286.

27 Paul Conway, „Der Einfluß Gustav Mahlers auf die Symphonien von Egon Wellesz", in *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 43 (2000), S. 4–11, hier S. 8. Auch Wellesz verwendete in seinen Werken für großes 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.

28 Wellesz, *Autobiographie*, S. 86.

29 Die Identität dieses Weggefährten ist nicht zur Gänze geklärt. Wellesz benennt diesen Freund 1970 zwar als Karl Horwitz, 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, hier S. 312). In Wellesz' 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 in ein und demselben Absatz: „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 [1923], 1. Mai, S. 11–28, hier S. 12) Es

zertsaison 1903/04 erstmals ein Werk von Schönberg – *Pelleas und Melisande* –, woraufhin er Unterricht bei ihm nehmen wollte.[30] Wellesz soll noch während der Schulzeit Kontakt zu Schönberg aufgenommen haben, wurde aber von diesem auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet und begann den Unterricht erst während seines Universitätsstudiums.[31] Es existieren keine präzisen Daten, wann genau Wellesz anfing und ob er bereits an Schönbergs erstem Kurs, den dieser ab 1904 an der Schule von Eugenie Schwarzwald gab, teilgenommen hat. Es ist daher nicht bekannt, ob er im Oktober 1904 gleichzeitig Studium und Kompositionsunterricht aufnahm oder erst im Laufe des Semesters eingestiegen ist. In seinem kurzen autobiographischen *MGG*-Eintrag von 1968 erinnert sich Wellesz, er habe „erst an der Schwarzwaldschule, dann privat"[32] den Kurs absolviert. Schönberg hatte aufgrund mangelnder Nachfrage den Unterricht im zweiten Jahr in seine Privatwohnung in der Liechtensteinstraße verlegen müssen, wo Wellesz später allein mit dem Kollegen Rudolf Weirich Harmonielehre, Kontrapunkt und Fugenkomposition lernte.

Über den Unterricht berichtete Wellesz, dass Schönberg sich als „Meister" verstand, „der denen, die bei ihm arbeiteten, die Beherrschung seines Handwerks beizubringen hatte".[33] Erst auf Grundlage dieses ‚Handwerks' konnte er die künstlerische Entfaltung seiner Schüler vorantreiben und entsprechend mit dem Kompositionsunterricht begonnen werden, „der darin bestehe, die schöpferische Begabung auszubilden".[34] Wellesz betonte immer wieder, Schönberg habe den Schülern niemals seine eigenen kompositorischen Lösungen aufdrängen, sondern sie stets zur Entwicklung eigener Strategien ermuntern wollen.[35]

> 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 einer Stelle enthüllten. Sein Hauptbestreben war darauf gerichtet, den Schüler

gilt noch zu verifizieren, um wen es sich handeln könnte. Möglich wäre vor allem Heinrich Jalowetz, der 1904 – also kurz vor Wellesz – sowohl bei Adler als auch bei Schönberg zu studieren 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.

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

31 Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 61 f.

32 Egon Wellesz, Art. „Wellesz, Egon", in *MGG1*, Bd. 14 (1968), S. 457.

33 Wellesz, *Autobiographie*, S. 40.

34 Ebd., S. 50.

35 Egon Wellesz, „Erinnerungen an Arnold Schönberg", in *Österreichische Musikzeitschrift* 23 (1968), S. 317–322, hier S. 320.

> 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 aber 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 […].[36]

Dass Wellesz trotz seiner vergleichsweise kurzen Lehrzeit retrospektiv zumeist als ‚Schönberg-Schüler' bezeichnet und häufig im engeren Kreis der Wiener Schule verortet wird, liegt auch daran, dass er durch die Vielzahl seiner Publikationen über seinen Lehrer und seine Mitschüler – allen voran seine Schönberg-Biographie (1921)[37] – selbst aktiv zu diesem Bild beigetragen hat. Obwohl sich Wellesz nach Beendigung des Unterrichts merklich von der Wiener Schule und deren Anhängern distanzierte, blieb der Einfluss Schönbergs auf Wellesz auf verschiedenen Ebenen sein Leben lang bestehen.[38]

Nachdem Wellesz in seiner Anfangsphase zunächst dem französischen Impressionismus und der Spätromantik nachgeeifert hatte, begann er durch Schönbergs Einfluss bald, sukzessive die Tonalität auszureizen und sie stellenweise sogar gänzlich zu verlassen. Besonders nah kam er 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.[39] Wellesz' Kompositionen weisen zwar hinlänglich atonale Elemente auf – so lehnte er sich vor allem in seiner Kammermusik stark an die Wiener Schule an –, die Zwölftontechnik war für ihn jedoch nicht uneingeschränkt erstrebenswert. Zwar tauchen in Wellesz' Œuvre immer wieder Anklänge hieran auf – so in seiner V. Symphonie, und auch in seinen Kammermusikwerken lassen sich vermehrt Reihenbildungen finden –, allerdings stellte diese Methode für Wellesz nie eine wirkliche Lösung, sondern eher eine Ergänzung dar. Peter Revers beschreibt Wellesz' entsprechende Einstellung folgendermaßen: „Vielmehr bilde diese [die Dodekaphonik] nicht

36 Wellesz, *Autobiographie*, S. 52.

37 Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Wien 1921, im Folgenden zitiert nach der Neuausgabe mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus, Wilhelmshaven 1985.

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

39 Symons, *Egon Wellesz*, 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.

mehr als eine von mehreren kompositionstechnischen Verfahren und stelle weder eine zentrale ästhetische Prämisse, noch eine grundsätzliche Alternative zur Tonalität dar."[40] Robert Schollum zufolge vertrat Wellesz den Standpunkt, dass man die Dodekaphonie kennenlernen und dann vergessen müsse, womit er sich letztlich deutlich vom Schönberg-Kreis distanzierte.[41] Später stellte Wellesz heraus, 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.[42]

Als Wellesz die Werke veröffentlichte, die deutliche Spuren von Schönberg tragen, hatte er bereits eine künstlerische Sinnkrise überwunden und war gerade dabei, seinen 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. Für die genauen Umstände gibt Wellesz 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. Er bat daher den von ihm verehrten Dirigenten Bruno Walter um ein Treffen. Hierbei spielte Wellesz Walter 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 auch geraten haben, seinen Stil alleine weiterzuentwickeln und den Unterricht bei Schönberg zu beenden.[43]

Diese Schilderung hinterlässt mehr Fragen als Antworten. Es scheint wenig glaubwürdig, dass ein junger Komponist den Unterricht bei seinem hochgeschätzten Lehrer nur aufgrund der Meinung eines ihm vorher nicht persönlich bekannten Dirigenten beenden würde. Dass Walter zeitweise Wellesz' Lehrer gewesen sein soll, wurde gelegentlich vermutet,[44] entspricht jedoch nicht

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

41 Robert Schollum, „Was bleibt? Zum 100. Geburtstag von Egon Wellesz", in *Zum 100. Geburtstag von Egon Wellesz. Konzertabend und Ausstellung 1985*, hg. von Günther Brosche, Wien 1985, S. 6–9, hier S. 7.

42 Egon Wellesz, „Moderne Musik", A-Wn F13.Wellesz.661, fol. 8r f.

43 Wellesz, Art. „Wellesz, Egon", S. 457. Siehe dazu auch Egon Wellesz, „Erinnerungen an Bruno Walter", Sendemanuskript, Studio Wien, o. J., A-Wn F13.Wellesz.267, fol. 1r f.

44 Heher, „Zwischen den Stühlen?", S. 120.

den Tatsachen. Wellesz schilderte in einem Radio-Beitrag sein Verhältnis zu Walter und erwähnte dabei, dass er ihn 1906 das erste Mal persönlich traf und auch danach nur losen Kontakt zu ihm unterhielt.[45] Vielmehr kann darüber spekuliert werden, dass es eher Schwierigkeiten mit Schönberg bzw. mit dessen Unterricht gab, die Wellesz nicht in seinen Erinnerungen überliefern wollte, weshalb er die Begebenheit mit Walter als Grund für den Bruch in den Vordergrund schob. Es spricht vieles dafür, dass der noch junge Wellesz sich bei Schönberg nicht wohlgefühlt 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.[46] Schönberg bewertete Wellesz' Leistungen bei ihm tatsächlich im Nachhinein wenig schmeichelhaft und attestierte ihm – neben verschiedenen anderen beleidigenden Äußerungen – schlechte Arbeit und noch dazu Faulheit.[47]

Wellesz wagte es nicht, Schönberg zu dessen Lebzeiten offen zu kritisieren,[48] 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 fern, um als lebendige Wahrheit zu gelten?[49]

45 Wellesz, „Erinnerungen an Bruno Walter", fol. 1–7.

46 Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 4 f.

47 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 and even became Do.h.c. of Oxford"). Abgedruckt auch bei Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 234 f.

48 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.

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

Neben diesen äußeren Umständen mag die Distanz, die daraufhin zum gesamten Schönberg-Kreis entstand, auch 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 Tonsprache. Insbesondere bei den Bühnenwerken ist zu konstatieren, dass zwischen den Dramatikern Schönberg und Wellesz nur wenige Gemeinsamkeiten bestehen. Auch wenn Wellesz seiner Bewunderung für Schönbergs Bühnenwerke in seinen Schriften wiederholt Ausdruck verlieh und sie zu dessen 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) schrieb Wellesz, dass das Werk seiner Zeit weit voraus sei und Schönbergs ganzes Genie zeige, warf allerdings auch die Frage auf, ob es sich dabei nicht eher um ein Oratorium handeln würde.[50]

Auch die anderen Bühnenwerke Schönbergs entsprachen nicht gänzlich Wellesz' dramatischem Konzept: *Erwartung* (1909) sowie *Die glückliche Hand* dürften seiner Ansicht nach „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."[51] Dass *Die glückliche Hand* gleichwohl vornehmlich aufgrund ihrer Gesamtkunstwerk-Tendenzen und insbesondere der revolutionär neuen Lichtregie in Ansätzen für Wellesz' Konzept Bedeutung hatte, wird in Kapitel 4.7 näher 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 *nicht* geschrieben hat. Während er in Dutzenden Publikationen und anderweitigen Äußerungen über sein eigenes Werk deutlich machte, in welcher Form er sich an der ‚Barockoper' orientierte, gibt es keine einzige Aussage darüber, dass Schönberg oder dessen Bühnenwerke ihn als Musikdramatiker in irgendeiner Form inspiriert haben könnten.

Da Wellesz sich bereits als junger Musiker zur Oper hingezogen fühlte, versuchte er insbesondere auf diesem Gebiet Lösungsansätze zu finden, wobei die diversen Äußerungen über Schönberg deutlich machen, dass sich im Umfeld

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

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

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, versuchte er seine Entscheidung zu erläutern:

> Sie wissen ja, daß ich mich früher immer abseits gehalten habe, weil ich eben um diese Zeit in großen innern 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 selbst von Anfang an aufs Neue meinen Weg suchen und hoffe jetzt denjenigen Ausdruck im Schreiben gefunden zu haben der mir adaequat ist.[52]

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 insbesondere auf dem Gebiet der Oper Möglichkeiten zur Umsetzung seiner Ideen, zu denen 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.[53]

WISSENSCHAFTLICHE KARRIERE UND FORSCHUNGSGEBIETE

In etwa zeitgleich mit dem Unterricht bei Schönberg begann Wellesz im Sommersemester 1905 auch das Studium bei Guido Adler, sodass gleich zwei für ihn einschneidende Erlebnisse innerhalb kürzester Zeit eintraten. Zunächst hatte sich Wellesz im Wintersemester 1904 auf Wunsch seiner Eltern für das Jus-Studium inskribiert, was allerdings nur wenig seinen Interessen entsprach. Derselbe Freund, der ihn bereits mit Schönberg in Kontakt gebracht hatte,

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

53 Wellesz, „Erinnerungen an Bruno Walter", fol. 2r.

empfahl Wellesz daher, sich die Vorlesungen über Musikgeschichte anzuhören, woraufhin Wellesz 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. Diese Verbindung entstand nicht nur durch Mund-zu-Mund-Propaganda der Schüler, sondern wurde auch durch Adler und Schönberg selbst gefördert. Durch die Einflussnahme von Karl Weigl, der 1903 bei Adler promoviert hatte und Schönberg im selben Jahr berichtete, Adler habe sich positiv über seine, Schönbergs, Musik geäußert, entstand der erste Kontakt.[54] 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 er zurzeit nicht genug interessierte Schüler habe, und bat Adler, seine Studenten zu ihm zu schicken:

> [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.[55]

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 entstand.[56]

54 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 1991, S. 60.

55 Brief Arnold Schönberg an Guido Adler, 1905, in: ebd., S. 72 und 74.

56 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.

Wellesz erinnerte sich in seiner Autobiographie mit großem 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.[57] 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[58] sowie beim Österreichischen Volksbildungsverein an der Urania. 1913 schloss er seine Habilitation über Francesco Cavalli ab,[59] woraufhin er Privatdozent am Musikhistorischen Institut wurde.

Wellesz' Zeit als Lehrender an der Universität Wien war von vielen Erfolgen, jedoch auch von Missgunst und teils offenen Anfeindungen gekennzeichnet.[60] Wellesz warf Kollegen wie Robert Haas, der sich wiederholt antisemitisch über Wellesz geäußert hatte,[61] und insbesondere Robert Lach später vor, seiner Karriere mutwillig Schaden zugefügt und diese sabotiert zu haben. Als Wellesz nach seiner Habilitation höhere Positionen anstrebte, entbrannten die Machtkämpfe am Institut: Nach Richard Wallascheks Tod 1917 musste über dessen Nachfolge entschieden werden, die letztlich Robert Lach antrat,

Alte Musik in der Lehre und als musikwissenschaftliches Betätigungsfeld", in *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 252–265.

57 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.

58 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*, Diss. Universität Wien 1994.

59 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.

60 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 (14.03.2025).

61 Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 197 f.

obwohl Adler ursprünglich Wellesz vorschlagen wollte.[62] Auch bei der Neubesetzung des Lehrstuhls von Guido Adler selbst im Jahr 1927 wurde Wellesz nicht berücksichtigt. Adler hatte ihn zwar in seinem Besetzungsvorschlag nicht genannt,[63] allerdings war hier auch Lach nicht gelistet, der die Position letztlich erhielt und zum Ordinarius des Instituts berufen wurde.[64] Die Gründe, aus denen Adler Wellesz schließlich doch 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 berichtete 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.[65]

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 (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.[66]

Dass Wellesz noch bis 1929 auf seine Ernennung zum außerordentlichen Professor warten musste, ist ebenfalls der Intervention Lachs zu verdanken: Nach der missglückten ersten Bewerbung stellte Wellesz ab 1920 wiederholt Anträge

62 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.

63 Guido Adler, *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien/Leipzig 1935, S. 118 f.

64 Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 200.

65 Brief Robert Schollum an Egon Wellesz, 19. August 1967, A-Wn F13.Wellesz.2034.

66 Barbara Boisits, „Autobiography and Its Hidden Layers: The Case of Guido Adler's ‚Wollen und Wirken' (1935)", in *(Auto)biography as a Musicological Discourse*, hg. von Tatjana Marković und Vesna Mikić, Belgrad 2010 (Musicological Studies: Collections of Papers 3), S. 202–213, hier S. 212.

auf Verleihung des Titels „Extraordinarius", der ihm jedoch Jahr für Jahr verwehrt blieb, da u. a. Lach jedes Mal sein Veto einlegte.[67] Erst neun Jahre später gab dieser mit Unwillen seinen Widerstand auf, sodass Wellesz den Titel erhielt.[68] 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 wurde, entlassen.[69]

Nach der ersten schwierigen Eingewöhnungsphase in England und der zeitweiligen Internierung auf der Isle of Man (Juli bis Oktober 1940), wo während des Krieges Bürger feindlicher Staaten untergebracht wurden, konnte Wellesz relativ rasch an seine vorherige akademische Karriere anknüpfen. Im Herbst 1938 durfte er bereits Vorträge an der Universität Cambridge halten, und am 1. Januar 1939 wurde er vom Lincoln College in Oxford zum *Fellow* ernannt. Hier konnte Wellesz wieder Musikgeschichte lehren und insbesondere auch seine Studien zur byzantinischen Musik fortsetzen. 1944 erhielt er den Posten eines *University Lecturers*, 1947 wurde er zum *Reader in Byzantine Music* befördert – eine Stelle, die er bis zu seiner Pensionierung 1956 innehatte. In England festigte sich Wellesz' Reputation als Wissenschaftler zunehmend, sodass er bald zu den führenden Forschern seiner Zeit gerechnet wurde. Besonders in den späten Jahren wurde dadurch seine Tätigkeit als Komponist in der öffentlichen Wahrnehmung von seinen akademischen Leistungen überschattet.[70]

Bis zu seinem Weg ins englische Exil hatte sich Wellesz als Wissenschaftler bereits in verschiedenen Fachgebieten etabliert und eine Reihe an bedeutenden Schriften publiziert.[71] Bei einem Blick auf seine umfangreiche – und wahrscheinlich weiterhin unvollständige – Publikationsliste lassen sich drei Hauptforschungsgebiete ausmachen, auf die er sich in seiner langen akademischen Karriere spezialisiert hat. Obwohl sich Wellesz punktuell mit vielen ver-

67 Andrea Harrandt, „Die Lehrtätigkeit von Egon Wellesz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien", in *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift Hartmut Krones*, hg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek, Wien u. a. 2009, S. 611–624, hier S. 620.

68 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." A-Wn, F13.Wellesz.2797, zitiert nach ebd., S. 621.

69 Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 199.

70 Ebd., S. 133 f.

71 Siehe Wellesz' Schriftenverzeichnis.

schiedenen Themen und Epochen auseinandergesetzt hat (so beispielsweise mit Beethoven, Mozart oder chinesischer Musik), lassen sich die meisten Texte 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, die sich systematisch mit den Anfängen des Musiktheaters befassten. Bereits seine Dissertation über Bonno und seine Habilitation über Cavalli brachten Wellesz mit dem Gebiet in Berührung, und er intensivierte seine diesbezüglichen Studien durch 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 die Edition von Johann Joseph Fux' Festoper *Costanza e fortezza* für die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (1910). Abgesehen von diesen umfangreicheren Publikationen verfasste Wellesz zumal in seiner Anfangszeit als Forscher Dutzende Artikel über die ältere Operngeschichte, darunter über Händel und Cesti, vor allem aber auch über das Phänomen des ‚Bühnenfestspiels', das er in Italien und in Wien ausführlich untersuchte. Grundsätzlich interessierte sich Wellesz weniger für einzelne Werke oder Komponisten, sondern eher für allgemeine Entwicklungen in der Oper und in der Epoche des Barock, 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 nicht allein für die Rekonstruktion von Wellesz' ‚Opernreform' relevant, sondern bilden die Grundlage für sein Verständnis der ‚Barockoper', die er als Vorbild für die zeitgenössische Oper verstand.

Gustav Mahlers Wirken als Operndirektor und Regisseur wurde – neben dem Studium bei Adler – bereits als wichtige Inspiration für die frühen wissenschaftlichen Interessen von Wellesz herausgestellt. Zu beachten ist dabei allerdings, dass Mahler keine Barockopern im Repertoire hatte (zur Einordnung von Gluck siehe Kapitel 1.9), dass es Wellesz also eher um die Gattung der Oper im Allgemeinen ging. Nichtsdestotrotz behauptete Wellesz in der zuvor zitierten Passage,[72] dass der erste Einfluss auf sein musikdramatisches Verständnis vom *Interpreten* Mahler ausging, der Wellesz' wissenschaftliche Ausrichtung angestoßen hat, welche sich wiederum auf seine kompositorische Praxis auswirkte – eine Kette, deren Kausalitäten zwar nicht an jeder Stelle exakt nachgewiesen werden können, jedoch die komplexen Zusammenhänge in Wellesz' Schaffen versinnbildlichen.

72 Wellesz, *Autobiographie*, S. 86.

Eine besonders hohe Reputation erlangte Wellesz 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, dass eine Entschlüsselung der byzantinischen Notation aufgrund ihrer Komplexität unmöglich sei. Dieses Rätsel reizte Wellesz daraufhin so sehr, dass er sich von nun an mit der griechischen Paläographie, Geschichte, Kultur und Liturgie des byzantinischen Reiches beschäftigte, bis ihm die Entzifferung der Notation schließlich 1917 gelang.[73] Bereits zwei Jahre zuvor hatte er schon den ersten Artikel „Byzantinische Musik" veröffentlicht, dem bis zum Ende seiner wissenschaftlichen Karriere Dutzende einschlägige 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 ab den 1920er Jahren zusätzlich durch die Zusammenarbeit mit dem englischen Musikwissenschaftler H. J. W. Tillyard, der gleichzeitig und unabhängig von Wellesz die Notation entschlüsselt hatte. Gemeinsam mit ihm und dem Dänen Carsten Høeg gründete Wellesz 1935 die Publikationsreihe *Monumenta Musicae Byzantinae*, die bis heute die bedeutendsten byzantinischen liturgischen Werke als Faksimile herausbringt. Neben dieser Reihe sind insbesondere 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 publiziert wurden.[74]

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 weniger auf seine Opern, sondern vielmehr auf seine geistlichen Kompositionen, wie beispielsweise seine Kantate *Mirabile Mysterium*.[75] Da es im vorliegenden Rahmen jedoch um die Zusam-

73 Ebd., S. 90 f.

74 Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 119–122.

75 „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 *Beiträge 1970/71*, hg. von Österreichische Gesellschaft für Musik, Kassel 1971, S. 42–44, hier S. 44.

menhänge 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 an den Problemen, denen sich die Komponisten der Zeit (also auch er selbst) stellen mussten. Angesichts seines engen Kontakts zur Wiener Schule verwundert es nicht, dass Wellesz zahlreiche Artikel und auch Konzertrezensionen über Kollegen wie Anton Webern und Alban Berg veröffentlichte. Besondere Aufmerksamkeit schenkte er jedoch wie erwähnt Arnold Schönberg, über den er nicht nur die berühmte erste Biographie, sondern 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 galt den modernen französischen Komponisten wie Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie oder Paul Dukas. Neben den Betrachtungen über seine Kollegen befasste sich Wellesz auch besonders häufig mit grundlegenden Fragestellungen zur Entwicklung der Oper („Probleme der modernen Musik", 1924; „Das Problem der Form", 1925; „Die Oper und diese Zeit", 1926, etc.). All diese Schriften sind für die Betrachtung von Wellesz' Opernreform von immenser Bedeutung, da sie sein Bild von der zeitgenössischen Oper reflektieren: Einerseits verdeutlichen sie die Kritik, die Wellesz an ihr übte, andererseits wird anschaulich, welche Lösungsansätze er in den aktuellen Strömungen wahrnahm. Da im Folgenden Wellesz' Verbindung des ‚barocken' Musiktheaters mit der Oper in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachgezeichnet werden soll, sind diese beiden Hauptforschungsgebiete Wellesz' – also seine Beschäftigung mit der älteren und der neueren Operngeschichte – von hauptsächlicher Relevanz.

VORWÄRTS ZUM BAROCK – VORBILDER IN GESCHICHTE UND GEGENWART

Wie Wellesz anmerkte, 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 parallel nebeneinander herliefen – erstmals auf entscheidende Weise. Welche methodischen Ansätze wurden ihm folglich am Musikhistorischen Institut vermittelt und wie wandte er diese auf seine eigenen Werke an? Da Wellesz in seiner Opernreform (die noch ausführlich erörtert wird) den Rückgriff auf ältere musikalische Formen postulierte, ist 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. Welche Tendenzen insbesondere der zeitgenössischen Opernkomponisten lehnte Wellesz ab und wie positionierte er sich zu ähnlich gelagerten Strömungen der Zeit – vor allem den verschiedenen Formen des Neoklassizismus –, die ebenfalls explizit den Bezug zur Musikgeschichte suchten?

Bei einem Blick auf seine 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).[1] Auch wenn sich nicht zur Gänze rekonstruieren lässt, von welchen Lehrern Wellesz

1 http://www.demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=6503 (14.03.2025). Bei Adler hörte Wellesz vor allem die Überblicksvorlesungen zu den Stilperioden. Einen Kontrapunkt-Kurs bei Hermann Grädener besuchte Wellesz dagegen nur einmal im Sommersemester 1905. Dieser scheint keinen größeren Eindruck auf ihn gemacht zu haben, da nichts über ein weiteres Lehrer-Schüler-Verhältnis bekannt ist.

zu dieser Zeit auf welche Weise beeinflusst wurde (die Rolle der Kunsthistoriker – darunter vor allem Max Dvořák – darf bei einer Annäherung an Wellesz' Werdegang nicht unterschätzt werden und wird in Kapitel 1.7 näher beleuchtet), so lässt sich doch feststellen, dass allen voran Guido Adler – einer der wichtigsten frühen Vertreter des Historismus in der Musikwissenschaft[2] – als Doktorvater Wellesz' Weg am stärksten geprägt und dessen wissenschaftliche Herangehensweise maßgeblich ausgebildet hat. Daher soll im Folgenden Adlers Methodik sowie sein generelles Verständnis von Geschichtlichkeit skizziert und in den zeitgenössischen Bezugsrahmen eingebettet werden. In diesem Zusammenhang ist von maßgeblichem Interesse, wie Adler den Einfluss der Musikwissenschaft auf die musikalische Praxis bewertete und auf welche Weise sich die modernen Komponisten seiner Ansicht nach mit der älteren Musik befassen sollten – also grundsätzliche Fragen, die die Basis für Wellesz' Ansätze darstellen.

2 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.

1 METHODIK UND HISTORISMUS

Möchte man Guido Adlers Methodik und seine Auffassung von Geschichtlichkeit charakterisieren, kommt man nicht umhin, die Strömung des im 19. Jahrhundert aufkeimenden ‚Historismus' näher zu betrachten, mit der Adler von verschiedener Seite in Verbindung gebracht wurde.[1] Da dieser Terminus sich als sehr facettenreich darstellt und darüber hinaus auch je nach Disziplin oder anderweitigen Kontexten variieren kann,[2] soll zunächst deutlich gemacht werden, von welcher Art ‚Historismus' im Zusammenhang mit Adler die Rede ist. Der Begriff ist im Bereich der Musik bzw. Musikwissenschaft nicht problemlos anzuwenden, da es hierzu vielfältige und teilweise widersprüchliche Begriffsdefinitionen gibt, die darüber hinaus verschiedene Teilgebiete abdecken. Erich Doflein fasst die diversen Bedeutungen zusammen und versteht darunter in Bezug auf die Musikgeschichte die

> Wiederbelebungen alter Werke, Restaurationsbewegungen, spezielle Arten der Interpretation, Komposition (die sich an alte Vorbilder oder Techniken anschließt) und musikwissenschaftliche Forschung […]. 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.[3]

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

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

2 Siehe dazu u. a. Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14). Interessant ist die Darstellung von Carl Dahlhaus in *MGG2* (Abschnitte I–VII), der in den Folgeabschnitten VIII–X durch Friedhelm Krummacher teilweise direkt widersprochen wird. Carl Dahlhaus und Friedhelm Krummacher, Art. „Historismus", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 335–352.

3 Erich Doflein, „Historismus in der Musik", in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 9–40, hier S. 18 f.

Sich grundsätzlich mit der Musikgeschichte auseinanderzusetzen, ist kein Phänomen der Moderne – bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist ein Interesse für ältere Werke und ein aufkommendes Verständnis für die Geschichtlichkeit von Musik auf allen Gebieten und in verschiedensten Ausprägungen zu beobachten. Nicht nur dem Wiederentdecken, Sammeln und Aufführen der ‚Alten Meister' wie Händel, Monteverdi oder Bach, auch der historischen Aufführungspraxis – also dem Wunsch, die Musik so erklingen zu lassen, wie sie zu ihrer Zeit vermutlich aufgeführt wurde – kam steigende Bedeutung zu. In den Kompositionen schlug sich dieser Einfluss der Musikhistorie in verschiedensten Ausprägungsgraden nieder. So unterscheidet Tibor Kneif drei Schemata der Auseinandersetzung mit 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 deute; 2) eine heterogene Mischung aus Altem und Neuem, wenn vor allem Zitate in ansonsten modernen Werken verwendet werden (z. B. in 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".[4] Hierbei dürfte es sich vor allem um Werke handeln, die im Gegensatz zu Punkt 2) als eine homogene Verbindung aus alten Formen, Techniken usw. und modernen Mitteln hervorgehen, 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 noch deutlich werden soll, hat Wellesz in seiner Opernreform vornehmlich den dritten Ansatz verfolgt.

Um die Jahrhundertwende hat Guido Adler maßgeblich dazu beigetragen, den Historismus in der Musikwissenschaft zu verankern.[5] 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 musi-

4 Tibor Kneif, „Historismus und Gegenwartsbewußtsein", in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 281–297, hier S. 285.

5 Volker Kalisch, Art. „Adler, Guido", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 1 (1999), Sp. 151–155, hier Sp. 153.

kalischen Entwicklungen.[6] 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".[7] Wellesz betonte in seinem Aufsatz „Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung" von 1919 ebenfalls die angestrebte historische Objektivität und verwies dabei 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 […].[8]

Es kann an dieser Stelle nicht der Versuch unternommen werden, Adlers Methodologie umfassend darzustellen und mit Wellesz' Ansichten zu vergleichen, vielmehr soll lediglich auf die für die Fragestellung wesentlichen Parallelen eingegangen werden. Wellesz selbst hat – mit Ausnahme des erwähnten Artikels – zwar vergleichsweise wenig zur Ausrichtung des Faches Musikwissenschaft veröffentlicht, doch seine Texte zeigen eine in ihren Grundsätzen übereinstimmende Methode 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.[9] Darüber hinaus erinnerte sich

6 Boisits, „Historismus und Musikwissenschaft um 1900", S. 377 f.

7 Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, Frankfurt am Main ^{5}1994, S. 291; vgl. Barbara Boisits, „Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute", in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 33–56, hier S. 45.

8 Egon Wellesz, „Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung", in *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 437–450, hier S. 438 f. Hierzu siehe Meike Wilfing-Albrecht und Alexander Wilfing, „Egon Wellesz: Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung", in *Grundlagentexte der Musikwissenschaft. Edition und Kommentar*, hg. von Melanie Wald-Fuhrmann und Annette van Dyck-Hemming, Kassel/Berlin 2026 (Spektrum Fachgeschichte Musikwissenschaft), S. 172–183.

9 Egon Wellesz, Art. „Musicology", in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, hg. von Eric Blom, London ^{5}1954, S. 1020–1028, hier S. 1027. Dieser

Wellesz, dass er bereits früh „Klarheit über die Methode“ gewinnen und sich vor allem ausführlich mit den naturwissenschaftlichen sowie den historischen Ansätzen beschäftigen musste.[10]

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. […] [D]ie 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.[11]

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*[12] 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“ aus dem Jahr 1885 von einem Hauptforschungsgebiet zu einer

Absatz fehlt in der ersten Version des Artikels, den Wellesz für die 4. Auflage von 1940 verfasste.

10 Wellesz, *Autobiographie*, S. 84. 1913 begann Wellesz außerdem eine ausführliche Methode der Musikgeschichte zu verfassen, die er nie fertigstellte, die 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]), A-Wn F13.Wellesz.591/1.

11 Egon Wellesz, „Neue musikgeschichtliche Literatur“, in *Der Merker* 2/30 (1911), S. 1246–1248, hier S. 1246. Dieser Text basiert ursprünglich auf einem Vortrag, den Wellesz am 7. Dezember 1911 in der Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft gehalten hat.

12 Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911.

Hilfswissenschaft herabgestuft hatte.[13] Noch bedeutender ist in Wellesz' Kritik 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,[14] weshalb Adler u. a. 1893 seine Editionsreihe *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ) initiierte, in der auch Egon Wellesz einen Band herausgeben sollte (siehe Kapitel 1.6). 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, was ihn in eine Reihe u. a. mit Eduard Hanslick oder Franz Brentano stellt.[15] Er sah die Möglichkeit, für die Musik mittels Induktion Kunstgesetze zu finden oder gar zu generieren, die die Entwicklung der Stile und der Musikgeschichte

13 Adler war der Meinung, dass die „Biographistik […] sich in letzter Zeit unverhältnissmäßig in den Vordergrund gedrängt" habe. Mit dieser Aussage degradierte er u. a. die Arbeiten von seinen Kollegen und 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, hier S. 10.

14 Barbara Boisits, „Die ‚Denkmäler der Tonkunst in Österreich' als vaterländischer Gedächtnisort", in *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, hg. von Johannes Feichtinger, Elisabeth Großegger, Gertraud Marinelli-König u. a., Innsbruck/Wien/Bozen 2006 (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 7), S. 131–139, hier S. 136.

15 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 Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig ²1858, hg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Daniel Elsner und Meike Wilfing-Albrecht, Wien 2023, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/t__VMS_Auflage_02_1858.html (14.03.2025), S. 1 f. Franz Brentano schreibt dazu u. a.: „Die wahre Methode der Philosophie ist keine andere als die Naturwissenschaft", nach Rudolf Haller (Hg.), *Skizzen zur österreichischen Philosophie*, Amsterdam 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 1995 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1).

im Allgemeinen erklärbar machen könnten.[16] (Hiermit ging er allerdings einen Schritt weiter als beispielsweise Hanslick oder Bernard Bolzano, die lediglich den weniger strikten Terminus ‚Regel' verwendeten.[17]) 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 zu einer Methode gelangen, mit der von einzelnen Werken bis hin zu musikalischen Epochen jeglicher historischer Gegenstand objektiv eingeordnet werden könnte.

Soll jedoch in der Musik aufgrund eines Gesetzes zwischen wahr und falsch unterschieden werden, impliziert dies zwangsläufig eine Bewertung, muss also in der Kunst zu einer Unterscheidung zwischen gut und schlecht führen, die eigentlich Adlers Objektivitätsanspruch widerspricht. 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 spricht er mithilfe von teils drastischen Metaphern beispielsweise von der ‚Blüte' einer Epoche und ihrem zwangsläufigen ‚Verfall' oder gar von „entwicklungsgeschichtlich minderwertigen oder gar wertlosen" Werken, die möglichst „ausgeschaltet" werden sollten.[18] Diese normative organizistische Wortwahl spiegelt sich auch in Wellesz' Schriften, bei dem noch 1924 über die

16 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."

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

18 Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 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 1984 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25); Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel u. a. 1990 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6); Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass./London 1991 (Studies in the History of Music 4) oder Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass./London 1989, der die enorme Wirkung des organischen Denkmodells auf die musikalische Historiographie detailliert untersucht.

Spätromantik, die seiner Ansicht nach überwunden werden musste, zu lesen ist: „[D]ie Überfülle des Klanges, Überladung des Details, Übermaß von Psychologie, sind Verfallserscheinungen; Zeichen der Überreife einer Epoche."[19]

Selbst wenn Adler diese Terminologie und auch die Forderung nach Kunstgesetzen (die beispielsweise auch noch Anton Webern aufgriff)[20] später deutlich relativierte, deutet 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".[21] 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 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 Position, dass Theorie und Praxis in engstem Kontakt stehen sollten, und behandelte diese zentrale Thematik 1898 in seiner

19 Egon Wellesz, „Probleme der modernen Musik", in *Musikblätter des Anbruch* 6/10 (1924), S. 392–402, hier S. 393.

20 „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", in ders., *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 9–44, hier S. 10 f. (Vortrag vom 20. Februar 1933).

21 Barbara Boisits, „Organologische Modelle in der frühen Musikwissenschaft", in *Einheit und Vielheit. Organologische Denkmodelle in der Moderne*, hg. von Barbara Boisits und Sonja Rinofner-Kreidl, Wien 2000 (Studien zur Moderne 11), S. 255–271, hier S. 261 f.

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".[22] 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" herstellten.[23]

Adler erhoffte sich auf vielen Ebenen eine enge Zusammenarbeit zwischen den Forschern und den praktischen Musikern, indem er beispielsweise nachdrücklich dazu ermunterte, der künstlerischen Ausbildung durch das historische Studium eine feste Grundlage zu geben. So könnten Komponisten, 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 den engen Kontakt zu Kompositions- und Theorielehrern (wie bereits erwähnt zu Arnold Schönberg, aber auch z. B. Hans Gál oder Karl Weigl, die ab 1919 bzw. 1929 Harmonielehre und Kontrapunkt am Institut unterrichteten),[24] an die er seine Schüler verwies oder die umgekehrt ihre Schüler ans Musikhistorische Institut schickten.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass zu Adlers Zeit eine Vielzahl an praktischen Musikern bei ihm studierte: So zählt er beispielsweise in seiner Autobiographie auf, wie viele spätere 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

22 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, hier S. 31.

23 Erwin Felber, „Musiktradition und Musikmoderne. Wiener Musik- und Theaterfest", in *Musikblätter des Anbruch* 6/9 (1924), S. 357–361, hier S. 358 f.

24 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).

ihn um seine Meinung baten.[25] Diese Integrierung des praktischen Aspektes in das Fach spiegelte wider, wie Adler auch die Zusammenarbeit mit der zeitgenössischen Musikszene verstand: Kunst und Wissenschaft sollten „Hand in Hand"[26] gehen, wobei der Forscher dem Musiker „[v]on der Wiege bis an das Grab" beratend, aber auch regulierend zur Seite stehen sollte.[27] Damit erhoffte sich Adler nicht nur eine stärkere Position für seine Disziplin, sondern beabsichtigte, auf diese Weise auch die Kunstproduktion zu verbessern und die allgemeine musikalische Qualität zu erhöhen.

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.[28] 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.[29] Vielen nachfolgenden Komponisten trat er dagegen 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 ihnen gegenüber nicht einhalten konnte, hoffte aber gleichzeitig, die ‚richtige' Musik möge sich gegenüber der ‚falschen' durchsetzen. Adler wollte dieser ‚minderwertigen' Kunst nicht nur die Unterstützung versagen, sondern sie sogar aktiv bekämpft wissen, wie er an einer Stelle drastisch formuliert: „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,

25 Adler, *Wollen und Wirken*, S. 37 und 43.

26 Adler, „Musik und Musikwissenschaft", S. 29

27 Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", S. 18. Dazu Barbara Boisits, „Ein diligens pater familias der Musikwissenschaft. Zur Persönlichkeit Guido Adlers", in *Guido Adlers Erbe. Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, hg. von Markus Stumpf, Herbert Posch und Oliver Rathkolb, Göttingen 2015 (Bibliothek im Kontext 1), S. 15–30, hier S. 23 f.

28 „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." Adler, *Methode der Musikgeschichte*, S. 145 f.

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

daß der Platz geräumt werden muß."[30] Trotz dieser rigorosen Forderung verlangte Adler 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 Art Kontrolle darüber, daß sich ‚starke', d. i. geschichtlich bedeutende, ästhetisch gültige Musik, gegenüber ‚schwacher' Musik, d. i. geschichtlich unbedeutende, ästhetisch minderwertige Musik, im Musik-‚Betrieb' durchsetzen kann."[31]

Adlers Verständnis der 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 könne dementsprechend nicht einfach aus sich selbst heraus entstehen, sondern immer nur Endpunkt einer natürlichen Entwicklung sein.[32] Adler erwartete daher 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."[33] In diesem Sinne sah er beispielsweise auch geistige Parallelen zwischen Richard Wagners Musikdramen und dem dramma per musica der Hochrenaissance[34] oder verstand Mahlers Symphonien als Produkt eines natürlichen Fortschrittes, da sie im „organischen Anschluß an das Überkommene" entstanden seien.[35] 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",[36] ohne dass er diese „Hypermodernen"

30 Guido Adler, „Eine neue musikalische Vereinigung in Wien", in *Neue Freie Presse* (1904), Nr. 14225, 1. April, S. 1–3, hier S. 3.

31 Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik*, S. 275.

32 Rathert, „Das Neue und das Alte Neue", S. 23.

33 Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik*, S. 243.

34 Guido Adler, *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig 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."

35 Guido Adler, *Gustav Mahler*, Leipzig/Wien 1916, S. 93.

36 Adler, „Musik und Musikwissenschaft", S. 33. Adler warnte auch davor, die Verbindung zur Geschichte abreißen 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

jedoch näher charakterisiert hätte. 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 seiner Ansicht die Tradition hinter sich gelassen. Dem Kreis um Arnold Schönberg stand Adler beispielsweise tendenziell positiv gegenüber: Auch wenn er die Überwindung der traditionellen Kompositionstechnik nicht unterstützte und eher als Rückschritt in der musikhistorischen Entwicklung empfand,[37] tolerierte er die meisten Werke, die im Umfeld der Wiener Schule entstanden, da er sie als Produkte der Beschäftigung mit der Tradition auffasste.[38] 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 seinen 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".[39]

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 Adler neben Webern, Paul A. Pisk und Kurt Roger als „Progressisten" bezeichnet), schreibt er in seinen Erinnerungen:

> 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 f.

37 Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 Bde., Berlin ²1930, S. 999. Hierin heißt es im Kapitel über die „Moderne": „So sind die 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 Wiederaufnahme 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".

38 Rathert, „Das Neue und das Alte Neue", S. 25.

39 Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik*, S. 281.

> Mir imponierte, wenn sie sagten: „Ich kann nicht anders" – und ich schätzte sie desto 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 Weise edierte.[40]

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 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.[41]

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 in der Folge 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 sich auch dessen Ansichten zur Geschichtlichkeit für den Kompositionsprozess zum Vorbild nahm.

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 Konzertlandschaft vorgestellt hat und auf welche Weise Wellesz diese Theorien umsetzte. Adler selbst hat zwar des Öfteren auf die

40 Adler, *Wollen und Wirken*, S. 43.

41 Adler, „Musik und Musikwissenschaft", S. 33 f.

Vorbildwirkung der ‚älteren Musik' für 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.[42]

Adler rät den modernen Musikern also, sich mit älteren Werken zu beschäftigen, warnt aber entschieden vor einem allzu oberflächlichen Studium, das in eine geistlose 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 Epoche des Barock 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 ‚Äußerlichkeiten' 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"[43] – zwischen einer

42 *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. I. Auswahl*, hg. von Guido Adler und Oswald Koller, Wien 1900 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII, 14/15), S. IX.

43 Arnold Schönberg, „Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke", in *Arnold*

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 sei 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 Wellesz 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.

1.2 Tradition und Imitation – „Zurück zu Mozart“?

Bereits in Wellesz' frühesten Publikationen macht sich der Einfluss des Historismus bemerkbar: So propagierte er schon 1907 (also noch während seiner Studienzeit) die historische Aufführungspraxis, die eine Möglichkeit darstelle, die Mängel der aktuellen Konzertpraxis aufzuzeigen und diese „auf historischem Wege“ verbessern zu können.[44] Besonders interessant ist eine kurze Konzertbesprechung aus dem Jahr 1911 über die 2. Klaviersuite op. 75 (1910) des englischen Komponisten Cyril Scott, der in seinen Werken oftmals barocke Formen und Techniken verwendete. Hier ist bereits in wenigen Zeilen Wellesz' ästhetischer Ansatz vorweggenommen, wenn er über den 5. 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.[45]

Wellesz hebt hier positiv hervor, dass Scott zwar auf barocke Strukturen zurückgreift und seinem Werk hierdurch einen spezifischen Rahmen verleiht, diesen jedoch mit modernsten Mitteln füllt, wodurch allein sein Stück als fortschrittliche Musik zu legitimieren sei. Insbesondere die Ablehnung der reinen Stilimitation, also ein Komponieren à la Bach oder Mozart, ist vor dem Hintergrund des aufkommenden Neoklassizismus hervorzuheben. Für

Schönberg: Vorträge 1911 bis 1933, hg. von Hartmut Krones, Eike Feß und Meike Wilfing-Albrecht, Wien i. Dr. (Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe III/3).

44 Wellesz, „Kunst, Künstler und Publikum“, S. 287.

45 Egon Wellesz, „Opus 73 von Cyrill Scott“, in *Der Merker* 2/28 (1911), S. 1167.

Wellesz bestand der Sinn von Adlers Aufforderung, sich mit Alter Musik zu beschäftigen, nicht darin, die alten Meister zu kopieren, sondern darin, 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 hat 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".[46]

Auch wenn Wellesz betonte, dass er die Lösung für seine kompositorischen Probleme bei Adler gefunden habe, 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".[47] Das Studium der Musikgeschichte verlangte Schönberg auch von seinen Schülern: Wellesz erinnerte sich, dass Schönberg in seinem Unterricht nicht die neuesten Kompositionsmethoden durchnahm, sondern mit seinen Schülern 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."[48] 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 hinausgehenden künstlerischen Versuche repräsentierte. Auch Wellesz bekräftigte die Bedeutung des Studiums der traditionellen Formen, warnte jedoch wiederholt vor der reinen Nachahmung historischer Werke:

> 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 Kunst-

46 Egon Wellesz, „Tradition und Moderne", in *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* (1924), Nr. 8, 25. Oktober, o. S.

47 Arnold Schönberg, „Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke".

48 Wellesz, *Arnold Schönberg*, S. 49 f.

> werke 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.[49]

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!", in der Vertreter der modernen Musik über die adäquate Auseinandersetzung mit historischen Werken stritten. Die Parole, deren Ursprünge nicht genau zu rekonstruieren sind, stand für die Forderung eines stärkeren Einflusses von Mozarts Musik auf die zeitgenössischen Komponisten.[50] So veröffentlichte beispielsweise der Klavierpädagoge Rudolf Maria Breithaupt den Aufsatz „Mehr Mozart!", in dem er von der aktuellen Musik „einfachere und schlichtere Sätze", aber auch „mehr produktive Gedanken in schlichter Fassung und logischer Entwicklung und Schliessung" forderte.[51] Dabei betonte er jedoch, dass es ihm nicht um eine simple Wiederbelebung von Mozarts Musik, seiner „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.[52] Diese recht populäre Auslegung der Parole wurde in der Folge von der Gegenseite 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".[53] 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

49 Egon Wellesz, „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, hier S. 41 f.

50 Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2), S. 34.

51 Rudolf Maria Breithaupt, „Mehr Mozart! Salzburgisch Zeitgemässe – Unzeitgemässe", in *Die Musik* 4/1 (1904/05), S. 3–16, hier S. 11.

52 Ebd., S. 15.

53 Paul Zschorlich, *Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1906, S. 97.

Mozarts, nicht dessen konkrete Kompositionen zum Vorbild" nimmt.[54] 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.[55]

Wellesz hat besonders im Zusammenhang mit der zeitgenössischen französischen Musik noch bis in die 1920er Jahre Stellung zur Debatte bezogen – wohl auch, um seine eigene Kompositionsästhetik zu verteidigen. Er erklärte, dass er nichts davon halte, Mozarts Werke zu rekonstruieren, da dies einer „historisch unhaltbare[n] Vorstellung" entspräche, der aber „ein richtiges Gefühl" zu Grunde liege.[56] Mozart sei vielmehr ein Vorbild in 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":[57]

> 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.[58]

Der Gedanke, dass der Rückgriff auf bestehende Formen dem Fortschrittsgedanken widerspreche, entfachte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine ebenso hitzige Debatte: Rudolf Louis prangerte das Dogma des musikalischen Fortschritts an, bei dem man glaube, nur in eine Richtung schreiten zu dürfen, um Neues schaffen zu können.[59] 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, dem Fortschritt nicht zwangsläufig widersprechen müssten.[60]

54 Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption*, S. 36.
55 Felix Weingartner, „Zurück zu Mozart?", in ders., *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig 1912, S. 108–112, hier S. 112.
56 Egon Wellesz, „Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik", in *Der Merker* 2/16 (1911), S. 657–665, hier S. 664.
57 Egon Wellesz, „Der Stil der letzten Werke Debussys", in *Musikblätter des Anbruch* 3/3 (1921), S. 50–54, hier S. 52.
58 Wellesz, „Die jüngste Entwicklung der neufranzösischen Musik", S. 665.
59 Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig 1909, S. 12.
60 Ebd., S. 26.

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".[61]

Wellesz war davon überzeugt, dass die „Sucht neu, modern zu schreiben", bei gleichzeitiger Abkehr von der Geschichte die zeitgenössischen Komponisten geradezu in eine Sinnkrise gestürzt habe.[62] Er strebte dagegen in seinen Werken – und insbesondere in seinem Opernideal – stets ein möglichst zeitloses Konzept an, das sich nicht den neuesten ‚vergänglichen' Moden anschließen solle, sondern mithilfe der historischen Vorbilder zu einem die sich wandelnden Geschmäcker überdauernden Kunstwerk werden könne. Daher sollte man sich seiner Ansicht nach davor hüten, der „pseudo-moderne[n] 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.[63] Diesen Unterschied zwischen Modernität und Mode, der von den Musikern und Musikschriftstellern der Zeit häufig missachtet wurde, beschreibt der Hugo Riemann-Schüler Walter Niemann in seinem Buch *Die Musik seit Richard Wagner* (1913) und unterstreicht hier besonders, dass – obwohl vergängliche wie 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:

61 Barbara Boisits, „Konstruktion einer musikalischen Moderne vor dem Hintergrund der Tradition", in *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, hg. von Antje Senarclens de Grancy und Heidemarie Uhl, Wien 2001 (Studien zur Moderne 14), S. 199–214, hier S. 203.

62 Wellesz, „Probleme der modernen Musik", S. 401.

63 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 ‚exemplarischen 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 bloß vieles kennt und *weiß*; aber auch nicht einem bloß nachahmenden, sondern einem seine Werke *ursprünglich* hervorzubringen aufgelegten Künstler; endlich auch diesem nur, wenn sein Produkt *musterhaft* ist, d.i. wenn es verdient, als Beispiel (exemplar) nachgeahmt zu werden." Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977, S. 543 (A224). Franz Grillparzer differenzierte auf ähnliche Weise zwischen „Vortrefflichen" und „Mustergiltigen", d.h. solchen Künstlern, 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., hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1964–1969, Bd. 3, S. 209–1178, hier S. 252.

> 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 Kunstwerks 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, moderni[s]tisch, aus altmodisch nicht selten unvergänglich.[64]

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' könne laut Wellesz die Oper und die Symphonie auch aus ihrer nach-Wagner'schen Krise befreien: sie würden nun nicht mehr „wie improvisierte Skizzen" wirken, sondern wie „kleine Skizzen[,] die Vollendung und Abrundung in sich tragen".[65] Die Parole ist daher auch als Gegenreaktion auf die romantische Programmmusik und den Wagner'schen Einfluss zu verstehen, der sich durch Wagners Epigonen bis ins 20. Jahrhundert in der Musik hielt. Der Ruf nach Mozart stand „als Chiffre für eine Wiedereinsetzung der Musik als autonomer Kunst, für ihre Befreiung aus der Rolle einer Vermittlerin außermusikalischer Gehalte".[66]

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:

64 Walter Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin/Leipzig 1913, S. 146 (ab der 5. Auflage erschienen als *Die Musik der Gegenwart*).

65 Egon Wellesz, „Die letzten Werke Claude Debussys", in *Melos* 1 (1920), S. 166–168, hier S. 168.

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

> 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*.[67]

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. Diese Kunst wird alt und neu zugleich sein – zuerst. Dahin steuern wir – glücklicherweise – bewußt und unbewußt, willig oder mitgerissen.[68]

Busoni und Wellesz weisen einige Parallelen in ihren ästhetischen Positionen auf: Busoni verlangte ebenso wie Wellesz (mit dem ihn im Übrigen ab 1913 eine enge Freundschaft verband)[69] 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' 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",[70] die sich sowohl gegen radikale Erneuerung als auch gegen reines Epigonentum richtete.

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

67 Wellesz, „Der Stil der letzten Werke Debussys", S. 52.

68 Ferruccio Busoni, „Junge Klassizität", zuerst abgedruckt in der *Frankfurter Zeitung* (7. Februar 1920), hier zitiert aus: ders., *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 276 f.

69 Wellesz, *Autobiographie*, S. 219.

70 Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption*, S. 5.

die Komponisten sich mit den zuvor erlangten Erkenntnissen auseinandersetzen könnten. In dieser Epoche müssten 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".[71]

Diese „junge Klassizität" – der Wellesz selbst tendenziell durchaus zuzuordnen ist – forderte also die Überwindung der romantischen Musik mithilfe eines historischen Bewusstseins für die prä-romantische musikalische Vergangenheit und war gekennzeichnet durch Schlagwörter wie Objektivität, Einfachheit des Ausdrucks oder „Beschränkung in den Mitteln". Hier sollen zwar immer „neue Typen" geschaffen werden, jedoch ohne dabei „die Form zu sprengen".[72]

1.3 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 Mozart,[73] Brahms, Beethoven oder Wagner vor allem Johann Sebastian Bach, der nicht nur Schönbergs höchste Ideale verkörperte, sondern auch den Ausgangspunkt einer durchgehenden Linie hin zur Wiener Schule repräsentierte. Schönberg verstand sich als Nachfolger Bachs, dessen alles 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 erhöhen und ihre Position zu stärken.[74] Hierbei verzichteten Schönberg und seine Schüler jedoch zum großen Teil auf offensichtliche Verweise oder gar Zitate Alter Musik, sodass deren Vorbildfunktion

71 Wellesz, „Probleme der modernen Musik", S. 397 f.

72 Ebd., S. 397 f.

73 Matthias Schmidt, *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien 2004 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 5).

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

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.[75]

Die reine Stilkopie wurde von den meisten Schönberg-Schülern abgelehnt, 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.[76]

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.[77] In

75 Rudolf Stephan, „Schönberg und der Klassizismus“ (1980), in ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a. 1985, S. 146–154, hier S. 148.

76 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, hier S. 419 f.

77 Webern, „Der Weg zur Neuen Musik“, bspw. S. 20–24 (Vortrag 14. März 1933); vgl. Ender, „Alte Musik als historische Legitimation für die Neue“, S. 111.

Alban Bergs Werk wiederum 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 2. 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.

Dennoch waren sowohl die Vertreter der Wiener Schule als 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.[78] In seinem 1926 entstandenen Werk *Scarlattiana* op. 44 für Klavier und kleines Orchester griff Casella stark auf altes Material zurück und sorgte später in einem *Anbruch*-Artikel mit seinen ästhetischen und teils politischen Polemiken für Aufruhr. Insbesondere die These, dass die Hinwendung zu den alten Formen aus der Überwindung der Atonalität resultiere,[79] ließ Stürme der Entrüstung losbrechen. In der Folge veröffentlichten zahlreiche Komponisten empörte Repliken auf Casellas Aufsatz, darunter Francesco Malipiero, Ernst Krenek[80] oder auch Theodor W. Adorno,[81] 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

78 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 *„Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts". Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien 12. bis 15. Juni 1984*, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), S. 73–82.

79 „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.

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

81 Theodor W. Adorno, „Atonales Intermezzo", zuerst erschienen in *Anbruch* 11/5 (1929), S. 187–193, auch in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften* V, Frankfurt am Main 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.

Gelegenheiten Casella,[82] aber auch Komponisten wie Darius Milhaud, Igor Strawinsky oder Ottorino Respighi[83] teils sehr harsch.[84]

Diese Kritik an der Einbeziehung älterer Musik findet sich häufig in der zeitgenössischen Literatur, in der sich oftmals nicht nur die Ansicht spiegelt, dass die Musik sich dadurch dem Fortschritt widersetze, sondern auch die Auffassung, dass die Verbindung der Musikstile mehrerer Epochen schlichtweg nicht durchführbar sei, es letztlich also nur bei einem „stilistisch und inhaltlich buntscheckige[n] Kompromißversuch" bleibe.[85] Walter Niemann prangerte insbesondere die Verbindung von alten Formen mit modernen Mitteln an, die für ihn kein homogenes Kunstwerk ergibt. Vielmehr werde sie zu einer Gefahr für die historischen Vorbilder, da sie eine „Vermischung und Verwischung aller Stilbegriffe" und dies wiederum die „ästhetische Anarchie" zur Folge hätte.[86] 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:

82 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. J.), ASC T03.37. Im Manuskript „Der=Ab=Seher" (18. April 1928), ASC T05.36, schreibt Schönberg auch: „[W]ozu 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.

83 Über Respighi: „Aber den Einband löste er auf und benutzte die Deckel und das Ueberzugsmaterial um in sie hinein seine eigenen Bücher zu kleben – ohne sie auf die bekannten Arten zu heften und zum Binden vorzubereiten, ohne also den Zusammenhang zwischen Buch und Decke herzustellen. […] Ein neuer Inhalt, eine alte Decke; zusammengeklebt; wie einfach! Ein neues Kunstwerk! Einfachheit überall dort, wo das Können versagt!" Arnold Schönberg, „Respighi – Selberaner" (26. September 1927), ASC T35.29.

84 Vgl. Volker Scherliess, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*, Kassel u. a. 1998 (Bärenreiter-Studienbücher Musik 8), S. 162–167. Siehe dazu auch Schönbergs *Drei Satiren* für gemischten Chor op. 28 (der 3. Satz mit „Der neue Klassizismus" überschrieben), in denen er den Neoklassizismus angreift.

85 Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 148.

86 Ebd., S. 196.

> Neubarock taugt nicht mehr als die 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.[87]

Auffallend 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 Etiketten für einen modernsten Inhalt. Seine chaotisch gärende Musik fügt sich nicht dem festen Rahmen dieser Formen, sondern sie sprengt sie".[88] Die semantische Verknüpfung von „Barock" und „Chaos", wie Niemann sie häufiger anwendet,[89] unterstreicht, wie negativ der Barockbegriff per se und somit auch jegliche Assoziation und Referenz zu dieser Epoche noch zu Beginn des Jahrhunderts aufgefasst wurde. Dies dürfte u. a. mit der Definition dieses Terminus in Zusammenhang stehen, der ursprünglich aus der Kunstgeschichte stammt und auch hier etwa bis zum Ende des 19. Jahrhunderts noch eine stark abschätzige Prägung besaß, die sich zunächst auch auf den Bereich der Musik übertrug (zur Entwicklung des Begriffs siehe Kapitel 1.7).

1.4 Abgrenzung des Neobarock

Trotz Wellesz' vielfach geäußerter Ansicht, dass die zeitgenössische Musik sich speziell wieder an den Opern der ‚barocken Festspiele' orientieren solle, 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 Wellesz' historischen Studien erkennt.[90]

87 Theodor W. Adorno, „Der mißbrauchte Barock", in *Kulturkritik und Gesellschaft* I, Frankfurt am Main 2003 (Gesammelte Schriften 10.I), S. 401–422, hier S. 407 f.

88 Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, S. 209.

89 „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).

90 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 115.

Nur selten wird also auf einzelne und dann sehr allgemein gehaltene Parallelen hingewiesen; so begreift beispielsweise Golan Gur Wellesz' neoklassizistische Tendenzen als Mischung aus Bruckner, Mahler, Debussy, Strawinsky und Schönberg.[91] Hiermit bezieht er sich allerdings eher pauschal auf Wellesz' gesamtes Œuvre, 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*.[92]

Ein Grund dafür, dass Wellesz' kompositorische Verarbeitung historischer Vorbilder zumeist unbemerkt blieb, liegt u. a. darin, dass er den entsprechenden Werken keine erklärenden Titel oder Programme 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 würde: die *Partita in Honorem Johann Sebastian Bach* op. 96 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 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; beide Werke blieben allerdings unveröffentlicht.[93] Dies mag ein Grund dafür sein, dass Wellesz zu dieser Zeit höchstens peripher mit dem Neoklassizismus assoziiert wurde – und wenn, dann hauptsächlich durch die 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.[94]

Eine weitere Problematik im Rahmen der Einordnung von Wellesz' Werk liegt in der Vielzahl verschiedener Termini, wie z. B. „Neoklassizismus", „Neobarock", „Moderner Klassizismus", „relativistischer Historismus", die oft

91 Golan Gur, „From Byzantine Music to Dodecaphony (and back). Egon Wellesz on Ancient and Modern Music", in *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 266–277, hier S. 268.

92 Symons, *Egon Wellesz*, S. 13.

93 Knut Eckhardt und Hannes Heher (Hg.), *Egon Wellesz. Kompositionen. Mit Notenbeispielen und Kommentaren*, Göttingen ^{2}1997, S. 43 und 72.

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

weder konkret definiert noch klar voneinander abgegrenzt sind.[95] 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 anderen Vertretern 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 durchgesetzt zu haben. Darunter fallen neben Bezügen zur Musik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ebenso Rückgriffe auf die ältere, aber auch die neuere Musikgeschichte (neben dem „Neobarock" auch etwa Kategorien wie „Neomadrigalismus" oder „Neoromantik"). Es wird leicht übersehen, dass hiermit kein einheitlicher Stil, sondern vielmehr „eine künstlerische Grundhaltung" beschrieben wird.[96] Diese ‚Grundhaltung' entsprach durchaus Wellesz' Vorstellungen, auch wenn sie 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 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 mit Wellesz' Musiksprache nur wenige Überschneidungen aufweisen.

Die rein zeitliche Eingrenzung des Neobarock auf Vorbilder aus der Epoche des Barock scheint sich Wellesz' Position etwas anzunähern, beschreibt jedoch ebenfalls keine einheitliche Methode. Problematisch ist hierbei auch, dass der Terminus „Neobarock" sich bis heute nicht annähernd durchgesetzt hat (so findet sich weder in der *MGG* und im *New Grove* noch in anderen gängigen Lexika ein Eintrag), obwohl sich die weitere Unterteilung bzw. eine Konkretisierung des Begriffs „Neoklassizismus" anbieten würde.[97] Kurt Westphal beispielsweise vermisst eine eigene Untersuchung des Neobarock sowie der explizit von den Komponisten des 20. Jahrhunderts eingesetzten barocken Stilelemente, um diese gegenüber den Einflüssen der klassischen oder romantischen Epoche differenzieren und abgrenzen zu können.[98] Als Gemeinsamkeiten

95 Die umfangreichste Studie zum Neoklassizismus in seinen verschiedenen Ausprägungen lieferte Scherliess, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*.

96 Ebd., S. 25.

97 So war um 1900 sogar der Begriff „Neorokoko" speziell für Mozart populär, konnte sich aber ebenso wie die Epochenbezeichnung „Rokoko" in der Musikhistoriographie nicht behaupten (siehe Kapitel 1.9). Siehe Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption*, S. 1.

98 Kurt Westphal, „Barocke und Neobarocke Musik", in *Hans Chemin-Petit. Betrachtung einer*

der Vertreter des Neobarock – worunter im deutschsprachigen Raum insbesondere Paul Hindemith, Max Reger, Ernst Krenek oder auch Heinrich Kaminski, in Italien neben Casella vor allem Gian Francesco Malipiero und Goffredo Petrassi zu nennen wären – führt er an, dass sie sich an „Musizierprinzipien, an Werkgattungen und -formen, im Kleinen an Satztechniken, Melodiegestalten, an Ornamentik und Rhythmik" orientiert hätten, „in der Harmonik, d. h. im Zusammenklang der Stimmen und in der Behandlung der Tonalität, aber eigene Wege" gegangen seien.[99] Reine Stilimitationen sind für Westphal dagegen nicht neobarock, womit er also auch Werke wie Strawinskys *Pulcinella* (1920) oder auch Hans Werner Henzes später entstandene *Telemanniana* (1967) ausschließt. Tatsächlich neobarocke Kompositionen sind für ihn

> Geist vom Geiste des Barocks. Sie imitieren den Barock nicht […], sondern haben ihn schöpferisch neu belebt; denn die Übernahme barocker Formen und kompositioneller Techniken stempelt Musik genauso wenig als neobarock ab wie die einfache Benutzung von thematischem Material aus der Zeit um 1700 oder die flüchtige geschmäcklerische Anlehnung an Musik dieser Zeit.[100]

Westphal unterscheidet also ebenso zwischen Form und Inhalt – bzw. dem Inneren und dem Äußeren – und betrachtet es als ausschlaggebendes Merkmal, dass die historischen Formen und auch Satztechniken mit modernen kompositorischen Mitteln ausgefüllt werden. Ähnlich formuliert es Karl Wörner in seinem Buch *Musik der Gegenwart* (1949). Er erkennt, dass die Vertreter des Neobarock keine Rückkehr in die Vergangenheit ersehnten, sondern sich als „Entdecker und Eroberer, als Pioniere eines Neulandes" wahrnahmen.[101] Besonders interessant an seinen Beobachtungen ist jedoch, dass er zur Identifizierung eines neobarocken Werkes zwei Kriterien vorschlägt: Zum einen führt er die Verwendung alter Formen an, so wie sie sich bei den meisten Komponisten dieser Strömung findet, indem sie Passacaglien, Variationen, Fugen usw. als Grundlage nahmen. Zum anderen aber sei auch die Gemeinsamkeit der „geistigen Verwandtschaft" zu beachten,[102] worunter er beispielsweise die

Lebensleistung. Festschrift zum 75. Geburtstag am 24. Juli 1977, hg. von Marianne Buder und Dorette Gonschorek, Berlin 1977, S. 29–40, hier 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.

99 Westphal, „Barocke und Neobarocke Musik", S. 30.

100 Ebd., S. 37.

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

102 Ebd., S. 138.

Ablehnung des romantischen Subjektivismus, aber z. B. auch den „vitale[n] Lebensimpuls“ der barocken Musik verstand.[103] Hiermit geht Wörner also einen Schritt weiter und bezieht in die Definition des Neobarock eine zusätzliche 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 „archaistische[n] Züge“ vor allem des „Generalbaßzeitalters“, 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.[104]

Im Folgenden soll Wellesz' Opernreform beschrieben und dabei analysiert werden, mit welchen Mitteln Wellesz diesen ‚Geist‘ der Epoche des Barock 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 merkte in diesem Zusammenhang in der Diskussion über Casellas „Scarlattiana“-Aufsatz an, dass man weder rückwärts noch vorwärts nach Belieben in der Zeit

103 Ebd., S. 139.

104 Hans Mersmann, *Die Tonsprache der Neuen Musik*, Mainz 1928 (Melosbücherei 1), S. 57 und 59.

springen 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.[105]

Man muss sich vor Augen halten, dass das Bild des Barock einen signifikanten Wandel durchlaufen 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 beispielsweise auch die Aufführungspraxis im Laufe des 20. Jahrhunderts bereits so verändert hat, dass wir uns bewusst machen müssen, welche Vorstellungen Strawinsky oder andere Vertreter des Neoklassizismus von ihren musikalischen Vorbildern hatten.[106] Es ist also unerlässlich, sich für eine Analyse von Wellesz' Opernreform zunächst zu vergegenwärtigen, welches Bild sich Wellesz von der Epoche des Barock 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.

1.5 Wellesz' Verständnis von ‚Barock' und die Entwicklung des Terminus

Da Wellesz' Opernreform im Speziellen „an die Traditionen der Barockoper anknüpfen" sollte,[107] muss zunächst ein Blick auf sein Verständnis des Terminus ‚Barock' und im Speziellen der ‚Barockoper' geworfen werden. Da Wellesz nie konkrete Definitionen lieferte, in seinen Texten vielmehr lediglich vage und fragmentarische (teils sogar widersprüchliche) Hinweise zu finden sind, können seine Vergleiche und Forderungen oft nur sehr unzureichend nachvollzogen werden. Wenn Wellesz beispielsweise in seinem häufig zitierten Vorwort zu „Der Beginn des Barock in der Musik", das in der Literatur für gewöhnlich als Hauptquelle für seine Opernreform aufgefasst wird, davon spricht, dass sich

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

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

107 Egon Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien*, Wien 1922, S. 10.

die Oper an der ‚Barockoper' orientieren müsse, muss folglich geklärt werden, welchen konkreten Gegenstand er gemeint hat. Auf welche Zeit, welchen Stil, welche Werke und Komponisten bezieht er sich?

Wellesz vermied es in seinen Ausführungen zumeist, die Epoche präzise zeitlich und auch geographisch einzugrenzen. Die wenigen klaren Äußerungen hierzu zeigen darüber hinaus, dass sich seine Vorstellung des Barock im Laufe der Zeit modifizierte und sich nicht nur seine Terminologie änderte, sondern sich auch die von ihm angenommenen 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 aufgekommenen 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, gilt Egon Wellesz als einer der ersten Forscher, die 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 in die Musikwissenschaft übernommen hat.[108] Daher liefern insbesondere Wellesz' frühe Schriften in diesem Zusammenhang wertvolle Erkenntnisse, die ein Licht auf seine Definition von ‚Barock' werfen 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. Hier spielte insbesondere die frühe Entwicklung der Barockmusikforschung am Wiener Musikhistorischen Institut eine prägende Rolle.

1.6 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

108 Hierzu ausführlich auch: Meike Wilfing-Albrecht, „‚Baroque' in Early Musicology and Art History: Egon Wellesz's Concept of an Austrian Tradition", in *Musicologica Austriaca: Journal of Austrian Music Studies* (2024), https://musau.org/parts/neue-article-page/view/164 (14.03.2025). Auch Martin Elste hat die Bedeutung von Wellesz in diesem Zusammenhang erkannt. Martin Elste, „Curt Sachs und die Barockmusik. Das folgenreiche Missverständnis eines ideengeschichtlichen Begriffes", in *Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren: die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs*, hg. von Wolfgang Behrens, Martin Elste und Frauke Fitzner, Mainz 2017, S. 249–271, hier S. 253.

Musikwissenschaft eingeführt wurde.[109] Dieser Darstellung muss entschieden widersprochen werden, denn wie im Folgenden zu zeigen sein wird, hat Wellesz nicht nur bereits 1907 (in seiner zweiten wissenschaftlichen Veröffentlichung überhaupt) Musik und „Barock" im Sinne einer eigenständigen musikhistorischen Stilperiode in Zusammenhang gebracht,[110] 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 die Abgrenzung zwischen Renaissance und Barock mithilfe kulturhistorischer Methoden neu ausrichtete und dabei die komplexen Zusammenhänge aller kulturellen Entwicklungen hervorhob.[111]

Es müssen vorweg die möglichen Gründe genannt werden, warum nicht Wellesz, sondern Sachs noch heute in der gängigen Fachliteratur (mit Ausnahme beispielsweise von Othmar Wesselys Beiträgen)[112] als erster Forscher genannt wird, der den Begriff „Barock" als Epochenbezeichnung in die Musikwissenschaft eingeführt hat. Wellesz hat vor bzw. um 1919 die Bezeichnung in mehreren Publikationen verwendet, von denen mindestens zwei im Fach höhere Wellen hätten schlagen müssen – der erwähnte Aufsatz „Renaissance und Barock" (1909) sowie insbesondere seine Arbeit „Der Beginn des Barock in der Musik" (1919).[113] Auch wenn darüber nur spekuliert werden kann, dürften bei Letzterem die Wahl des Publikationsorganes und ein unglückliches Timing die Gründe für eine geringe Beachtung gewesen sein. Der Artikel (dessen Titel eigentlich nicht deutlicher auf die Thematik hätte hindeuten können) erschien zwar im selben Jahr wie der Aufsatz von Sachs, wurde allerdings in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* – also keiner rein

109 Curt Sachs, „Barockmusik", in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 26 (1919), S. 7–15. Der Hinweis findet sich z. B. bei Silke Leopold, Art. „Barock", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 1 (1994), Sp. 1235–1256, hier Sp. 1237; Claude V. Palisca, Art. „Baroque", in *NGrove2*, Bd. 2 (2001), S. 172–178, hier S. 173.

110 Egon Wellesz, „Kunst, Künstler und Publikum", S. 303 f.

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

112 Othmar Wessely, „Egon Wellesz in Memoriam", in *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 4 (1975), S. 2–5, hier S. 4; ders., „Das Werden der barocken Musikkultur", in *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. 1: *Von den Anfängen zum Barock*, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz 1977, S. 269–322. 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" (S. 271).

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

musikwissenschaftlichen Zeitschrift – abgedruckt und könnte daher von vielen schlichtweg übersehen worden sein.[114] Vollkommen überschattet wurde die Entstehungszeit des Aufsatzes dann dadurch, dass Wellesz eine überarbeitete Fassung 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 der Autor des Eintrags „Barock" Friedrich Blume den Artikel zwar an, nennt aber sowohl die falsche Zeitschrift („ZfMw XI") als auch das falsche Jahr („1928/29"),[115] wodurch er dem Text einen gewichtigen Teil seiner Relevanz entzog. In der zweiten Auflage der *MGG* wurde dieser Fehler nicht korrigiert, sodass auch in dieser bis heute aktuellsten Version des Artikels Sachs weiterhin als derjenige angeführt wird, der die Epochenbezeichnung geprägt habe.[116]

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 1900 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, mussten erst mühsam wiederentdeckt werden. Auch in der Musikwissenschaft wurde die Alte Musik an vielen Orten häufig ignoriert, und in Wien war es vor allem Guido Adlers Verdienst, die Erforschung der Barockmusik gefördert und die Wiederentdeckung und Zugänglichmachung bedeutender Werke durch Gründung der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* vorangetrieben zu haben.

114 Allein Hans Joachim Moser verwies in einem 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, hier S. 253.

115 Friedrich Blume, Art. „Barock", in *MGG1*, Bd. 1 (1951), S. 1276–1338, hier 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.

116 Leopold, Art. „Barock", Sp. 1252.

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 Studienjahr mit der gesamten 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.[117] 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.[118] 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 dem Schriftenverzeichnis ersichtlich wird, hat Wellesz 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,[119] großen Anteil hatte. Nicht nur, dass dieser die Epoche des Barock fest im Studienplan verankerte, auch seine aktive Erschließung von bis dahin kaum bekannten Werken im Rahmen der *DTÖ* hat maßgeblich zum Verständnis der Musik dieser Zeit beigetragen. Die Editionsreihe hat speziell bei Wellesz einen prägenden Einfluss auf sein wissenschaftliches Schaffen gehabt: Wellesz berief sich in seinen Forschungen immer wieder auf das dort erschienene Repertoire, und die übergreifende Intention Adlers, eine durchgehende österreichische Musiktradition vom Barock zur Wiener Klassik als ‚Goldenem Zeitalter' nachzuweisen,[120] hinterließ vielfältige Spuren in Wellesz' musikhistoriographischem Denken. Dies brachte ihn letztlich sogar dazu, einen ‚Österreichischen Barock' gegenüber dem italienischen als eigenständige Strömung abgrenzen und etablieren zu wollen (siehe Kapitel 1.9).

117 Wellesz, *Autobiographie*, S. 37.

118 Egon Wellesz, „Guido Adler", in *Neue Musikzeitung* 36/23 (1915), S. 281–282, hier S. 282.

119 Wellesz, *Autobiographie*, S. 35.

120 Elisabeth Fritz-Hilscher, „Ein Monumentum für ‚unseren' Fux. Guido Adlers Eintreten für Johann Joseph Fux", in *Johann Joseph Fux. Der Komponist. Referate des internationalen wissenschaftlichen Symposiums Graz 2010*, hg. von Klaus Aringer, Graz 2015, S. 39–54, hier S. 40.

Wellesz hat aber die Werke der *DTÖ* nicht nur rezipiert, sondern auch aktiv an der Reihe mitgearbeitet. Adler hatte für die *DTÖ* den Plan gefasst, neben bereits etablierten Musikwissenschaftlern auch qualifizierte Nachwuchskräfte bei der Herausgabe miteinzubeziehen, und ermutigte daher einige seiner Studenten, einzelne Bände zu edieren.[121] Wellesz berichtete, dass die Studenten bei der Wahl ihres Dissertationsthemas nicht gänzlich freie Wahl hatten, sondern sich auch nach den Wünschen des Betreuers – also in den meisten Fällen Adler – richten mussten. Auf diese Weise wurde beispielsweise Anton Webern mit der Herausgabe von Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus* beauftragt, obwohl er mit der Übertragung der Mensuralnotation bekanntermaßen Probleme hatte und nach seinem Studienabschluss keinerlei Interesse mehr an editorischen Arbeiten zeigte.[122] Wellesz' eigene Dissertation sollte nicht in eine Werkausgabe für die *DTÖ* münden, obwohl Adler die Herausgabe von Bonnos Werken wohl ursprünglich ins Auge gefasst hatte. Wellesz plante jedoch, sich anschließend mit dem von ihm lebhaft verehrten Cavalli zu beschäftigen und dessen Oper *Egisto* in den *DTÖ* herauszugeben. Adler sprach sich allerdings später gegen das Werk aus (das bis heute nicht in der Reihe erschienen ist) und legte Wellesz nahe, sich stattdessen Johann Joseph Fux' Krönungsoper *Costanza e fortezza* (1723) zu widmen.[123] Fux war zu dem Zeitpunkt ein nahezu vergessener Komponist und Wellesz empfand es im Nachhinein als großen Glücksfall, dass Adler ihn in diese Richtung wies.[124] Wellesz beschäftigte sich in der Folge zeitlebens mit Fux' Werk (u. a. auch mit dessen Kompositionslehre *Gradus ad Parnassum*) und verfasste noch 1965 ein weiteres Buch über ihn. Darüber hinaus sollte Fux – und insbesondere *Costanza e fortezza* – auch immensen Einfluss auf Wellesz' Verständnis von der sogenannten ‚barocken Festoper' haben (Kapitel 1.10).

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

122 Wellesz, *Autobiographie*, S. 39. Zu Weberns musikwissenschaftlichem Werdegang siehe vor allem Theophil Antonicek, „Anton Webern und die Musikwissenschaft", in *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, hg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 1999 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 2), S. 17–23, hier S. 19.

123 Wellesz, *Autobiographie*, S. 59. Die Umstände der geplanten Herausgabe des *Egisto* liegen großteils im Dunkeln. Wellesz begann 1908 mit der Transkription der in der Wiener Hofbibliothek liegenden Partitur (A-Wn Mus.Hs.16452), vollendete sie jedoch nicht. Die nachträglich von Paul Amadeus Pisk weitergeführte Abschrift liegt heute in Oxford (GB-Ob MS. Mus. c. 587). Siehe hierzu ausführlich: Meike Wilfing-Albrecht, „Die Oper als nationales Identitätskonstrukt – Egon Wellesz und die Denkmäler der Tonkunst in Österreich", in *Studien zur Musikwissenschaft* 63, i. Dr.

124 Wellesz, *Autobiographie*, S. 59 f.

Die in den *DTÖ* erschienenen Kompositionen 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 (beispielsweise die Bach- oder Händel-Gesamtausgabe), eine willkommene Möglichkeit, um die Musik älterer Epochen studieren zu können. Wellesz hat sich sehr eingehend mit den *DTÖ*-Werken auseinandergesetzt, die besonders häufig in seinen frühen Schriften auftauchen: neben Werken von Fux (von dem vor Wellesz' Edition bereits drei Bände herausgegeben wurden) beispielsweise auch mit jenen von Gluck[125] oder dem für Wellesz' Verständnis von der ‚barocken Festoper' ebenfalls besonders relevanten *Il pomo d'oro* von Antonio Cesti.[126] Recht auffällig ist auch der wiederholte Verweis auf die 53-stimmige Festmesse zum 1100-jährigen Bestehen des Erzstifts Salzburg von Orazio Benevoli (Datierung und Autorschaft mittlerweile angezweifelt), die 1903 in den *DTÖ* erschien[127] und die Wellesz in drei Schriften zwischen 1907 und 1913 als Beispiel heranzog.[128] Der Zusammenhang zwischen seinen Forschungen und der Editionsreihe dürfte somit auf der Hand liegen, folglich muss auch Wellesz' Fokus auf ein eher begrenzt zur Verfügung stehendes Repertoire bei seinen Definitionsversuchen der ‚barocken Oper' berücksichtigt werden.

125 Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*, hg. von Hermann Abert, Wien 1914 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 44a); ders., *Don Juan*, hg. von Robert Haas, Wien 1923 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 60); ders., *L'innocenza giustificata*, hg. von Alfred Einstein, Wien 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 f.

126 Marc Antonio Cesti, *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, hg. von Guido Adler, Wien 1896 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VI, 3/2); ders., *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Zweiter bis fünfter Akt*, hg. von Guido Adler, Wien 1897 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich IX, 4/2).

127 Orazio Benevoli, *Festmesse und Hymnus zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628*, hg. von Guido Adler, Wien 1903 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 20). In der *DTÖ*-Ausgabe wird die Entstehung des Werkes auf das Jahr 1628 datiert, also auf das Salzburger Domweihfest als Anlass bezogen. Neueren Erkenntnissen zufolge wurde das Werk allerdings deutlich später komponiert, und zwar 1682 zum 1100-jährigen Jubiläum des Erzstiftes 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.

128 Wellesz, „Kunst, Künstler und Publikum", S. 303; ders., „Renaissance und Barock", S. 43; ders., *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 23.

1.7 Der Terminus ‚Barock' in Kunstgeschichte und Musikwissenschaft

Dass Wellesz' Beschäftigung mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts maßgeblich durch Guido Adlers Einfluss 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,[129] und auch bei anderen Autoren setzte sich der Begriff im Laufe der 1920er erst zögerlich durch. Bekanntermaßen orientierten sich neben Adler auch andere Musikwissenschaftler, wie beispielsweise Hugo Riemann, in methodischer Hinsicht besonders stark an der Kunstgeschichte,[130] und auch bei der Benennung der Epochen versuchte man, die Bezeichnungen und Charakteristika der verschiedenen Kunststile mit mehr oder weniger Erfolg auf die Musik zu übertragen. Für die Epoche des Barock hatte sich dies jedoch bis zur Jahrhundertwende noch 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 für einen eigenständigen Stil. 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. So wurde beispielsweise im Jahr 1734 Rameaus Musik im Vergleich zu jener Lullys als „barock" im Sinne von melodie- und ausdruckslos bezeichnet.[131] 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

129 So nennt Adler die Epoche nur „Dritte Stilperiode", siehe: *Handbuch der Musikgeschichte*.

130 Barbara Boisits, „Hugo Riemann – Guido Adler. Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussion um 1900", in *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln u. a. 2001, S. 17–29, hier 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 *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974*, hg. von Dagmar Droysen, Berlin 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.

131 Leopold, Art. „Barock", Sp. 1236.

& peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint."[132] In einigen später publizierten deutschen Lexika findet sich diese Definition fast wörtlich übersetzt, 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."[133] Nach Gustav Schilling, der die betreffende Musik ebenfalls u. a. ob ihrer „seltsamsten Tonverbindungen" kritisierte, sei ohnehin „alles Lächerliche" als barock zu bezeichnen, „wenn es einen Anstrich des Närrischen, Seltsamen, Uebertriebenen hat".[134]

Vergleicht man die Geschichte des Begriffes ‚Barock' in der Musikwissenschaft mit jener in der Kunstwissenschaft, fallen die Parallelen sogleich auf: Der Terminus ‚Barock' (dessen etymologische Definition hier ausgeklammert werden soll)[135] als Bezeichnung für eine eigenständige Epoche wurde in der Kunstwissenschaft zum ersten Mal von Jacob Burckhardt in seinem *Cicerone* (1855) angewendet, in dem er die barocke Architektur Italiens zwar ausführlich beschrieb, aus seiner Abneigung dagegen jedoch keinen Hehl machte. Für ihn stellte der Barock lediglich eine Zeit des Verfalls und der Stil einen „verwilderten Dialekt" der Renaissance dar.[136] Seine abschätzige Meinung blieb einige Jahrzehnte unangetastet, bis der Architekt Cornelius Gurlitt sich in seinem umfassenden Werk *Geschichte des Barockstiles* (1887–1889) der Epoche mit zahlreichen Beispielen neutraler annähern wollte, allerdings ohne deren Charakteristika konkret zu definieren.[137] Erst in dem 1888 erschienenen Buch *Renaissance und Barock* von Heinrich Wölfflin war der Wandel in der Sicht auf den Barock von einer negativ besetzten Rand- oder Durchgangserscheinung zu einer eigenständigen Epoche vollzogen.[138] Wölfflins Hauptintention bestand

132 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, S. 41.

133 Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, S. 214.

134 Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde., Stuttgart 1835–1838, Bd. 1, 1835, S. 445 f.

135 Siehe dazu auch Leopold, Art. „Barock", Sp. 1236–1238, sowie Palisca, Art. „Baroque", S. 172–174.

136 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, S. 368. Auf S. 366 heißt es etwa: „Man wird fragen, wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestaltungen zuzumuthen sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neuere 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).

137 Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England*, 5 Bde., Stuttgart 1887–1889.

138 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.

darin, Renaissance und Barock stilistisch voneinander abzugrenzen und somit dem Barock als Epoche Legitimation zu verleihen.[139] Der Bedeutungswandel des Terminus zu einem wertneutralen Begriff für die Stilepoche ereignete sich in der Kunstwissenschaft also deutlich früher als in der Musikwissenschaft – wenn wir von Wellesz' Aufsatz „Renaissance und Barock" von 1909 ausgehen, mit dem sich Wellesz offensichtlich an Wölfflin anlehnte, liegen also mindestens 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 auf Alois Riegl und Max Dvořák.[140] Die beiden Letzteren waren Wellesz nicht allein durch ihre Publikationen, sondern auch durch ihre Tätigkeit an der Universität Wien bekannt. Laut eigener Aussage hatte Wellesz neben der Musik auch ein großes Interesse an der bildenden Kunst[141] und besuchte nicht nur häufig Ausstellungen, sondern innerhalb seines Studiums auch Vorlesungen der Kunstgeschichte. Eine noch engere Verbindung zu dem Fach kam darüber hinaus 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.[142] Dieser sollte im Übrigen später entscheidenden Einfluss auch auf Wellesz' byzantinische Forschungen haben – allerdings bevor Strzygowskis rassistische Anschauungen (die zum Bruch mit seinen Kollegen Max Dvořák und Julius Schlosser führten)[143] offenkundig zutage traten und auch Wellesz erkannte, dass Strzygowskis Ideen ins „Absurde" ausarteten.[144]

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 und Philologie insgesamt neun Vorlesungen bei Max Dvořák (5) sowie Franz Wickhoff (4)[145] und könnte theoretisch noch Alois Riegl (1858–1905) kennengelernt haben, der bis zu sei-

139 Leopold, Art. „Barock", Sp. 1237.

140 Wellesz, „Renaissance und Barock", S. 38 f.

141 Wellesz, *Autobiographie*, S. 52.

142 Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 27. Siehe dazu auch Karl Johns, „The long shadow of Emmy Wellesz, with a translation of her ‚Buddhist Art in Bactria and Gandhāra'", in *Journal of Art Historiography* 19 (2018), S. 1–18.

143 Matthew Rampley, „Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity", in *Art History* 26/2 (2003), S. 214–237, hier S. 217.

144 Wellesz, *Autobiographie*, S. 90.

145 https://www.demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=6503 (14.03.2025).

nem frühen Tod 1905 an der Universität lehrte. Riegl hielt ab dem Wintersemester 1894/95 Vorlesungen über die „Kunstgeschichte des Barockzeitalters", die laut seinen Schülern und Kollegen stets begeistert aufgenommen wurden.[146] Zu diesen Schülern zählte auch der Denkmalpfleger Max Dvořák, der 1908 die Vorlesungen Riegls unter dem Titel „Die Entstehung der Barockkunst in Rom" posthum herausgab – auf die sich wiederum Wellesz namentlich in seinem ein Jahr später erschienenen Aufsatz berief.[147] 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 mit der Renaissance und Klassik in eine Entwicklungslinie setzte, die in die zeitgenössische Kunst münden sollte.[148] Dvořáks ebenfalls sehr populäre Vorlesungen wurden in einem Nachruf einer seiner Schüler als „unvergeßlich" und von „leidenschaftliche[r] Sachlichkeit" gepriesen,[149] 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",[150] und ihren Mann Egon regten dessen Ausführungen dazu an, sich auch auf musikalischem Gebiet mit der Epoche zu beschäftigen:

> 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 […].[151]

Dieses Zitat bestätigt nicht nur, dass Wellesz neben Wickhoffs Kursen vor allem Dvořáks Vorlesungen mit Begeisterung besucht hat, sondern betont darüber hinaus den engen Zusammenhang zwischen seinen kunst- und seinen 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 den Zugang zur Musik der Barockzeit geebnet hatte,

146 Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, hg. von Arthur Burda und Max Dvořák, Wien 1908, S. V (Vorrede von Dvořák und Burda).

147 Wellesz, „Renaissance und Barock", S. 39.

148 Rampley, „Max Dvořák", S. 222 und 229.

149 Wilhelm Köhler, „Max Dvořák", in *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 39 (1923), S. 314–320, hier S. 317.

150 Wellesz, *Autobiographie*, S. 226 (Kapitel verfasst von Emmy Wellesz).

151 Ebd., S. 86 f.

wurden Wellesz' Verständnis für die Epoche und seine wissenschaftliche Herangehensweise durch die Beschäftigung mit kunsthistorischen Ansätzen somit noch deutlich erweitert.

1.8 Der Terminus ‚Barock' bei Egon Wellesz

Im Folgenden sollen Wellesz' Publikationen genauer auf den Terminus ‚Barock' und dessen Definition untersucht werden. Neben einer allgemeinen Charakterisierung des Stils sind hierbei insbesondere eine zeitliche Eingrenzung der Epoche sowie die Frage von Interesse, wie sich diese bei Wellesz möglicherweise verschoben hat. In seinen Schriften 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.[152] Dennoch taucht der Terminus bei Wellesz ab 1907 regelmäßig im Zusammenhang mit 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 der Entstehung der Oper und des Oratoriums in Italien (Jacopo Peris *Euridice* sowie Emilio de' Cavalieris *Rappresentatione di anima et de corpo* wurden beide 1600 gedruckt). Wellesz verfolgte dagegen Ansätze, die sich enger an kunsthistorische Positionen anlehnen. Ein erster Hinweis hierzu findet sich zu der bereits erwähnten Messe Benevolis (in den *DTÖ* fälschlicherweise auf 1628 datiert), die er in die Zeit des „Ueberganges von der Hochrenaissance zum Barock" einordnete,[153] womit er den Beginn des Barock in etwa auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert. Dieser Grenze widerspricht Wellesz allerdings in mehreren folgenden Publikationen, in denen er den Beginn der Epoche bereits um 1520 ansetzt.[154] Wie ist diese Diskrepanz zu erklären? Mehrere Aussagen aus dem 1907 erschienenen Artikel deuten zunächst darauf hin, dass sich Wellesz zu diesem Zeitpunkt noch nicht umfassend mit der Thematik auseinandergesetzt hatte, da er hier den Barock als eine Übergangszeit und als eine Phase der „Ueberreife" beschreibt, in der „alle als gemeinsames Merkmal

152 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* 15 (1914), S. 427–439, hier S. 438.

153 Wellesz, „Kunst, Künstler und Publikum", S. 303.

154 So beispielsweise in „Renaissance und Barock", S. 39, oder „Der Beginn des Barock in der Musik", S. 58.

ein Zuviel – in irgend einer Beziehung – ein Unharmonisches haben".[155] Dies scheint allerdings die einzige Aussage von Wellesz zu sein, die noch Überreste der negativen Konnotation von Barockmusik in sich trägt. Zwar hat sich 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 unterschiedliche Setzung von Epochenanfängen gewesen zu sein.

In „Renaissance und Barock" von 1909 kritisiert Wellesz zunächst die allgemein in der Kulturgeschichte etablierten (jedoch rein willkürlich zustande gekommenen) Epochenbezeichnungen sowie die abschätzigen Urteile, die hinsichtlich der Musik zwischen der sogenannten Renaissance und der Klassik getroffen 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 selbst 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.[156] 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."[157] Die Annahme des Beginns der neuen Epoche um 1520 – bei der er sich auf alle Kunstrichtungen bezieht[158] – erläutert Wellesz nicht weiter, rekurriert jedoch offensichtlich vornehmlich auf Wölfflin und Riegl. Ersterer benannte das Jahr 1520 als Zäsur, da er hiernach keine ‚reinen' Werke der Renaissance mehr ausmachen konnte; Riegl untermauerte dieses Datum darüber hinaus mit dem Todesjahr Raffaels.[159] 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 ihre Bedeutung nicht absprechen will, kritisiert er Ambros' unverhohlene Abneigung gegen die

155 Wellesz, „Kunst, Künstler und Publikum", S. 303 f.
156 Wellesz, „Renaissance und Barock", S. 37 f.
157 Ebd., S. 39.
158 Ebd.
159 Wölfflin, *Renaissance und Barock*, S. 3; Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, S. 7.

barocke Musik und dessen offensichtliche Anlehnung an Burckhardt. Darüber hinaus hält Wellesz Ambros' Methodik für schlicht veraltet, da dieser sich nur punktuell mit 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.[160] In einer später erschienenen Rezension von Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte* bemängelt Wellesz allerdings dessen Periodisierung, da Riemann die Epoche des Barock als „Generalbaßzeitalter" bezeichne und somit historische und rein musikalische Termini vermische.[161]

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 zu Adlers Buch *Der Stil in der Musik* (1911), in der er fordert, den „Stil des Werkes zur Grundlage aller Forschungen" zu machen.[162] Auch wenn Wellesz Hinweise auf einen zeitlichen Rahmen lieferte, verstand er – so wie später auch Sachs – also den Barock primär als einen Stil- und weniger als einen Epochenbegriff, der sich erst in den Folgejahren durchsetzte.[163] Auf Basis dieser Herangehensweise begründet Wellesz seine Theorie: nicht die erste Oper um 1600, sondern die gesamte Entwicklung bis zu diesem Punkt sollte ausschlaggebend sein. Folglich behauptet er, dass die erste Periode des musikalischen Barock bereits in etwa mit der Florentiner Oper, d. h. mit der Gründung der *Camerata Fiorentina* um 1576 beginne. So lässt sich nun auch der von Wellesz angegebene Beginn der kulturellen Epoche um das Jahr 1520 nachvollziehen, den er Jahre später noch mehrfach wiederholte.[164] Sowohl Wellesz als auch Wölfflin und Riegl haben im 16. Jahrhundert eine gewisse Übergangszeit zwischen Renaissance und Barock ausgemacht, in der einige Werke oder auch Künstler bereits

160 Wellesz, „Renaissance und Barock", S. 41.

161 Egon Wellesz, „Hugo Riemann. Handbuch der Musikgeschichte. Das Generalbaßzeitalter", in *Musikpädagogische Zeitschrift* 3 (1913), S. 216–217, hier S. 216. Riemann vermeidet also den Terminus „Barock" in seiner Musikgeschichte.

162 Egon Wellesz, „‚Der Stil in der Musik' von Guido Adler. I. Buch (Breitkopf & Härtel)", in *Der Merker* 5/113 (1914), S. 438–439, hier S. 438.

163 Elste, „Curt Sachs und die Barockmusik", S. 258.

164 Wellesz nennt dieses Jahr noch in seinem *Grove*-Beitrag von 1940. Siehe Egon Wellesz, Art. „Opera", in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, hg. von H. C. Colles, New York ⁴1940, S. 473–488, hier S. 473. In seiner Habilitationsschrift verweist Wellesz lediglich auf den „Beginn des 16. Jahrhunderts". Siehe ders., *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9.

den Stil einer neuen Epoche trugen, ohne dass dieser im Umfeld komplett ausgeprägt war. Wölfflin sah zwar den neuen Stil um etwa 1580 fertig ausgebildet (was sich in etwa mit Wellesz' Darstellung decken würde) und machte für die Zwischenzeit auf dem Gebiet der bildenden Kunst barocke ‚Übergangskünstler' wie beispielsweise Antonio da Sangallo (1484–1546) aus.[165] Auch Wellesz glaubte im 16. Jahrhundert in Rom bereits moderne Tendenzen entdeckt zu haben: So bezeichnete er insbesondere Adrian Willaerts (ca. 1490–1562)[166] Doppelchörigkeit als frühes barockes Element, und auch Palestrinas (1525–1594) Musik dürfe man seiner Ansicht nach nicht mehr zur Renaissance zählen, da vor allem die harmonischen Neuerungen, die sowohl Palestrina als auch Willaert ihren Werken zugrunde legten, aus Wellesz' Perspektive nicht mehr mit dem alten Stil vereinbar waren.[167]

Um aber in der weiteren Darstellung von Wellesz' Periodisierung fortzufahren, kann festgehalten werden, dass er gewisse barocke Tendenzen im frühen 16. Jahrhundert sah und den Beginn eines gefestigten neuen Stils etwa um 1576 ansiedelte. Ein zweiter Abschnitt des italienischen Barock setzte für ihn mit dem Aufkommen der venezianischen Oper ein, also ca. 1637 mit der Eröffnung des Teatro S. Cassiano. Die Hauptvertreter waren dementsprechend u. a. Cavalli, Cesti und Alessandro Scarlatti, mit Monteverdi habe dagegen die vorhergehende erste Periode geendet.[168] In „Renaissance und Barock" schließt Wellesz' Überblick über den Barock 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. In eben dieser Zeitspanne entdeckt Wellesz jedoch eine Entwicklung, die er als ‚Österreichischen Barock' bezeichnet und die die Grundlage seiner Opernreform bilden soll.

1.9 ‚Österreichischer Barock'

Bei Wellesz' Bild des 17. und 18. Jahrhunderts fällt besonders seine Fokussierung auf die speziell Wiener bzw. österreichische Musikproduktion auf. Hierbei macht sich Adlers Einfluss nicht nur darin bemerkbar, dass Wellesz sich bei den seiner Ansicht nach zentralen Werken der Epoche auf das Repertoire der *DTÖ* stützt, sondern sich auch Adlers Darstellung einer durchgehenden öster-

165 Wölfflin, *Renaissance und Barock*, S. 3–5.

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

167 Wellesz, „Renaissance und Barock", S. 43.

168 Ebd., S. 44. Zu den Anfängen der Oper siehe auch Egon Wellesz, „Die Oper in Italien im 17. Jahrhundert", in *Handbuch der Musikgeschichte*, hg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924, S. 354–370; Berlin ²1930, S. 413–430.

reichischen Tradition aneignet. Darüber hinaus ist Wellesz' Periodisierung der Epoche und die Separierung eines eigenen österreichischen Barockstils insofern von Bedeutung, als sie nun jene Werke beinhaltet, auf die er sich größtenteils in seinen Fallbeispielen zur ‚Barockoper' bezieht. Eine besondere Problematik liegt dabei in der weiterhin fehlenden Bezeichnung des Epochenendes und einer klaren Abgrenzung zur Klassik.

Setzte man Wellesz' Differenzierung zwischen italienischem und österreichischem Barock sowie sein Verständnis von Barock als Stil und weniger als zeitliche Epoche *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 den gleichen Zeitraum verweisen. Obwohl bei Wellesz der musikalische Barock frühestens um 1520, spätestens aber ca. 1576 beginnt, charakterisiert er beispielsweise noch Cestis *Il pomo d'oro* von 1668 als „frühbarocke[] Festoper",[169] deren Dekoration bei der Wiener Erstaufführung „im Geschmacke der Hochbarocke" von Lodovico Burnacini allerdings gleichzeitig mit einer „spätbarocke[n] Säulenhalle" ausgestattet wurde.[170] An anderer Stelle behauptete Wellesz, dass sogar noch Bonnos Spätwerk Ende des 18. Jahrhunderts Oratorien und einzelne Opernarien enthalte, die dem Barockstil angehörten.[171] In diesem Zusammenhang fällt jedoch auf, dass er sich – insbesondere, wenn von der barocken Festoper die Rede ist – konkret auf österreichische oder in Österreich wirkende Komponisten bezieht.

Der Stil, 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 lediglich als Ausläufer des italienischen Barock 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 nicht vollumfänglich 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 dessen Schule zuordnet.[172] Des Weiteren scheint die Bezeichnung durchaus auch im Umkreis des Wiener Kunsthistorischen Instituts (bzw. der beiden Institute) geläufig gewesen zu sein, worauf eine Publikation mit dem Titel *Wiener Barock* aus dem Jahr 1913

169 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien*, S. 61.

170 Egon Wellesz, „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert", in *Die Musik* 13/22 (1914), S. 191–217, hier S. 193 und 197.

171 Wellesz, *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 437.

172 Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, S. 5 f. Ähnliche Erscheinungen habe es beispielsweise auch in Süddeutschland, Spanien oder Belgien gegeben.

hindeutet, für die der Strzygowski-Schüler Walter von Semetkowski eine Einführung geschrieben hat. Auch dieser sieht in Fischer von Erlach den Hauptvertreter des Stils, der zum Ende der Zweiten Wiener Türkenbelagerung 1683 seinen Anfang nahm und mit dem Tod Karls VI. 1740 sein Ende gefunden haben soll. Besonders interessant an diesem Text ist, dass Semetkowski auch relativ unvermittelt auf Parallelen in der Musik eingeht, indem er zunächst die Verdienste von Lodovico Burnacini (Architekt und Ingenieur von Leopold I.) betont und hierbei dessen Dekorationen für Cestis *Il pomo d'oro* hervorhebt. Noch deutlicher sieht Semetkowski 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.[173] Auch wenn diese Schilderung des Wiener Barock nur punktuell auf die Musik eingeht, finden sich deutliche Überschneidungen zu Wellesz' Vorstellungen. Dieser definierte den auf die Musik übertragenen Stil des ‚Österreichischen Barock' 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 Stimmungswechsel 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.[174]

Auch wenn Wellesz in seinen Schriften häufig recht verallgemeinernd nur von der ‚Barockoper' spricht, scheint er offensichtlich – aber meist stillschweigend – zwischen dem italienischen und dem ‚Österreichischen Barock' zu differenzieren. Da er außerdem eigene Epochengrenzen für den ‚Österreichischen Barock' voraussetzte, ergeben sich auf diese Weise die für den Leser oftmals widersprüchlich erscheinenden Angaben. Nur in wenigen Texten führt Wellesz die Unterschiede zwischen den beiden Stilen weiter aus: In seinem Buch *Opern und*

173 Paul Schmohl und Georg Staehelin (Hg.), *Wiener Barock*, Einführung von Walter von Semetkowski, Stuttgart 1913, S. VIII f.

174 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9 f.

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 Josephs I. (r. 1705–1711) sowie dem Erscheinen neuer Komponisten in Wien fortgeführt wurde. Diese Hochblüte des Stils wurde laut Wellesz vor allem durch die Opern, Oratorien und Messen von Fux, Francesco Conti und Antonio Caldara geprägt.[175] Der Umstand, dass zu jener Zeit und auch in der Folge hauptsächlich Italiener am Hofe wirkten, aber trotzdem ein originär *österreichischer* Stil ausgebildet wurde, erklärt Wellesz damit, dass sich die im Wettbewerb zueinander stehenden Komponisten gegenseitig zu den besten Leistungen antrieben und sich hierdurch ein gegenüber dem italienischen Barock leicht modifizierter Stil entwickelte. Aus diesem Grund deckten sich laut Wellesz „die Entwicklungsstadien der italienischen Oper im allgemeinen nicht völlig mit jenen der Wiener Oper".[176]

Ginge man folglich bei der Abgrenzung der Epoche des ‚Österreichischen Barock' von der Thronbesteigung Leopolds I. 1658 als erstem Markstein aus, verortete Wellesz den Beginn – in etwa übereinstimmend mit Wölfflin – in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Cestis 1668 in Wien zur Hochzeit von Leopold aufgeführte Oper *Il pomo d'oro* 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,[177] die er als ‚hochbarock' bezeichnete, würden nun in etwa in dieses Zeitschema passen. Weitere aufschlussreiche Äußerungen zu dieser Periode sind rar, und insbesondere zu 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 die Thronbesteigung Maria Theresias ein Ende gefunden habe.[178] In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich laut Wellesz nun verschiedenste parallel laufende Strömungen, die

175 Egon Wellesz, Art. „Vienna", in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, hg. von H. C. Colles, New York ⁴1940, S. 646–650, hier S. 647 f.

176 Egon Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, Leipzig/Wien 1919 (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 6), S. 7.

177 Johann Josef Fux, *Costanza e fortezza. Festa teatrale in drei Akten*, hg. von Egon Wellesz, Wien 1910 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVII, 34/35), S. XII.

178 Wellesz, „Vienna", S. 647.

sowohl barocke als auch modernere Merkmale aufweisen, wie in Bonnos und besonders in Glucks Werken zu sehen sei. Diese neue Strömung neben den spätbarocken Ausläufern bezeichnete Wellesz ab 1909 in fast allen Publikationen konsequent als „Rokoko/Rococo".[179]

Auch wenn sich der Terminus in zeitgenössischen Publikationen vereinzelt finden lässt,[180] hat er sich doch in Verbindung mit der Musik nie gänzlich als Stil- oder gar Epochenbegriff durchgesetzt[181] und wird heutzutage – wenn überhaupt – hauptsächlich mit französischer Musik in Zusammenhang gebracht.[182] Wellesz orientierte sich bei seiner Wortwahl wieder deutlich an der Kunstgeschichte und nicht an der Musikwissenschaft, da weder Adler noch Riemann oder andere die Bezeichnung „Rokoko" verwendeten. Stattdessen etablierten sich etwa ab den 1920er/1930er Jahren die Begriffe des *galanten* und des *empfindsamen Stils* für die Musik zwischen Bachs Tod 1750 und der Klassik,[183] die Wellesz jedoch fast zur Gänze ignorierte.[184] Für ihn wies die ‚Rokokomusik' zwar starke Ähnlichkeiten mit derjenigen des 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.[185] Wellesz grenzte den musikalischen Rokoko zeit-

179 So vor allem in: *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 412, 434 und 437; „Renaissance und Barock", S. 40; „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XII und XVI; „Der Beginn des Barock in der Musik", S. 57 und 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 *Dictionary of Modern Music and Musicians*, hg. von Arthur Eaglefield-Hull, London 1924, S. 119.

180 Ernst Bücken, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, Wildpark/Potsdam 1927 (Handbuch der Musikwissenschaft). Daneben findet sich der Terminus beispielsweise bei Sachs, „Barockmusik", S. 10, oder bei Hans Joachim Moser, der Rokoko sowie Sturm und Drang unter den Empfindsamen Stil subsumiert: siehe Gaartz, „Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft", S. 253.

181 Laurenz Lütteken, „Gibt es ein musikalisches Rokoko?", in *Literatur und Kultur des Rokoko*, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Reiner Marx und Reiner Wild, Göttingen 2001, S. 95–107, hier S. 96.

182 Ebd., S. 99.

183 Daniel Heartz und Bruce Alan Brown, Art. „Rococo", in *NGrove2*, Bd. 21 (2001), S. 489–490. In den beiden Auflagen der *MGG* existiert bis heute zu „Rokoko" kein eigener Eintrag, sondern lediglich in der *MGG2* die Artikel von Wolfgang Hirschmann, Art. „Empfindsamkeit", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 2 (1995), Sp. 1765–1771, sowie von Wilhelm Seidel, Art. „Galanter Stil", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 3 (1995), Sp. 983–989.

184 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, *Fux*, London 1965, S. 10.

185 Wellesz, *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 437.

lich ebenso wenig präzise ab wie den Barock. So schrieb er beispielsweise an einer Stelle, dass bereits um 1700 in Wien ein „Ringen" zwischen dem „pathetischen Barock mit dem graziös sentimentalen Rokoko" stattfand,[186] während er an anderer Stelle eben jene Zeit wiederum als „Hochblüte" des ‚Österreichischen Barock'[187] charakterisierte.

Wellesz interpretierte den musikalischen Rokoko folglich ebenso als zeitlich flexiblen Stilbegriff, der kaum an konkreten Jahreszahlen festzumachen sei. So erklärt sich auch, dass Wellesz sowohl Fux' *Enea negli Elisi* von 1731 als auch Bonnos späte Opern (also bis in die 1780er Jahre hinein) als ‚Rokokomusik' bezeichnen kann,[188] 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 waren laut Wellesz bereits dem Rokoko zugehörig, während die geistlichen Oratorien weiterhin im ‚Geiste' der Barockmusik standen.[189] Wellesz sah also besonders bei Bonno 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".[190] Ernst Bücken, der wahrscheinlich das einzige umfangreiche deutschsprachige Werk über den Rokoko-Stil in der Musik verfasst hat, betont in seinem Buch außerdem, dass es sich beim Rokoko – wenn auch Bezug nehmend auf die französische Musik – nicht um eine vom Barock klar 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.[191]

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 nicht zuletzt 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"

186 Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 7.
187 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9.
188 Wellesz, *Fux*, S. 52 (er ordnet die Oper hier dem galanten Stil zu); ders., *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 437.
189 Ebd., S. 433 f.
190 Wellesz, *Autobiographie*, S. 54.
191 Bücken, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, S. 1.

darstelle, „der vom ‚Pomo d'oro' zum ‚Orfeo' von Gluck" führe.[192] Hiermit hob Wellesz nicht nur die für ihn bedeutsamsten Werke des ‚Österreichischen Barock' heraus, sondern nannte darüber hinaus Glucks *Orfeo* als Endpunkt der Entwicklung. (Da Wellesz jedoch später vor allem Glucks *Alceste* als bedeutendes Vorbild vor allem für seine eigene *Alkestis* heranzog, ist in diesem Fall *Orfeo ed Euridice* weniger 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 Epoche des Barock spricht, er Gluck also zeitlich durchaus auch dem Rokoko hätte zuschreiben können. Selbst wenn Gluck in die Übergangszeit fällt, bezeichnete ihn Wellesz mehrfach und pauschal als Barockkomponisten und behauptete sogar, dass die ‚Barockoper' unter Gluck ihren Höhepunkt und gleichzeitig ihr Ende gefunden habe.[193] Ähnlich wie bei Bonno sah Wellesz bei Gluck also mehrere Stile vereint: *Le cinesi* (1754)[194] ordnete er beispielsweise in die spätbarocke Tradition ein, wonach Gluck jedoch eine „Abkehrung von der barocken Stilisierung" einleitete. In den späteren Opern, auf die Wellesz meist nur vage verweist, sei zwar dementsprechend der Barockstil überwunden, allerdings seien gleichzeitig noch in Glucks so genannten ‚Reformopern' barocke Spuren zu finden.[195] Besonders deutlich hebt Wellesz Glucks leicht anachronistische Tendenz noch einmal in seinem *Grove*-Artikel zu „Vienna" hervor, 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".[196]

Für Wellesz bedeuteten also Glucks (Reform-)Opern den Höhepunkt, aber auch das Ende des Barockstils. Da er bei Glucks Spätwerk lediglich noch ‚barocke Spuren' erkannte, bezog sich Wellesz offenbar eher auf einzelne Elemente innerhalb der jeweiligen Oper, die er als ‚barock' klassifizierte. Man kann Glucks Reformopern daher nicht direkt Wellesz' Kategorie der Festoper des ‚Wiener Barock' zuordnen, wie Wellesz sie in Cestis *Il 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 als Vorbilder sowohl

192 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XXV.

193 Wellesz, „Gelebtes Leben", S. 370; ders., „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", in *Die Neue Rundschau* 1 (1961), S. 28–35, hier S. 29; ders., *Autobiographie*, S. 87.

194 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. Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 77.

195 Ebd., S. 78.

196 Wellesz, „Vienna", S. 648.

für Wellesz' Reform als auch für seine Bühnenwerke gelten müssen. Die ‚barocken' Spuren, die Wellesz in diesen Werken sah und die teils sehr konkreten Einfluss auf seine Opern hatten, sollen im Analyse-Teil näher untersucht werden.

1.10 Die Wiener Festoper

Bei dem oben angeführten Zitat zu den ‚Marksteinen' der Geschichte der barocken Oper *Il pomo d'oro*, *Costanza e fortezza* und *Orfeo ed Euridice* (womit wie gesagt pauschal Glucks Reformwerk gemeint war)[197] ist zu beachten, dass Wellesz hierbei eben nicht von den ‚Durchschnittsopern' der Zeit spricht, sondern von Einzelwerken, die dem Typus der Festoper entsprechen und im Fall von Cesti und Fux zu den außergewöhnlichen und prunkvollsten Bühnenwerken der Zeit gehörten. Es ist nicht nur so, dass Wellesz aufgrund einer begrenzten Verfügbarkeit an Quellen für seine Studien lediglich auf ein vergleichsweise kleines Repertoire aus dem Barock zurückgreifen konnte; man darf darüber hinaus 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 herausragenden Werke als Leitbilder heranzog. Bei der Rekonstruktion von Wellesz' Vorbildern muss selbstverständlich eine gewisse Unvollständigkeit vorausgesetzt werden, d. h. man kann nicht ausschließen, dass Wellesz sich auf Bühnenwerke weiterer Komponisten bezog, wie beispielsweise Conti oder Caldara, die er neben Fux als Hauptvertreter des ‚Österreichischen Barock' ansah.[198] Obwohl sich Wellesz weder mit Conti noch mit Caldara ausführlich wissenschaftlich auseinandergesetzt hat, muss 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 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.[199] Leopold legte großen Wert auf die Hofmusik, weshalb in seiner Ära eine Vielzahl an geistlichen und weltlichen Kompositionen entstand,

197 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XXV.

198 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 77; ders., „Vienna", S. 647.

199 Herbert Seifert, „Die Entfaltung des Barock", in *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. 1: *Von den Anfängen zum Barock*, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz 1977, S. 323–379, hier S. 331.

unter denen insbesondere die repräsentativen Festopern herausragten.[200] Hunderte kleinere und größere Werke wurden für die zahlreichen Feierlichkeiten in Auftrag gegeben, sodass sich der spezielle Typus der Festoper vor allem in Wien stark entfalten konnte. Adler schwärmte von dieser Epoche in seiner Edition zu *Il pomo d'oro*: „Welch' glückliche und gesegnete Zeit für die Künstler, denen jeder Geburtstag, jedes Familienfest in der kaiserlichen Familie neue Aufträge brachten!"[201]

Diese Glanzzeit der Hofmusik ist jedoch in hohem 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 Persönlichkeiten. Im Gegensatz zu den anlassgebundenen Festopern konnten die venezianischen Werke zwar häufiger aufgeführt werden, dagegen hatte man weit weniger finanzielle Mittel für die Ausführenden zur Verfügung.[202] Etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts lässt sich eine Zäsur in der venezianischen Opernhistorie feststellen, nach der sich die venezianische Oper nicht nur über ganz Italien und über die Alpen ausbreitete, sondern auch die Musiker 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 von diesem. Die Komponisten hatten zwar wieder weitreichende Mittel zur Verfügung, mussten sich aber zugleich den Konditionen des Hofes anpassen.[203] 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".[204] Die Venezianer mussten sich also mit ihren Werken an die höfische Kultur anpassen – einerseits an die nun vorhandenen Mittel, ande-

200 Lorenzo Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, übers. von David Bryant, Cambridge 1999, S. 228.

201 Guido Adler, „Vorwort", in Cesti, *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. VII.

202 Bianconi, *Music in the Seventeenth Century*, S. 162 f.

203 Ebd., S. 220, 226 und 231.

204 Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 18.

rerseits aber vor allem an die festlichen Anlässe und die konservativere Haltung[205] –, ein Typus also, den Wellesz augenscheinlich (zumindest mit Blick auf das 17. und 18. Jahrhundert) bevorzugte.[206]

Für Leopolds Zeit darf Antonio Draghi als Hauptvertreter der Wiener Festoper gelten. Er kam als Sänger und Librettist nach Wien, begann ab 1666, eigene Werke zu komponieren, und wurde bald ‚Hauptkomponist' für weltliche und geistliche Musikdramen. 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, die 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 und mit dessen Sohn Andreas Anton zusammen, die für die Ballettmusiken zuständig waren.[207] Obwohl Draghi einen nicht unerheblichen Teil zum Typus der Wiener Festoper der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beisteuerte, scheint Wellesz dessen Werke im Vergleich zu den Opern anderer Zeitgenossen nicht besonders hoch geschätzt zu haben. Draghi galt als Lieblingskomponist Leopolds und hatte ein jahrzehntelanges ‚Monopol' auf Festopern inne,[208] dennoch spielt er in Wellesz' Forschungen nur eine marginale Rolle, was u. a. auf die lückenhafte Überlieferung seiner Werke zurückgeführt werden kann.[209] Allerdings bewertete Wellesz Draghis Bühnenwerke darüber hinaus auch als zu konservativ, da sie 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

205 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 ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014 (Summa Summarum 2), S. 281–288, hier S. 285.

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

207 Herbert Seifert, Art. „Draghi, Antonio", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 5 (2001), Sp. 1374–1382, hier Sp. 1374 f. und 1381; Rudolf Schnitzler und Herbert Seifert, Art. „Draghi, Antonio", in *NGrove2*, Bd. 7 (2001), S. 545–551.

208 Herbert Seifert, „Da Rimini alla corte di Leopoldo. L'opera di Draghi in ambito Viennese", in ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014 (Summa Summarum 2), S. 471–483, hier S. 481.

209 Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 10.

die Führerschaft auf dem Gebiete der Oper zu besitzen."[210] Auch Guido Adler hatte seinerzeit nicht die Absicht, Bühnenwerke Draghis in den *DTÖ* erscheinen zu lassen. Wellesz berichtet zwar von dem Plan, das Sepolcro *Il terremoto* (1682) aufzunehmen,[211] was jedoch nie in die Tat umgesetzt wurde, sodass bis heute lediglich ein Band mit geistlichen Werken Draghis ediert worden ist.[212] Eine direkte Einflussnahme konkreter Werke Draghis auf Wellesz' Vorstellung von der idealen Barockoper kann daher nicht angenommen werden, auch wenn allgemeine Parameter der Festoper natürlich auch bei Draghi zu finden sind. Diese basalen Merkmale benennt 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 vor allem bildete den Typ der Festoper aus […].[213]

Hier wird noch einmal deutlich, dass Wellesz die Festoper als ein originär *Wienerisches* Phänomen auffasste, das 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 vor allem bei den Festopern gegeben gewesen war, daneben aber auch in besonderem Maße bei Gluck in seiner Zusammenarbeit mit Ranieri de' Calzabigi und Jean Georges Noverre (siehe die Kapitel 3 und 5). Wellesz verstand vor allem diesen Aspekt als allgemeingültiges Charakteristikum des barocken Gesamtkunstwerks, das – wie er meinte – bereits im 17. Jahrhundert das Gluck'sche und das Wagner'sche Gesamtkunstwerk vorwegnahm.[214]

Es handelt sich bei Wellesz' Verständnis also mehr um eine Herangehensweise oder eine übergeordnete Struktur als um eine konkrete musikalische Technik, die wie im Neobarock bzw. im Neoklassizismus lediglich imitiert

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

211 Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 39.

212 Antonio Draghi, *Kirchenwerke. Zwei Messen, eine Sequenz, zwei Hymnen*, hg. von Guido Adler, Wien 1916 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XXIII/1, 46).

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

214 Wellesz, „Opera" (1940), S. 475; ders., *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."

wird. Es ging Wellesz nicht um musikalische Formen oder Figuren, Instrumentation oder harmonische Strukturen, vielmehr besteht der „Kern" (nach Adler, siehe Kapitel 1.1) aus dem Konzept, dass jedes Element eines Bühnenwerkes in höchster Vollkommenheit ausgearbeitet werden sollte. Auf diese Weise lässt sich – wie von Wellesz gefordert – auch der musikalische Inhalt des Werkes problemlos mit zeitgenössischen Kompositionstechniken verbinden. Dies scheint für Wellesz die ‚Formel' für ein überdauerndes Kunstwerk ausgemacht zu haben, die er auch in seinen Bühnenwerken umsetzen wollte: So schrieb er über seine *Alkestis*, dass er hier versucht habe, „die Form der Wiener Barockoper, […] wieder zu beleben. Gesang, Chor, Ballett und Orchester sollten gleichberechtigte Faktoren sein".[215]

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 für seine 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 künstlerischem 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.[216]

Antonio Cesti: Il pomo d'oro (1668)

Die bis heute bekannteste Festoper der frühen Wiener Musikgeschichte – Cestis *Il pomo d'oro*, den Wellesz als den „vollkommensten Typus einer frühbarocken Festoper"[217] 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 *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* veröffentlichte und dem Werk hier bereits eine „dauernde[] Bedeutung in der Geschichte der Kunst" attestierte.[218] Neben seiner ausführlichen Einzelstudie „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert"[219] tauchen in Wellesz'

215 Wellesz, „Gelebtes Leben", S. 370.
216 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. VII.
217 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 61.
218 Adler, „Vorwort", in Cesti, *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. V.
219 Wellesz, „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert", S. 191–217.

Schriften darüber hinaus zahlreiche Bezüge und Verweise auf, in denen er Cestis Festoper als einzigartiges Beispiel darstellt.[220]

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 Aufführung jedoch um ganze zwei Jahre. Die Oper übertraf in ihrem Prunk letztlich 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."[221] Bereits während der Arbeit daran schätzte Cesti die Länge seines fünfaktigen Werkes auf ca. zehn Stunden, sodass sie später auf zwei Abende aufgeteilt werden musste.[222] 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.[223] 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 militärische 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.[224]

220 „[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." Wellesz, „Opera" (1940), S. 475.

221 Herbert Seifert, „Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I.", in ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014 (Summa Summarum 2), S. 393–400, hier S. 400.

222 Herbert Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699*, Wien 1988 (Dramma per musica 2), S. 25 und 27.

223 Ebd., S. 37.

224 Adler, „Vorwort", in Cesti, *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. 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 von untergeordneter Bedeutung, dagegen stand 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."[225] Wellesz scheint Adler in diesem Punkt 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".[226] 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".[227] Diese Aussage unterstützt die Vermutung, Wellesz könnte in seinem subjektiven Verständnis der barocken Oper – ausgehend von Ausnahmewerken wie *Il pomo d'oro* – aus einzelnen Stücken allgemeingültige Merkmale der Epoche abgeleitet 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 auf *Costanza e fortezza*.

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

225 Ebd., S. VIII.
226 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 66 f.
227 Ebd., S. 74.

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 folglich an die entsprechenden Bedingungen angepasst werden.[228] Der Kaiser war 1683 mitsamt Familie und Hofstaat nach Passau geflohen und ein Jahr später nach Wien zurückgekehrt; Wellesz sah hier den Beginn einer neuen kulturellen Hochblüte, deren Mittelpunkt *Costanza e fortezza* bildete.[229]

Fux kam 1698 an den Wiener Hof, komponierte zunächst kleine dramatische Werke für Namens- oder Geburtstage und erhielt später als Hofkapellmeister Aufträge für die bedeutendsten Festlichkeiten.[230] Von diesen Festopern interessierte Wellesz sich neben *Costanza e fortezza* insbesondere für *Angelica vincitrice di Alcina* (1719), da diese Oper unter ähnlichem Aufwand und mit denselben 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 seiner Zusammenarbeit mit Fux, denn er sah in Pariatis besten Textvorlagen gleichzeitig Fux' beste Opern.[231] 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:

> 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 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,

228 Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, S. 40 und 64.

229 Wellesz, *Fux*, S. 2; ders., *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 75.

230 Thomas Hochradner, Art. „Fux, Johann Joseph", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 7 (2002), Sp. 303–319, hier Sp. 313.

231 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XIII.

> to the number of one hundred and eight. No house could hold such large decorations […].[232]

Für die am 28. August 1723 zur Krönung Karls VI. in Prag[233] aufgeführte dreiaktige Festa teatrale *Costanza e fortezza* steuerte ebenfalls Pariati das Libretto bei, 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.[234] Die Aufführung soll die prunkvollste und teuerste seit *Il pomo d'oro* gewesen sein. Über sie 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 Sängerinnen und 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 musste, sodass das Orchester mit 200 Musikern und der Chor mit etwa 100 Sängern besetzt gewesen sein soll.[235]

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 Friedrichs II. von Preußen 1740 seien die Tage der großen Festopern vorbei gewesen und ein Wunsch nach Simplizität habe die Kunst durchdrungen.[236] Wenngleich noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts *feste teatrale* oder ähnliche dramatische Formen komponiert wurden, fielen diese sehr viel bescheidener in Umfang und Kosten aus.[237]

232 Zitiert nach Wellesz, *Fux*, S. 42 f.

233 Elisabeth Hilscher kritisiert Wellesz dafür, dass er in seiner Edition das Werk als eine ‚Wiener Oper' bezeichnet und den tatsächlichen Aufführungsort Prag übersehen habe. 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.

234 Herbert Seifert, Art. „Costanza e Fortezza ‚Constancy and Fortitude'" (1992/2002), in *Grove Music Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901137 (14.03.2025); Jirí Hilmera, „Costanza e fortezza. Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen", in *Maske und Kothurn* 10 (1964), S. 396–407, hier S. 396.

235 Seifert, „Costanza e Fortezza". Wellesz gibt Quantz' Zitat in seiner Edition wieder: „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. IX.

236 Wellesz, *Fux*, S. II.

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

Hierunter lassen sich auch die Opern Glucks begreifen, die zwar nicht mit dem Pomp der großen Festopern mithalten konnten, Wellesz jedoch ebenfalls als bedeutende Inspiration dienen sollten.

2 KRISEN, DISKURSE UND REFORMEN DER OPER 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?[1] 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 mit Richard Wagner und Giuseppe Verdi ihre beiden Fixsterne verloren hatte. Die vielfältigen und meist fruchtlosen Versuche, dem Schatten der übermächtigen Vorbilder zu entkommen, führten zu zunehmender Verunsicherung und Orientierungslosigkeit, und weder die Epigonen, die im Sinne Wagners weiterkomponieren wollten, noch die „Experimentatoren" (wie Hans Tessmer sie nennt),[2] die sich gegen Wagner stellten und neue Wege erkundeten, konnten überzeugende Lösungen finden. Alle Versuche, Opern im Anschluss an Wagner zu schreiben, wie beispielsweise das Aufgreifen des aus Italien kommenden Verismo, die Mittelalter- oder Märchenopern u. v. m. erzielten letztlich nicht die gewünschten Erfolge bei Kritikern und/oder Publikum.[3] 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

1 Eine modifizierte Fassung der folgenden Kapitel ist erschienen als: Meike Wilfing-Albrecht, „Die ‚Opernkrise' der Zwischenkriegszeit – eine selbsterzeugte Hysterie? Egon Wellesz' Beitrag zu Diskurs und Strategien", in *Musik & Ästhetik* 27/2 (2023), S. 58–73.

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

3 Jens Malte Fischer, „Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 11–45, hier S. 11 f. 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 *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar 2000, S. 28–49.

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.

Bezugnehmend auf die Terminologie von Tessmer wäre Wellesz in diesem Zusammenhang den ‚Experimentatoren' zuzurechnen, da er sich unmissverständlich gegen die Wagner-Nachfolger positionierte und darüber hinaus auch im Allgemeinen die Überwindung der Romantik forderte.[4] 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.[5]

Wellesz begründete 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 jeweils eine auffallende stilistische Zäsur, wodurch die beiden Übergänge für ihn musikhistorisch analoge Ereignisse darstellten. Wellesz sah zu Beginn des 20. Jahrhunderts also signifikante Parallelen zum 18. Jahrhundert, da sich seiner Ansicht nach entsprechende Entwicklungen immer zyklisch wiederholen würden: Als Gegenreaktion auf die Romantik müsse wie zu früheren Zeiten folglich 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

4 Siehe auch Michael Haas, *Forbidden Music. The Jewish Composers Banned by the Nazis*, New Haven 2013, S. 163.

5 Egon Wellesz, „Hat die Oper eine Zukunft?", A-Wn F13.Wellesz.590, fol. 3r. Undatiertes Typoskriptfragment, schätzungsweise zwischen 1920 und 1933 entstanden. Ganze Passagen hieraus finden sich auch in dem Vorwort zu *Der Beginn des musikalischen Barock*.

> Kreislauf und wer die Geschichte seiner Kunst kennt, weiß, an welchem Punkt die Entwicklung angelangt ist, per analogiam früherer Epochen.[6]

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"; sie seien markante „Verfallserscheinungen" und somit „Zeichen der Überreife einer Epoche".[7] 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). Wellesz machte jedoch deutlich, dass nicht die gesamte Epoche der Romantik an diesem ‚Verfall' kranke, sondern lediglich ihre ‚überreifen' Ausläufer, d. h. die auf die Spitze getriebenen bzw. ‚deformierten' Entwicklungen, die irgendwann „zur Manier" erstarrt seien.[8] Aber ähnlich wie bei der Einordnung der Werke von Johann Joseph Fux, Giuseppe Bonno oder Christoph Willibald Gluck (siehe Kapitel 1.8) beurteilte Wellesz auch bei der Spätromantik die Kompositionen, wie schon Adler es intendiert 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, wobei einzelne Werke (wie beispielsweise jene von Anton Bruckner und insbesondere von Gustav Mahler) herausragen konnten.[9]

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

In den 1910er Jahren begann Wellesz sich verstärkt den Bühnenwerken zu widmen: Zwischen 1914 und 1917 entstand sein erstes Ballett *Das Wunder der Diana*, 1919/1920 folgte seine erste Oper *Die Prinzessin Girnara*. Kurz darauf komponierte er das Hauptwerk seiner von ihm so benannten Reformbestrebungen: die Oper *Alkestis*, die 1924 uraufgeführt wurde. 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 mit Blick auf 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:

6 Wellesz, „Probleme der modernen Musik", S. 398.
7 Ebd., S. 393.
8 Ebd., S. 394.
9 Egon Wellesz, „Paul Bekker, Das deutsche Musikleben", in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1917), S. 376–379, hier S. 379.

> 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.[10]

Wellesz schrieb seine ersten Bühnenwerke jedoch nicht nur in einer Phase der kompositorischen und ästhetischen Neufindungen, vielmehr trugen mit Beginn des Ersten Weltkrieges auch noch vielerlei äußere Faktoren zur Zuspitzung der allgemeinen Unsicherheit in der Opernlandschaft bei: Die finanzielle Situation war an allen Bühnen schlecht, und in der folgenden Zwischenkriegszeit verschärfte sich die Desorientierung und Verunsicherung derart, dass nun sogar eine existenzbedrohende ‚Opernkrise' proklamiert wurde. In den 1920er und 1930er Jahren steuerte Wellesz zahlreiche Publikationen zur Debatte über die unsichere Zukunft der Oper bei und argumentierte hierbei sowohl aus Sicht des Komponisten als auch aus jener 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 überwunden 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 Widerständen 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 for itself a place in European civilization which it will take more than a few intervals of stagnation to destroy."[11] Daher glaubte Wellesz fest daran, dass die Tradition der Oper zwingend in einer Kultur fortleben müsse, in der sie seit Jahrhunderten verankert war:

> 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

10 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 7.

11 Egon Wellesz, „The Problem of Form", in *Essays on Opera*, London 1950, S. 90–106, hier S. 93 f. Vgl. ders., „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 3r.

> the present which fulfils the promise of the past, and in the works of the present resides the vitality of opera.[12]

Blättert man in 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 kaum zu überblickenden Zahl an Berichten über die Situation der Oper, ihre vermeintliche Krise und die Frage nach Sinn und Zukunft der zeitgenössischen Bühnenwerke konfrontiert.[13] 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 Tonfilmkinos (Graz!), von der Rettung durch die allein seligmachende Operette. Am schwersten ist die Sorge um die Erhaltung der Stadttheater in Königsberg und Breslau. Allerorten Erbitterung, Klagen, Versammlungen, Proteste und der Schrei nach dem Staat.[14]

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,[15] und bereits 1926 stellte 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.[16] Im

12 Egon Wellesz, „The Latest Development of Opera", in *Essays on Opera*, London 1950, S. 123–139, hier S. 138 f.

13 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.

14 „Oper in Not", in *Die Musik* 22/7 (1930), S. 558. Auf S. 558–563 finden sich ebenfalls zahlreiche Kommentare zur Opernkrise, hauptsächlich von Intendanten, Dirigenten und Musikjournalisten, aber bspw. auch von Ottorino Respighi und Pietro Mascagni, die über die Lage in Italien berichten.

15 *Anbruch* 12/2 (1930).

16 *Berliner Tageblatt* (1926), Nr. 110, 6. März, S. 5 f.

Rahmen dieser Diskussionen fielen 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 bereits in den zeitgenössischen Beiträgen grundsätzlich in Frage gestellt, ob diese Krise überhaupt existiere und worauf diese Annahme zurückzuführen sei. Beispielsweise hielt Paul Bekker die Krise für eine reine Erfindung bzw. eine selbsterzeugte Hysterie und erklärte noch in seinem Buch *Das Operntheater* (1931):

> 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 Krisis 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.[17]

Bekkers Meinung nach war der Auslöser die Opernkritik, die „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 erst dann von einer tatsächlichen Krise sprechen, wenn keinerlei Novitäten mehr produziert würden, da dies auf eine „geistige Stagnation" verweise.[18] 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 grundsätzlich zu viel von den gegenwärtigen 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 nicht existent: „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."[19]

17 Paul Bekker, *Das Operntheater*, Leipzig 1931, S. 117.

18 Paul Bekker, „Gibt es eine Krise der Oper?", in *Berliner Tageblatt* (1926), Nr. 110, 6. März, S. 5.

19 Paul Stefan, „Die sogenannte Opernkrise. Erste Abwehr: Das Studio", in *Anbruch* 12/2 (1930), S. 43–45, hier S. 43. 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

Die Frage nach der Existenz einer Krise erweist sich als durchaus berechtigt, da man dem schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts stark verbreiteten, mittlerweile nahezu inflationär eingesetzten und somit fast ‚weichgespülten' Begriff keine umfassende Definition geben konnte – eine Diagnose, die auch noch heute Gültigkeit besitzt.[20] Krisen stellen sich als abhängig von historischen, politischen, soziokulturellen Kontexten dar, wodurch sie sich unablässig im Wandel befinden und primär „diskursive und gesellschaftlich konstruierte Phänomene" sind.[21] Markus Brenk gibt daher zu bedenken, dass man im Zusammenhang mit der ‚Opernkrise' der Zwischenkriegszeit kaum von einem konkreten historischen Faktum sprechen könne, sondern lediglich vom „Element eines Diskurses", das nur schwer überprüfbar sei.[22]

Auch wenn teils prekäre wirtschaftliche Zustände herrschten, scheint sich der Diskurs irgendwann geradezu verselbstständigt zu haben, weshalb sich der Großteil der Komponisten von einer brenzligen Lage für die Zukunft der Gattung überzeugt zeigte, auch wenn sich dies nur bedingt mit den realen Verhältnissen deckte. Hier spiegelt sich besonders deutlich die in den meisten ‚Krisen' vorhandene ‚Doppelstruktur' einer subjektiven und einer objektiven Seite, die unter Umständen diametral entgegenlaufen können. Krisen stellen sich also mitunter als eine „reine Wahrnehmungs- und Interpretationssache" dar.[23] Karl Acham gibt darüber hinaus zu bedenken, dass die Perzeption einer Krise stark zwischen den Protagonisten differieren kann, da immer die jeweilig „reale Lebenslage dafür konstitutiv" ist.[24]

Wellesz selbst machte sich zwar ernstliche Sorgen hinsichtlich der Situation der Oper, zweifelte jedoch nicht daran, dass diese überleben würde:

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., *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2005 (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden 8), S. 595–603, hier S. 597.

20 Henning Grundwald und Manfred Pfister, „Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien [Vorwort]", in *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, hg. von Henning Grundwald und Manfred Pfister, Paderborn 2007, S. 5–20, hier S. 8.

21 Joris Steg, „Was heißt eigentlich Krise?", in *Soziologie* 49/4 (2020), S. 423–435, hier S. 424.

22 Markus Brenk, *Die Musik der 20er Jahre. Studien zum ästhetischen und historischen Diskurs, unter besonderer Berücksichtigung von Kompositionen Ernst Tochs*, Frankfurt am Main/Wien 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.

23 Steg, „Was heißt eigentlich Krise?", S. 429.

24 Karl Acham, „Krise der Moderne? Bemerkungen zu einem Dauerthema", in ders., *Vernunftanspruch und Erwartungsdruck. Studien zu einer philosophischen Soziologie*, Stuttgart 1989, S. 208–227, hier S. 209.

> 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 glückhaftes Symptom zu sein.[25]

Mit seinem grundsätzlichen Optimismus bestätigte Wellesz ein signifikantes Charakteristikum der ‚Krise' – nämlich eine Lage nicht als ausschließlich negativ zu begreifen, sondern bestenfalls sogar als Chance aufzufassen. Eine Krise stellt sich üblicherweise als eine von der Normalität[26] abweichende „sich zuspitzende Entscheidungsphase" dar, die mit „Unklarheit, Unsicherheit und Ungewissheit" konnotiert ist, eine „Zäsur mit offenem Ausgang", der sowohl positiv als auch negativ ausfallen kann.[27] Dabei können Krisen nach ihrer Bewältigung nicht nur die Rückkehr zu einer ‚alten Ordnung' ermöglichen, sondern auch „enormes transformatorisches und emanzipatorisches Potenzial" beinhalten; sie eröffnen „neue Verhältnisse und Strukturen, Denkweisen und Wertvorstellungen" und bringen neue „Handlungsmuster und Praxisformen" hervor.[28] Wellesz hielt also keinen Abgesang auf das zeitgenössische Musiktheater, sondern begriff das „glückhafte Symptom" dieser Krise als neu erwachtes Interesse an der Oper. Er sah die Chance darin, sich mit den ‚falschen' Entwicklungen zu befassen und gleichzeitig neue Impulse setzen zu können.[29]

2.2 Die Entfremdung des Publikums

Die angebliche Entfremdung des Publikums, die neben den Kartenpreisen noch auf vielerlei andere Ursachen zurückgeführt werden kann,[30] bereitete

25 Egon Wellesz, „Gibt es eine Krise der Oper?", in *Berliner Tageblatt* (1926), Nr. 110, 6. März, S. 6. In diesem Jahr 1926 scheint Wellesz bereits recht optimistisch bezüglich der Lage gewesen zu sein. So behauptete er in einem anderen Text sogar, dass „die große Krise der Oper überwunden" sei (ders., „Die Oper und diese Zeit", in *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*, hg. von Hans Heinsheimer und Paul Stefan, Wien 1926, S. 106–113, hier S. 113). Diese Meinung änderte er jedoch recht bald wieder und sprach noch bis in die 1930er Jahre von problematischen Verhältnissen.

26 Nach Habermas sind die „Abweichungen des betroffenen Organismus von seinem Sollzustand, dem Normalzustand", entscheidendes Kriterium der Krise. Jürgen Habermas, „Was heißt heute Krise? Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus", in *Merkur* 27/300 (1973), S. 345–364, hier S. 345. Die Definition von ‚Normalität' und die Abgrenzung zur Abweichung stellt sich dabei in den meisten Fällen aber als Unmöglichkeit dar. Steg, „Was heißt eigentlich Krise?", S. 428. Die ‚Normalität' der Oper im Allgemeinen und konkret in den 1920er Jahren zu definieren, dürfte ebenfalls enorme bis unlösbare Probleme bereiten.

27 Steg, „Was heißt eigentlich Krise?", S. 430 f.

28 Ebd., S. 431.

29 Vgl. Wilfing-Albrecht, „Die ‚Opernkrise' der Zwischenkriegszeit", S. 63 f.

30 Wie Michael Walter anführt, waren die Karten in Kriegszeiten für den Großteil der

den Komponisten und Intendanten die größte Sorge. Wilhelm Kienzl beispielsweise teilte 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 sich im Ganzen nicht „für rein intellektuelle oder artistische Probleme und Experimente" und wolle vor allem „möglichst mühelos genießen". Daher propagierte Kienzl eine Rückkehr zu den ‚alten Meistern' von Mozart bis Wagner.[31] 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 eben 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 wieder geweckt 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".[32]

Die Forderung nach einer Rückschau in die Musikgeschichte, wie sie u. a. von Kienzl erhoben 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). Wellesz beobachtete einen geradezu „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 zum ersten Mal in der Musikgeschichte die Mehrheit der Zuhörer ältere Musik den Neuheiten vorzog.[33] Auch wenn dies sicher ein zu berücksichtigender Aspekt ist, liegt bei diesem Eindruck laut Carl Dahlhaus ein „soziologischer Denkfehler" vor, denn es habe ab der Jahrhundertwende nicht weniger Hörer für neue Musik gegeben, sondern das Publikum für ältere Musik sei vielmehr „ins Unermeßliche gewachsen". Daher

Bevölkerung geradezu unerschwinglich, was sich auch in der Nachkriegszeit nicht wesentlich änderte. Siehe Michael Walter, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 73 f.

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

32 Kurt Weill, „Wirklich eine Opernkrise?", in *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, hg. von David Drew, Frankfurt am Main 1975, S. 78.

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

müsste eher „die Augmentation des Mozart-, nicht die Diminution des Schönberg-Publikums" untersucht werden.[34]

Auch wenn Wellesz die von Kienzl geforderte Rückkehr zu Wagner und insbesondere Weills Kritik an der zeitgenössischen Oper 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".[35] 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.[36]

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

34 Dahlhaus, „Oper und Neue Musik", S. 597.

35 Egon Wellesz, „Das Problem der Form", in *Von Neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, hg. von Heinrich Grues, Eigel Krüttge und Else Thalheimer, Köln 1925, S. 35–38, hier S. 37.

36 Wellesz, „Kunst, Künstler und Publikum", S. 285.

> klare und große Gestaltungen handelt, wo aus dem Kunstwerk der endgültig geformte Schöpfungswille des Künstlers spricht.[37]

Wellesz sprach sich also nicht per se gegen Neuerungen im Musiktheater aus, sondern plädierte in diesem Kontext vielmehr dafür, dass die Komponisten bei ihren Gestaltungsideen die Perspektive des Publikums 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 ein Wandel in der Publikumsstruktur erkennen: Aufgrund der höheren Lukrativität wurden vor allem vermehrt Operetten gegeben, die wiederum von anderen Bevölkerungsschichten als dem bis dato etablierten Opernpublikum favorisiert wurden. Diese hatten andere Ansprüche an die Werke, die nun hauptsächlich der Unterhaltung dienen sollten. Da das alteingesessene Publikum in der Folge ausblieb, wurde auch der Spielplan an die neuen Gegebenheiten angepasst, und Opern, die in dieser Zeit entstanden, hatten nun diesem neuen Geschmack zu entsprechen.[38] 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 Vertreter der Avantgarde hatten mit diesen Voraussetzungen zu kämpfen und um die Aufmerksamkeit des Publikums zu buhlen. Walter vermutet, dass aus diesem Grund Opern dieser Richtung nicht nur nicht gespielt, sondern erst gar nicht komponiert wurden (so wie es z. B. Weill tatsächlich vorgeschlagen hatte).[39]

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 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"; Schreker war allerdings der Ansicht, dass diese Entwicklung bald ein Ende haben müsse.[40] Ganz ähnlich formulierte es Wellesz kurz zuvor und machte – wie im

37 Egon Wellesz, „Der Musiker und sein Publikum. Vortrag 1937 beim 3. IMG-Kongreß in Florenz", in *Wiener Zeitung* (1937), Nr. 140, 23. Mai (Sonntagsbeilage), S. 1 f., hier S. 2.

38 Walter, *Hitler in der Oper*, S. 74–76.

39 Ebd., S. 108 f.

40 Franz Schreker, „Gibt es eine Krise der Oper?", in *Berliner Tageblatt* (1926), Nr. 110, 6. März, 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* (1926), Nr. 110, 6. März, S. 5.

Folgenden zu sehen sein wird – Wagners Einfluss auf die folgende Generation für die unverhältnismäßige Dominanz 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 ständigem Kampfe befindet, sondern auch, daß die ganze Haltung der Musik trotz ihrer leidenschaftlichen Sprache mehr episch als dramatisch ist.[41]

2.3 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 der Vergleich mit Wagners Werken gezogen sowie deren Einfluss auf Wellesz untersucht und abgegrenzt werden. Wie mit den oben zitierten Aussagen 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.[42] Darüber hinaus stellte Wagner für Wellesz einen der größten Reformer der Musikgeschichte dar; Wellesz setzte Wagner neben Monteverdi und Gluck in sein ‚Pantheon' der Opernkomponisten.[43]

Trotz der Relevanz einer Auseinandersetzung mit Wagner für die drängende Opernfrage schrieb Wellesz vergleichsweise wenig über ihn und veröffentlichte lediglich einige kurze Rezensionen zu *Tristan*, *Lohengrin* und *Siegfried* in *Der neue Tag*[44] sowie eine ausführliche Werkeinführung zu *Die Meistersinger von Nürnberg* für das Royal Opera House, die allerdings keinerlei Bezug zur Opernkrise oder weitergehende persönliche Kommentare von Wellesz enthält.[45] Hauptsächlich in allgemeinen Texten über die Probleme der

41 Egon Wellesz, „Die Oper und der Tanz", in *Deutsche Musikpflege*, hg. von Josef Ludwig Fischer und Ludwig Lade, Frankfurt am Main 1925, S. 65–67, hier S. 65.

42 Wellesz, *Autobiographie*, S. 24 f.

43 Symons, *Egon Wellesz. Composer*, S. 62.

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

45 Egon Wellesz, *Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg*, London 1948.

zeitgenössischen Bühnenwerke setzte sich Wellesz punktuell mit Wagner und dessen Auswirkung auf die nachfolgende Generation von Opernkomponisten auseinander. Es muss hierbei betont werden, dass nicht Wagners Opern selbst für Wellesz ein Problem darstellten, sondern deren seiner Ansicht nach negativer Einfluss auf die jüngere Komponistengeneration zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Fehleinschätzung der Wagner'schen Werke und der falsche Umgang mit ihnen sorgten laut Wellesz für die Unsicherheit der nachfolgenden Komponisten, die an dem übermächtigen Anspruch der Wagner'schen Theorien scheiterten. In einem Aufsatz über Edgar Istel von 1916 führte 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 ihre 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 erfassen 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 selbständige Bedeutung zukommt.[46]

46 Egon Wellesz, „Edgar Istel. Das Libretto", in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1916), S. 97–99, hier S. 97. Etwas weniger polemisch formuliert es Wellesz in seinem Vorwort zu *Der Beginn des musikalischen Barock* (S. 7 f.): „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."

Die spezifischen Gründe, weshalb die Opernproduktion nach Wagner in eine Krise gestürzt wurde, thematisierte Wellesz in diversen anderen Texten: Im Vortrag „The Problem of Form" (1933) behauptet er, dass sich die Oper nun erst von Wagners Einfluss befreit habe,[47] und fragt an anderer Stelle: „What is it, then, in the music drama as it was created by Wagner that no longer satisfies us to-day? 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?"[48] Die Ursache für das Scheitern der Epigonen, die Wagner'schen Prinzipien adäquat weiterzuführen, lag laut Wellesz in der falschen Priorisierung der zu übernehmenden Elemente. Die Komponisten verwendeten seiner Meinung nach nicht, wie es notwendig gewesen wäre, die ‚besten' Eigenschaften der Musikdramen in ihren eigenen Opern, 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").[49] In einer Rezension 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

47 „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 untrammelled 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 London (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.

48 Egon Wellesz, „Music Drama", in *Essays on Opera*, London 1950, S. 106–123, hier S. 108.

49 Ebd., S. 110.

> sie werden, einander sich nähern und zu einer gemeinsamen vereinen, die dann der neue Stil sein wird.[50]

Diese harsche Kritik am Einfluss der Wagner'schen Musikdramen ist kein Novum, denn schon Eduard Hanslick hatte sich bei zahlreichen Gelegenheiten ähnlich positioniert: Dieser lehnte die „Wirkmächtigkeit" ab, die Wagners Werke auf andere Komponisten hatten, insbesondere auf jene mit begrenzterem eigenem Talent.[51] Hanslick riet daher allen Musikern davon ab, sich an Wagners Musikdramen zu orientieren, da dessen Errungenschaften und Theorien nur für diesen selbst Gültigkeit haben könnten, und warnte: „[W]er ihm nachgehen will, bricht den Hals".[52] Er befürchtete die Musterhaftigkeit, also einen stilbildenden Einfluss Wagners, wobei er jedoch betonte, dass Wagner selbst keinerlei Verantwortung für seine Nachfolger trage.[53] 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:

> Die wertvollen Errungenschaften 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.[54]

50 Egon Wellesz, „Von neuen Noten", in *Der Merker* 3/13 (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 *Pelléas et Mélisande* 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 für die Zukunft der Oper erwecken". Wellesz, „Edgar Istel. Das Libretto", S. 99.

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

52 Eduard Hanslick, „Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth", in ders., *Moderne Oper*, Bd. 2: *Musikalische Stationen*, Berlin 1880, S. 213–252, hier S. 247.

53 Wilfing, „Richard Wagner in Eduard Hanslicks Schriften", S. 171.

54 Eduard Hanslick, „Der Evangelimann. Oper in vier Akten von Wilhelm Kienzl", in

Wellesz spezifizierte diese Kritik noch weiter: Unter den Wagner'schen Komponenten, die seiner Meinung nach im 20. Jahrhundert nicht hätten fortgeführt werden dürfen, nimmt die Behandlung des Orchesters eine besondere Rolle ein; sie habe auf verschiedene Weise eine nachteilige Auswirkung auf die Gesamtstruktur der Opern gehabt. In Wagners Werken übernahm das Orchester zunächst die Funktion des Chores der antiken Tragödie. Wie in *Oper und Drama* beschrieben, wollte Wagner den Sängerchor selbst theoretisch eliminieren, da dieser für ihn „nichts anderes, als die zum Gehen und Singen gebrachte Dekorationsmaschinerie des Theaters" war[55] (auch wenn Wagner ihn in den späteren Bühnenwerken trotzdem einsetzte, vor allem in *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.[56]

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 allerdings 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 – bei Wagner aber dennoch 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

ders., *Moderne Oper*, Bd. 8: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)*, Berlin 1899, S. 1–9, hier S. 4 f.

55 Richard Wagner, *Oper und Drama*, 1. Teil: *Die Oper und das Wesen der Musik*, Leipzig 1852, S. 100.

56 Richard Wagner, *Oper und Drama*, 3. Teil: *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, Leipzig 1852, S. 174 f.

> 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 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.[57]

Während Wagner diese Szene allerdings ausdrücklich in „genialster Weise" umgesetzt habe, seien alle Nachahmer dieser Technik daran gescheitert. Die Zuschauer von epigonalen Opern in Wagners Manier hätten Szenen nicht mehr einfach genießen können, sondern seien geradezu „genötigt [worden], das gleiche Augenmerk dem Orchester wie der Szene zuzuwenden". Komponisten hielten sich darüber hinaus mit der unverhältnismäßigen Ausschmückung von unnötigen Details auf, sodass sie sich beispielsweise zu stark auf einzelne Szenen oder gar nur Phrasen und Wörter konzentrierten, wodurch die Zusammenhänge und die Gesamtstruktur des Werks verloren gingen.[58] 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".[59] 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 und „ein unvoreingenommenes künstlerisches Genießen" unter Umständen gänzlich verhindert wurde.[60]

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.[61] Auch Franz Schreker äußerte sich ähnlich kritisch, hoffte jedoch, dass mit dem „zugunsten der menschlichen Stimme ‚entmaterialisierten' Orchester" baldmöglichst eine „sorgsamere Behandlung der Gesangstimme Hand in Hand" gehen werde und „die reine, melodisch geführte Gesangslinie" wieder zu ihrem Recht gelange.[62] Wellesz sah neben der bedenklichen Übernahme von Wagners komplexer Orchesterbehandlung auch einen weiteren Nachteil

57 Wellesz, „Die Oper und der Tanz", S. 66; auch in ders., „Music Drama", S. 108 f.
58 Wellesz, „Die Oper und der Tanz", S. 66 f.; auch in ders., „Music Drama", S. 110.
59 Wellesz, „Die Oper und diese Zeit", S. 112.
60 Ebd.
61 Wellesz, „The Problem of Form", S. 105.
62 Schreker, „Gibt es eine Krise der Oper?", S. 5.

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, sei gegenüber den Sängern nun zu übermächtig geworden, wodurch nicht nur die Wörter für das Publikum unverständlich wurden, sondern auch immer mehr vom Gesang abgelenkt werde: „For this purpose the public must be enabled to understand the words of the action. This is impossible when the words are drowned […] in waves of the so-called ‚endless melody'".[63]

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. 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.[64]

2.4 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 sein dürfe und diese sich wieder der Stilisierung zuwenden müsse.[65] Die Behandlung des Wortes in der Oper sei hierfür ausschlaggebend, da das Wort allein schon durch Hinzufügung der Musik per se stilisierend wirke und somit anderen Voraussetzungen und Regeln unterläge als im gesprochenen 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.[66]

63 Wellesz, „The Future of Opera. Present Obstacles", S. 10; ders., „Music Drama", S. 115.
64 Wellesz, „Music Drama", S. 116.
65 Wellesz, „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 1r.
66 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 9; gleiche Passage auch in ders., „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 4r f.

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 Schauspieltheater übernommen habe – müsse sich diesem Prinzip fügen:

> Ein übelangewandter, dem Schauspiel entlehnter Naturalismus hatte in den letzten Jahrzehnten den Stil der Opernregie verdorben und den Zusammenhang mit einer großen 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.[67]

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".[68] 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 sogar anfangs 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 giebt, ohne gesungene Melodie keine Oper."[69] Allerdings musste sich Hanslick recht schnell eingestehen, dass auch der Naturalismus keine für ihn befriedigende Lösung darstellte.[70] 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 übermenschli-

67 Wellesz, „Die Oper und der Tanz", S. 66.

68 Wellesz, „Edgar Istel. Das Libretto", S. 98.

69 Eduard Hanslick, „‚Sicilianische Bauernehre' (‚Cavalleria rusticana')", in ders., *Moderne Oper*, Bd. 6: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1892, S. 171–180, hier S. 179.

70 Siegfried Mauser, „Neudeutsche und deutsche Veristen", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 3–10, hier S. 6.

> chen 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.[71]

Wellesz positionierte sich ebenso wie Hanslick und zahlreiche weitere Kollegen sowohl gegen das reine Wagner-Epigonentum als auch gegen die veristischen Tendenzen. Ähnliche Überlegungen finden sich beispielsweise auch bei Ferruccio Busoni, der in seinem Aufsatz „Von der Zukunft der Oper" ebenfalls zur Opernkrisendebatte beitrug: Hier beurteilte er den Verismus im Musiktheater aufgrund der Verbindung von Text und Musik prinzipiell als unhaltbar und wies dagegen ähnlich wie Wellesz eine „gesungene Pantomime" als mögliche Lösung des Problems aus (siehe Kapitel 5).[72] 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.[73]

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."[74]

Schönberg dagegen stellte sich nie zur Gänze auf eine Seite, auch seine Bühnenwerke (besonders die frühen Einakter *Erwartung* und *Die glückliche Hand*) weisen sowohl naturalistische als auch stilisierte Elemente auf. Grundsätzlich

71 Eduard Hanslick, „Die Bohème. Lyrische Oper in vier Acten von Leoncavallo", in ders., *Moderne Oper*, Bd. 8: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)*, Berlin 1899, S. 123–132, hier S. 129 f.

72 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 1922, S. 189–192, hier S. 189.

73 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, ergänzte und kommentierte Neuausgabe von Martina Weindel, Wilhelmshaven 2001 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 145), S. 24.

74 Weill, „Wirklich eine Opernkrise?", S. 78.

lehnte er den Naturalismus auf der Bühne zwar ab, ging jedoch nicht so weit, eine umfassende Stilisierung zu fordern bzw. selbst umzusetzen.[75] 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.[76] Allerdings forderte er anlässlich eines Vorhabens der Verfilmung seines zweiten Einakters *Die glückliche Hand* im Jahr 1913 „Höchste Unwirklichkeit" und sah das Medium Film sogar dafür geeignet an, die „schon der Dichtung zugrundeliegende Unwirklichkeit der Vorgänge" weiter herauszuheben. Dies begründete er mit den technischen Möglichkeiten des Films (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", erzielen, eben die „Höchste Unwirklichkeit!"[77]

In einem unpublizierten Skript mit dem Titel „Opernkrise" schrieb Schönberg darüber hinaus, 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.[78]

Gustav Mahler wird – wohlgemerkt in seiner Funktion als Direktor der Wiener Hofoper und nicht als Komponist! – nicht nur von Schönberg, sondern

75 *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 expressionistischen Einakter zur großen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schule", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 121–143, hier 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 1982 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München 3; Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 17), S. 11 f.

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

77 Arnold Schönberg an Emil Hertzka, Brief vom September 1913, in Erwin Stein (Hg.), *Arnold Schönberg. Briefe*, Mainz 1958, S. 41.

78 Arnold Schönberg, „Opernkrise" (o. J.), ASC T50.08.

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 herbeigeführt habe: „[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."[79] 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 Wellesz dort sah, ausgeprägt haben (Kapitel 4.2).

2.5 Wellesz' Reformvorbilder

Trotz der dargestellten angespannten Situation und der anhaltenden hitzigen Diskussion um eine Opernkrise sahen – im Gegensatz zu Wellesz – nur wenige Opernkomponisten (wie beispielsweise Kurt Weill)[80] 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 etwa Alban Berg es energisch von sich, mit seiner richtungsweisenden Oper *Wozzeck* (1925) grundsätzliche Reformintentionen verbunden zu haben:

> 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 ent-

79 Egon Wellesz, „Die neue Bewegung in der Musik", in *Der Ararat* 8/9 (1921), S. 230–233, hier S. 231.

80 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 *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, hg. von David Drew, Frankfurt am Main 1975, S. 31–36, hier S. 31.

> standen 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.[81]

Paul Bekker meinte zwar bereits um 1925, ein Wiedererwachen der modernen Oper entdeckt zu haben – 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.[82] Für Bekker hatte „lediglich die Neuerkennung der Stimme aus den Mitteln der neuen Musik – nicht weniger, aber auch nicht mehr" – stattgefunden.[83] Wellesz selbst handelte allerdings ausdrücklich „in reformatorischer Absicht",[84] da er eine Form anstrebte, die nicht nur für seine eigenen Opern Gültigkeit haben, sondern unmissverständlich auch neue Ansätze in der gesamten Opernproduktion nach sich ziehen sollte. Das wird nicht nur daran ersichtlich, dass Wellesz' Formulierungen dies durchgängig und konsequent suggerieren („Die Oper der Zukunft muß an die Traditionen der Barockoper anknüpfen"[85] u. v. m.), sondern auch an dem Umstand, dass Wellesz häufig im Namen vieler bzw. aller anderen Komponisten sprach („Wir alle fühlen, dass eine Entwicklung der Musik, die mit den Klassikern begonnen hat [und] über die Romantiker weitergeleitet wurde, beendet ist"[86]). Wellesz sah sich also offenbar sowohl legitimiert als auch in der Lage, für alle Opernkomponisten allgemeingültige Änderungen vorzuschlagen, die er dann auch selbst anwandte.[87] 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.[88] Es wäre an

81 Alban Berg, „Wozzeck. Bemerkungen von Alban Berg", in *Anbruch* 12/2 (1930), S. 52 f.
82 Paul Bekker, „Die neue Oper", in *Musikblätter des Anbruch* 7/1 (1925), S. 8–13, hier S. 8.
83 Ebd., S. 13.
84 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 121.
85 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 10.
86 Wellesz, „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 3r.
87 Insbesondere *Alkestis* wurde in 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 z. B. in Hans Schorn, „Aktuelle Opernfragen", in *Die Musik* 17/3 (1924), S. 185–192, hier S. 191.
88 Wellesz, „Music Drama", S. 122.

anderer Stelle zu untersuchen, ob und wie viel Einfluss seine Reformbestrebungen auf andere Komponisten ausübten; zunächst muss jedoch davon ausgegangen werden, dass Wellesz' 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,[89] und zog die Berechtigung hierfür zum wiederholten Male aus der Tradition der in der Musikgeschichte angeblich zyklisch auftretenden Reformversuche. Als frühesten bedeutenden Reformer nennt Wellesz Claudio Monteverdi,[90] der jedoch für ihn augenscheinlich nicht als direktes Vorbild fungierte (eventuell auch deshalb, weil Monteverdi in keinem Verhältnis zur österreichischen Opern-Traditionslinie stand) und sich in deutlicher Differenz zu den folgenden Reformbestrebungen des 18. und 19. Jahrhunderts befand. Der Hauptunterschied gegenüber 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.[91] Wagner und Gluck beriefen sich zwar ebenfalls auf die Antike, dabei war man sich aber

> der trennenden Kluft bewußt und wollte nur mehr im Zuschauer ähnliche Empfinden 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.[92]

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: Sowohl vor Gluck als auch vor Wagner habe das Problem der „Inkongruenz zwischen Stoff und Musik"[93] zu einem „Überwuchern[] der Musik über das Wort" geführt, was beide Komponisten zu umfassenden Reformen motivierte.[94] Nach Monteverdis Schaffen höre laut Wellesz bereits

89 Wellesz, „Die Oper und der Tanz", S. 65.
90 Wellesz, „Edgar Istel. Das Libretto", S. 97.
91 Wellesz, „Neue musikgeschichtliche Literatur", S. 1246.
92 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 15.
93 Ebd.
94 Wellesz, „Der Beginn des Barock in der Musik", S. 73.

> 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.[95]

Alle Opernreformen setzten also nach Wellesz' Verständnis beim Text an, mit dem Ziel, eine Wiederherstellung der Balance zwischen Musik und Libretto zu erreichen. Sobald in einer Epoche – ähnlich wie nach Monteverdis Zeit – sämtliche verfügbaren Operntexte „durchcomponiert" worden waren, habe die Musik laut Wellesz 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".[96] Auch in der zeitgenössischen Oper nach Wagner habe man analog zu Gluck einen ähnlichen „Ausartungsprozeß" mit einem „Überwuchern der Arie" identifizieren können[97] – für Wellesz 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,[98] sondern dass auch bei Monteverdi, Gluck und Wagner jeweils eine Vielzahl anderer Personen maßgeblichen Anteil an den Werken und somit auch den Entwicklungen hatte: „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."[99] In der Tat gingen Reformen – besonders im 18. Jahrhundert – ohnehin eher selten unmittelbar von den Komponisten selbst aus, sondern häufig 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.[100] Wellesz erkannte, dass bereits Monteverdi namhafte Zeitgenossen

95 Ebd., S. 75.
96 Wellesz, „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 2r.
97 Wellesz, „Die Oper und diese Zeit", S. 110.
98 Wellesz, „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 2r f.
99 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 2.
100 Silke Leopold und Michael Zimmermann, Art. „Opernreformen", in *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 239–253, hier S. 240.

zur Seite standen, die ihn in seinen Ansichten unterstützten.[101] In der Folge hätte 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 Wegbereiter 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.[102]

Der Großteil der Neuerungen, die Gluck in seinen Werken umsetzte und im berühmten Vorwort zu seiner *Alceste* auch verschriftlichte, kursierten bereits vor Entstehen seiner Reformopern und waren allgemeiner Konsens im intensiven literarischen Diskurs des 18. Jahrhunderts.[103] Vor allem das Traktat des Schriftstellers Francesco Algarotti *Saggio sopra l'opera in musica* (1755)[104] gilt als besonders einflussreich und soll Auswirkungen auf eine Vielzahl an Komponisten gehabt haben – darunter auch Gluck.[105] In seinem Essay prangert Algarotti die Zustände der italienischen Opernbühnen 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:

101 Wellesz, „Edgar Istel. Das Libretto", S. 97.

102 Egon Wellesz, „Ballett und Pantomime", in *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* (1926), Nr. 6, 6. Februar, o. S.

103 Arnold Jacobshagen, „Opernkritik und Opern-‚Reform'", in *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 74–84, hier S. 75 und 83.

104 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: Frieder von Ammon, Jörg Krämer und Florian Mehltretter (Hg.), *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 2017 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 214), S. 231–312.

105 Arnold Jacobshagen, „Revolution und Reform: Paradigmen der Gluck-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert", in *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, hg. von Thomas Betzwieser, Michele Calella und Klaus Pietschmann, Wien 2018 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), S. 83–97, hier S. 89. Jacobshagen weist hier auch darauf hin, dass Algarottis Traktat nicht nur vor Glucks *Alceste*-Druck erschien, sondern darüber hinaus auch eine viel weitere (internationale) Verbreitung erfuhr.

> 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.[106]

Wellesz widmete Algarotti 1914 eine Einzelstudie, in der er auch Parallelen zur aktuellen Opernsituation zog,[107] und sah sich hierin in seinen eigenen Forderungen bestätigt, da er bei Algarotti allgemeingültige Thesen zu erkennen vermeinte, die sich mit seinen Ideen deckten. So kritisierte Algarotti u. a. die Vertonung historischer Stoffe und forderte eine Distanz zwischen Sänger und Publikum zwecks Einhaltung der Illusion – beides Aspekte, die sich auch bei Wagner wiederfinden lassen.[108] Als weitere Grundsätze hebt Wellesz hervor: die Kritik an der überladenen Melodie, die Missachtung des Librettos, die Ausgrenzung des Balletts von der Handlung sowie Verweise auf Dekoration, Bühnenbild und Kostüme, die ihren Teil zur Einheit des Werks beitragen müssten.[109] Wellesz resümiert, dass „Algarotti nach heutigen Ansichten durchaus natürliche Dinge fordert, die aber zu seiner Zeit noch keine Selbstverständlichkeit

106 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.

107 Wellesz, „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik", S. 436.

108 Ebd., S. 435 und 439.

109 Ebd., S. 435–438.

waren“[110], und betont außerdem: „Wir sehen hier wieder die Forderung des Gesamtkunstwerkes, die zu allen Epochen auftaucht, wo sich eine Reform der Oper ankündigt.“[111]

Die Forderungen Algarottis nach einer neuen Einheitlichkeit der Oper bzw. nach einem ‚Gesamtkunstwerk‘[112] (das in dieser Begrifflichkeit noch nicht existierte) spiegeln sich in der Folge bei vielen Komponisten, die sich von seinem *Saggio* haben leiten lassen: Niccolò Jommellis Opern aus den 1760er Jahren beispielsweise „stellen eine der Möglichkeiten dar, alle Bühnenkünste sinnvoll in den Dienst des Dramas zu nehmen“, auch wenn Jommelli sich als einer der wenigen nicht von der gängigen Dramaturgie abwandte, sondern hierin nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte.[113] In Analogie zu den meisten reforminteressierten Komponisten ging Tommaso Traetta dagegen deutlich weiter, wie vor allem an seiner 1759 in Parma uraufgeführten Reformoper *Ippolito ed Aricia* zu sehen ist. Im Vorwort des 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.[114] 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 introdotti 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.[115]

110 Ebd., S. 439.

111 Ebd., S. 435.

112 „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 glücklich vereinige, die Sinne zu reizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Täuschung hervorzubringen.“ Algarotti, „Saggio sopra l’opera in musica“, S. 247.

113 Leopold/Zimmermann, „Opernreformen“, S. 246.

114 Jacobshagen, „Opernkritik und Opern-‚Reform‘“, S. 77.

115 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 1769. Abdruck mit deutscher Übersetzung in Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Kassel u. a. ²1987, S. 115–118, hier 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

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 Reform 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 eine 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 erreichen zu können.[116]

Die im 18. Jahrhundert beinahe allgegenwärtigen Reformbestrebungen können also nicht allein auf Gluck und die Personen, die bei seinen Opern mitwirkten, zurückgeführt werden. Dennoch hat Wellesz' Ansicht nach der Name Gluck eine derart große Strahlkraft auf die Opernwelt ausgeübt, dass an ihm „kein dramatischer Komponist vorbeigehen" konnte.[117] 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 Gluck 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.[118]

Es wird aus Wellesz' Äußerungen ersichtlich, dass er im konkreten Bezug auf seine Opernreform wohl weder auf Monteverdi noch in verstärktem Maße auf Wagner 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 miteinander in Beziehung zu setzen bzw. ihre jeweilige Bedeutung gegeneinander abzuwägen. Wie Arne Stollberg anmerkt, konnte kein Gluck-Forscher

durch die übermäßige Nachgiebigkeit der Komponisten, die italienische Oper seit so langer Zeit entstellen und das prächtigste und schönste aller Schauspiele in das lächerlichste und langweiligste verwandeln." (ebd., S. 117).

116 Jacobshagen, „Revolution und Reform", S. 88 f.

117 Wellesz, „Die Oper und diese Zeit", S. 108.

118 Ebd., S. 108 f.

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.[119]

Wellesz scheint in diesem Diskurs den Gluck-Anhängern angehört zu haben, wollte jedoch Wagners Errungenschaften und dessen Reform auch nicht bagatellisieren. Er empfand Wagners Prinzip des Gesamtkunstwerks zwar als Meilenstein, stellte ihn aber nicht zur Gänze auf eine Stufe mit Gluck: Wagners kompositorischer Weg sei „unquestionably the path of a great reformer" gewesen,[120] 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".[121] Wie auch Gunter Schneider schlussfolgert, war somit Gluck „Fix- und Anknüpfungspunkt in seiner Auseinandersetzung mit dem Problem Oper"[122] 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.[123]

Diese Aussage unterstreicht Wellesz u. a. 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.[124] 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

119 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 *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, hg. von Thomas Betzwieser, Michele Calella und Klaus Pietschmann, Wien 2018 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), S. 193–214, hier S. 193 f.

120 Wellesz, „Music Drama", S. 107.

121 Wellesz, „Die Oper und diese Zeit", S. 110.

122 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 91.

123 Egon Wellesz, „Preface" , in *Essays on Opera*, London 1950, S. 10.

124 Wellesz, „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 5r. 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.

hauptsächlich wegen dessen übergeordneten Ideen und Konzepten verehrt.[125] D. h. es ging Wellesz vor allem um allgemeine Forderungen, Strategien und Strukturen, weniger um konkrete vorbildhafte Werke. Für Wellesz war Gluck also „der letzte Vollender von Reformgedanken".[126]

2.6 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 zukünftigen Reformen als Richtschnur dienen. Wellesz sah sich also aufgrund seiner historischen Forschungen darin bestätigt, dass 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.

Obwohl Wellesz beispielsweise in seinem hier schon häufig zitierten Vorwort zu *Der Beginn des Barock in der Musik* äußerte, dass „in dem barocken Gesamtkunstwerk das Verhältnis von Dichtung, Musik und Szene restlos gelöst" sei,[127] 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. Wellesz unterstrich allerdings 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 assoziiert wird –, sondern auf die Barockoper baue, die dieses Prinzip bereits lange zuvor verinnerlicht habe. Schon in seiner Dissertation über Giuseppe Bonno schrieb Wellesz beispielsweise noch stark verallgemeinernd, dass „[d]ie Oper und das Oratorium […] für den Komponisten der Barocke ‚Gesamtkunstwerk'" waren,[128] und behauptete gar, dass die Barockoper das von Wagner proklamierte Gesamtkunstwerk um 200 Jahre antizipiert habe.[129] 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

125 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 90 f. (FN).
126 Wellesz, „Edgar Istel. Das Libretto", S. 98.
127 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 10.
128 Wellesz, *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 436.
129 Wellesz, „Opera" (1940), S. 475.

einer ‚natürlichen' musikhistorischen Entwicklung, die immer wieder zyklisch auf das bewährte Muster des Gesamtkunstwerks zurückgegriffen habe 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,[130] stärker herauszuarbeiten und diesem spezifischen Gesamtkunstwerk – als Gegenentwurf zu Wagners Konzept – auch eine gewisse nationale musikalische Identität zu verleihen.

Nichtsdestotrotz sprach Wellesz Wagners Opern bzw. dessen Gesamtkunstwerktheorien – die sich im Laufe der Jahre ohnehin immer wieder verändert darstellten – ihre immense Bedeutung keinesfalls ab. Er würdigte Wagners Umsetzung des Konzeptes und war überzeugt, 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".[131] 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 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 Erscheinung treten können, jedoch stets verbunden bleiben müssen.[132] 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

130 Wellesz nannte an anderer Stelle neben den großen Festopern *Il pomo d'oro* und *Costanza e fortezza* auch u. a. Cavallis *Il Ciro* (1654) als frühes Beispiel 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.

131 Wellesz, „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert", S. 191.

132 Richard Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft", in *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, Bd. 10, hg. von Julius Kapp, Leipzig 1914, S. 47–185, hier S. 74; Dieter Borchmeyer, Art. „Gesamtkunstwerk", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 3 (1995), Sp. 1282–1289, hier Sp. 1284 f.

> unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche Tat 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.[133]

Wellesz hob die Bestrebungen Wagners hervor, da dieser seiner Ansicht nach das „Prinzip einer einseitigen Vorherrschaft des Musikalischen über die beiden anderen Künste gebrochen" habe.[134] 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.[135] Bereits die frühen Opern der Musikgeschichte hätten diese Grundregel der ausbalancierten Einheit der künstlerischen Elemente angewandt, die aber vor allem später an 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 auftretende – Modifikationen in der stilistischen Realisierung in seinen Ausführungen jedoch nur rudimentär erläutert werden. Insbesondere die individuellen Charakteristika, die er dem Gesamtkunstwerk des 20. Jahrhunderts verleihen wollte, wurden nicht weiter thematisiert, vielmehr wurde lediglich auf die Anlehnung an die Barockoper verwiesen. Wellesz 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 Tradition der Barockoper einreihen, sondern sich auch bewusst von spätromantischen Einflüssen – insbesondere von 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

133 Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft", S. 67 f.
134 Wellesz, „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert", S. 191.
135 Ebd.

hätte für den Verweis auf die Barockoper einen anderen Terminus prägen müssen, um eine dezidierte Distanzierung 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.[136]

2.7 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 verwandte Strukturen geworfen und die Frage gestellt, wie sich Wellesz' Verständnis des barocken sowie des modernen Gesamtkunstwerks – d. h. sowohl seine Vorbilder als auch seine Umsetzung – hier einordnen lässt.[137]

Der Terminus ‚Gesamtkunstwerk' taucht zum ersten Mal 1827 bei Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782–1863) auf[138] und wurde erst im Laufe des 19. Jahrhunderts durch Wagner nachhaltig popularisiert. Im 17. und 18. Jahrhundert hingegen wurde der Begriff 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 zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch noch häufiger in Verbindung mit

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

137 Hierzu siehe ausführlich: Meike Wilfing-Albrecht, „‚Tradition und Moderne' – Egon Wellesz' Imagination des barocken Gesamtkunstwerks", in *Open Library of Humanities* 8/2 (2022), Special Collection: *Production Archives 02: Production Contexts*, hg. von Meike Wilfing-Albrecht und Alexander Wilfing, https://doi.org/10.16995/olh.8116 (07.03.2025).

138 Karl Friedrich Eusebius Trahndorff, *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Bd. 2, Berlin 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 Künste, ein Streben das in dem ganzen Kunstgebiete ursprünglich ist, sobald wir die Einheit seines innern Lebens erkennen".

Barockmusik verwendet,[139] 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 Gesamtkunstwerkes zu sein."[140] In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich derartige Bezüge dagegen nur mehr vereinzelt.[141] So werden etwa im *Musik-Brockhaus* (1982) Parallelen konstatiert: Das Gesamtkunstwerk meint „die Vereinigung aller Künste (Dichtung, Musik, bildende Kunst, Schauspielkunst, Tanz) in einem einheitl. Ganzen. Die Festspiele der Barockzeit kamen dem Gedanken des G. nahe."[142] In *Meyers Handbuch über die Musik* (1971) wird der Bogen vom Barock sogar bis zur Wiener Schule gespannt: diese Publikation bezeichnet als Gesamtkunstwerk die „erstrebte Formeinheit von dramatischer Dichtung, Musik, Bildkunst und Bewegungskünsten (Schauspiel, Tanz) in der Barockoper, in Wagners Musikdramen, auch bei Schönberg u. a."[143]

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

139 Alexandra Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk'. Performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld 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.

140 Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss am 12. Februar 1919, in *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, München u. a. 1990 (Serie Piper 8252), S. 442.

141 Beispielsweise nennt Volker Scherliess Strauss' *Ariadne auf Naxos* ein „barockes Gesamtkunstwerk" bzw. „eher eine Art 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" gehe. Siehe Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, S. 86.

142 Art. „Gesamtkunstwerk", in *Der Musik-Brockhaus*, Wiesbaden/Mainz 1982, S. 209; vgl. Wolf Gerhard Schmidt, „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'? Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs", in *Archiv für Musikwissenschaft* 68/2 (2011), S. 157–179, hier S. 166.

143 Art. „Gesamtkunstwerk", in *Meyers Handbuch über die Musik*, hg. von Heinrich Lindlar, Mannheim ⁴1971, S. 107; vgl. Schmidt: „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?", S. 166.

generelle Möglichkeit eines vorromantischen Gesamtkunstwerks und hält jegliche Bezüge dieses Konzepts 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.[144]

Hofmannsthal hat hier laut Borchmeyer also die Zusammenhänge und Entwicklungsprozesse verdreht und ist dabei von falschen Voraussetzungen ausgegangen, 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, wovon alle übrigen Versuche, Bezüge zu früheren Epochen herzustellen, überstrahlt werden. Wenn an dieser Stelle auch nicht beantwortet werden kann, ob man von der Existenz eines barocken Gesamtkunstwerks sprechen kann und ob Wellesz' Vorbilder, die 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 im Barock breit diskutiert, so auch in der Kunstgeschichte, von der Wellesz möglicherweise auch in diesem Zusammenhang 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 Epoche des Barock übertragen, in der vor allem die Einheit von Architektur, Malerei und Bildhauerei beschrieben wurde.[145] In seinem Aufsatz „Historio-

144 Borchmeyer, Art. „Gesamtkunstwerk", Sp. 1288.

145 Eric Garberson, „Historiography of the *Gesamtkunstwerk*", in *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII / The Total Work of Art in the Seventheenth and Eigh-*

graphy of the *Gesamtkunstwerk*" befasst sich Eric Garberson u. a. mit der Möglichkeit eines barocken Gesamtkunstwerks in der Kunstgeschichte und lehnt dabei 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 expliziten Kritik an Dieter Borchmeyer und auch an Bernd Euler-Rolle (der sich umfassend mit dem Thema beschäftigt hat)[146] vertritt Garberson zudem die Meinung, dass das Gesamtkunstwerk ohnehin kein feststehendes Modell darstelle, sondern ein flexibles, sich stetig veränderndes Konzept mit selbstständigen Einzelteilen repräsentiere, die noch dazu eine jeweils eigene Entwicklung durchlaufen.[147]

Diese Charakterisierung nähert sich Wellesz' Modell deutlich an. Darüber hinaus kann man – wie Anke Finger in ihrem Buch *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* vorschlägt – zwischen dem *Begriff* und der *Idee* des Gesamtkunstwerks unterscheiden, da die Entwicklung beider Phänomene nicht parallel 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 sie 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 Gesamtkunstwerkidee 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. und bis ins heutige 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 […].[148]

teenth Centuries, hg. von Luìs de Moura Sobral und David W. Booth, Lissabon 1999, S. 53–71, hier S. 56.

146 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 *Barock. Regional – International*, hg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1993 (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), S. 365–374.

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

148 Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 29.

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 als Antwort auf den „zerschnittenen und zersetzten Opern-Kling-Klang" „ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action, Decoration Eins sind",[149] 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".[150] 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",[151] und E. T. A. Hoffmann forderte in den *Kreisleriana*, dass „die Oper in Wort, Handlung und Musik als ein Ganzes erscheinen" müsse.[152] Doch neben diesen Äußerungen aus dem 19. Jahrhundert, die fast ausschließlich als die frühesten Nachweise in der Gesamtkunstwerk-Literatur zitiert werden, tauchen ganz ähnliche Aussagen 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 gehörige[n] Stücke und Theile" einander dienen und diese „alle zusammen für nichts als mit vereinigten Kräften" rühren sollten.[153] Ebenso ließe sich das bereits angesprochene Traktat *Saggio sopra l'opera in musica* von Francesco Algarotti (siehe Kapitel 2.5) in diese Zitatsammlung einreihen; Algarotti erinnerte u. a. daran:

> 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.[154]

149 Johann Gottfried Herder, *Früchte aus den sogenannt-goldenen Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1885 (Herders Sämmtliche Werke 23), S. 336.

150 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämmtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 5, Stuttgart/Augsburg 1859, S. 736.

151 Friedrich Schiller, Vorrede „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" zu *Die Braut von Messina*, Stuttgart 1895 (Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden 6), S. 102.

152 E. T. A. Hoffmann, „Kreisleriana", in ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Berlin 1845 (Sämmtliche Werke 7); Reprint Boston 2020, S. 403–466, hier S. 446. Siehe dazu auch Borchmeyer, Art. „Gesamtkunstwerk", Sp. 1283 f.

153 Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752, S. 447.

154 „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 glücklich vereinige, die Sinne zu reizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Täuschung hervorzubringen." Algarotti, „Saggio sopra l'opera in musica", S. 246 f.

Dass Algarotti sich mit den einzelnen Elementen der Oper auseinandersetzte und eine erhöhende Wirkung durch deren Vereinigung erhoffte, veranlasste Wellesz, dessen Traktat als eine „Forderung des Gesamtkunstwerkes" zu betiteln.[155] Auch Wellesz' Zeitgenosse Edward J. Dent etwa 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.[156]

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 „Gesamtkunstwerkes", grösser und vielfältiger als die Wagners: die Vereinigung von Gesang, Tanz und Darstellung auf der Bühne, unterstützt von einem Orchester, das jedem Moment auf der Bühne Leben gab, ohne dem einzelnen Detail zu viel Bedeutung zuzumessen.[157]

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 sowohl zu früheren Zeiten als auch in anderen Ländern nachweisen lässt.[158] Zum anderen wird auch in der Algarotti-Literatur schnell abgelehnt, dass es sich hierbei um das Konzept eines Gesamtkunstwerks 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

155 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.

156 Edward J. Dent, *The Rise of Romantic Opera*, hg. von Winton Dean, Cambridge 1976, S. 28.

157 Wellesz, „Moderne Musik", fol. 10r.

158 Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 26.

Vereinigung ermöglichen".[159] Ohne an dieser Stelle für Algarotti klären zu können, ob es sich hierbei tatsächlich um die Pläne für ein Gesamtkunstwerk handelte, muss im Zusammenhang mit Stienings Rückschluss darauf hingewiesen werden, dass sein Verständnis der miteinander 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, dass man ohne konkrete Grundlage somit auch keine entsprechende Einordnung Algarottis vornehmen kann.

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 sich voraussichtlich wohl auch 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 künstlerischen Disziplinen verwendet wird[160] – von der Oper über stadtplanerische Konzepte bis hin zu Popsängerinnen und -sängern bzw. Bands.[161] Das Gesamtkunstwerk ist zu einer willkürlich verwendeten Worthülse geworden, die zahlreichen gescheiterten Definitionsbemühungen um den Begriff lassen den Schluss zu, dass es nicht zwangsläufig eine verbindliche Vorstellung von der Idee geben muss, dass vielmehr eine Pluralität an Möglichkeiten vorliegt, die nicht nur theoretische Definitionen, sondern auch deren Realisation betreffen. Es kann vielmehr an

159 Gideon Stiening, „Algarottis ‚Saggio sopra l'opera in musica' im Kontext der Aufklärungsphilosophie", in *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, hg. von Frieder von Ammon, Jörg Krämer und Florian Mehltretter, Berlin/Boston 2017 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 214), S. 39–68, hier S. 61 (FN 97).

160 Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 8.

161 Schmidt, „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?", S. 165 f. Die Assoziationen mit dem Gesamtkunstwerk sind in der heutigen Popkultur allgegenwärtig. So wird man bei fast jeder Onlinerecherche unter „Gesamtkunstwerk" plus einem beliebigen Pop-/Rock-/Rapstar fündig, darunter beispielsweise Beyoncé, Madonna, Rihanna, Lady Gaga, 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.

dieser Stelle allein die Frage im Vordergrund stehen, wie sich Wellesz' Gesamtkunstwerk-Gedanke zu den anderen Konzepten positioniert.

Bereits der Vergleich mit Wagner, der den Terminus Gesamtkunstwerk bekanntermaßen ohnehin nur selten verwendete und später gänzlich ablehnte,[162] birgt die Problematik, dass dessen Theorien erhebliche Diskrepanzen gegenüber den jeweiligen Realisierungen aufweisen. 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.[163] Da Wagner außerdem in seinen Werken die eigenen Forderungen nur wenig oder teilweise gar nicht befolgte[164] (allein die Missachtung des Tanzes in seinen Musikdramen wäre hierfür ein deutlicher Hinweis), wird vielfach gefolgert, dass es sich bei Wagners Gesamtkunstwerk allein um ein ideologisches Konstrukt handle, das keinerlei Auswirkung auf seine Bühnenwerke gehabt habe.[165] 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 – 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 sie 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 zu erzeugen.[166]

162 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". Zitiert nach Borchmeyer, Art. „Gesamtkunstwerk", Sp. 1284.

163 Borchmeyer, Art. „Gesamtkunstwerk", Sp. 1286.

164 Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 49.

165 Borchmeyer, Art. „Gesamtkunstwerk", Sp. 1285.

166 Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft", S. 169.

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.[167] Harald Keller wiederum ist der Ansicht, dass das barocke Gesamtkunstwerk grundsätzlich aus einem Kollektiv von verschiedenen Künstlern erschaffen wurde, die Umsetzung jedoch zugleich stark von Ort und Zusammensetzung der Gruppe von Beteiligten abhängig war, sodass auch hier ein allgemeiner Konsens nicht zu erkennen ist.[168] Es gibt also keine konkrete Definition, wie viele Künstler an dem Werk beteiligt sein müssen bzw. können und auch welche Hierarchie hierbei ggf. zu greifen hat. Für Wellesz steht fest, dass er – wie bereits mehrfach erwähnt – nach dem Vorbild der barocken Festopern des 17. und 18. Jahrhunderts möglichst viele Künstler an seinen Projekten beteiligen wollte. Für Wolf Gerhard Schmidt ist jedoch trotz des Wunsches nach 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.[169] Auch bei Wellesz lässt sich eine solche Tendenz herauslesen, 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).

Theorie und künstlerische Umsetzung stimmen also weder bei Wellesz noch beispielsweise bei Wagner und vielen anderen Künstlern zur Gänze überein, weshalb sich die Frage stellt, 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.[170] Anke Finger behauptet in ihrem Buch, dass es zwar eine Vielzahl an ästhetischen Theorien gebe, dass jedoch keine realisierten Produkte existierten, die diese jemals vollständig umgesetzt hätten. Aus diesem Grund wird das Gesamtkunstwerk häufig als utopischer Entwurf beschrieben, als etwas, das „vollkommen gedacht sein mag, aber nicht

167 Erich Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1970 (Propyläen-Kunstgeschichte in achtzehn Bänden 9), S. 38 f.

168 Harald Keller, *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1971 (Propyläen-Kunstgeschichte in achtzehn Bänden 10), S. 24–35.

169 Schmidt, „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk‘?“, S. 176.

170 Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 13.

vollkommen ausgeführt ist und es vielleicht auch niemals sein kann".[171] Dies trifft Fingers Ansicht nach jedoch nicht zur Gänze den Kern der Gesamtkunstwerk-Theorien, da eine Utopie per definitionem grundsätzlich unrealisiert und unrealisierbar bleibt. Die Gesamtkunstwerk-Projekte tragen dagegen ihrer Auffassung nach die Überzeugung vom 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.[172]

Wie in rezenten Versuchen einer Definition des Gesamtkunstwerks, die einige 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.[173] Schmidt merkt dazu jedoch an, dass diese Theorie von den Künstlern auch umgesetzt werden könne, ohne dass sie vorher explizit ausformuliert worden sei. Darüber hinaus gäbe es zumeist 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."[174] Dieser Punkt lässt sich problemlos mit Wellesz' Konzept in Verbindung bringen: Auch wenn seine Theorie nur fragmentarisch niedergeschrieben wurde – dafür jedoch in Dutzenden bis Hunderten Publikationen –, liegen ihr augenscheinlich umfassende Überlegungen zugrunde, die Wellesz über Jahrzehnte ausarbeitete und letztlich auch praktisch umzusetzen versuchte.

Roger Fornoff stellt in seiner Begriffsbestimmung außerdem dar, dass im Gesamtkunstwerk ein als „defizitär erkannte[r] Welt- oder Gesellschaftszustand durch die Kraft der Kunst" überwunden werden soll.[175] Schmidt ergänzt, dass das Gesamtkunstwerk eine „Krisenerscheinung" sei und „gegen Ende der Kunstperiode als Reaktion auf fundamentale Sinndefizite" – bezogen auf die verschiedensten Lebensbereiche – entstand, weshalb das Gesamtkunstwerk

171 Ebd., S. 8.

172 Ebd., S. 8 f.

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

174 Schmidt, „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?", S. 176.

175 Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 21.

in diesem Zusammenhang sogar einen „kompensativen Impetus" habe.[176] Die diesbezüglichen Parallelen zu Wellesz wurden bereits ausführlich erläutert: Wellesz erkannte in der politisch, ökonomisch und sozial instabilen Lage der Zwischenkriegszeit wie viele andere zudem eine Krise der Oper, die sich nach Wagner, aber auch im Umbruch hin 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 somit die Zukunft der Oper sichern wollte.

Ein umfassender Vergleich mit Fornoffs und Schmidts Definitionen des Gesamtkunstwerks wäre zwar möglich, letztlich aber nicht zielführend, da auch hiermit Wellesz' Ansatz nicht im Detail beschrieben werden kann. Dazu kommen bei Wellesz beispielsweise spezifische ideologische Vorstellungen vor allem hinsichtlich der höfischen italienischen Oper in Wien, die er in seine Theorien einbrachte. 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 mit ihrem Bild einer Sanduhr veranschaulicht hat – einer Vielzahl an divergenten Konzepten, die sich deutlich von Wagners Modell absetzen, aber dennoch für gewöhnlich unter der Kategorie des Gesamtkunstwerks subsummiert werden.

2.8 Über das Zusammenspiel der Künste in der Moderne

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde nicht nur in Bezug auf die 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 ihre jeweiligen Expertisen verließen.[177]

176 Schmidt, „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?", S. 176.

177 Hanns-Werner Heister, „Trennung der Elemente und Verfremdung", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 177–198, hier S. 182 und 185.

Auch 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.[178]

Für Paul Bekker wiederum stellte das Gesamtkunstwerk ein veraltetes Überbleibsel der Spätromantik dar: Man sollte seiner Ansicht nach nicht mehr „von den Zinsen des Gesamtkunstwerks und seiner Geschwister gedanken- und sorgenlos weiterzehren", sondern neue und „musikeigene Werte schaffen, nicht in kindischem Trotz gegen die Musik, sondern aus ihr heraus".[179] Bekker erkannte in den zeitgenössischen Bestrebungen also keinen modernisierten Umgang mit dem Gesamtkunstwerk, sondern fasste dieses allein als Missachtung der autonomen Künste auf: Die Musik ist laut Bekker in diesem Modell „sich selbst nicht genug" und hat „das Bewußtsein ihrer Kunstindividualität" allein für „den Traum einer überindividuellen Vereinigung der Künste unter dem Scepter der Musik" preisgegeben.[180] In seinen Ausführungen wird jedoch deutlich, dass Bekker das moderne Gesamtkunstwerk vornehmlich als synästhetisches Konzept interpretierte: Maler brachten Musik und Literatur auf die Leinwand, „Dichter dichteten Malerei und Musik, und die Musiker komponierten Gemälde und Dichtungen".[181] 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, um sie miteinander zu vermischen.

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

178 Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik*, übers. von Heinrich Strobel, Mainz 1949, S. 38.

179 Paul Bekker, „Musikalische Neuzeit", in ders., *Kritische Zeitbilder*, Berlin 1921, S. 292–299, hier S. 296 f.

180 Ebd., S. 292 f.

181 Ebd., S. 293.

verschiedenen Methoden und Auffassungen des Gesamtkunstwerks derart auf, dass synästhetische Ansätze längst nicht bei jedem Vertreter 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 dieser Form von keinem anderen Komponisten verfolgt wurde, lassen sich bei seinen Zeitgenossen insbesondere im näheren Umfeld von Wellesz dennoch punktuell einige Parallelen ausmachen, die Einfluss auf ihn ausgeübt haben. Hierbei spielte die bildende Kunst eine besondere Rolle.

Der „Hang zum Gesamtkunstwerk"[182] 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 im Expressionismus, im Futurismus oder auch im Dadaismus.[183] Insbesondere in der bildenden Kunst traten Persönlichkeiten hervor, die oftmals ‚Doppelbegabungen' zeigten, sich also auf unterschiedlichen künstlerischen Gebieten betätigten und diese häufig auch miteinander zu kombinieren suchten, darunter Vertreter wie Alfred Kubin, Ernst Barlach oder Oskar Kokoschka.[184] Die Mitglieder der Wiener Secession – deren Ausstellungen Wellesz „fast alle seit der Gründung besuchte"[185] – 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".[186] Bei der XIV. Ausstellung der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" von 1902 orientierte man sich explizit an Wagners Gesamtkunstwerk: Neben der Ausstellung etwa von Gustav Klimts Beethovenfries, Werken von Alfred Roller (der auch für die Gesamtkonzipierung zuständig war) und dem im Mittelpunkt platzierten

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

183 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.

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

185 Wellesz, *Autobiographie*, S. 53.

186 Manfred Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg/Wien 1996, S. 60.

Beethovendenkmal von Max Klinger dirigierte Gustav Mahler bei der Eröffnung eine Bearbeitung des Finales von Beethovens IX. Symphonie.[187]

In Deutschland wiederum gelangte das „Einheitskunstwerk" des 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründeten Bauhauses zu besonderer Bedeutung, bei dem man ebenfalls eine Wiedervereinigung aller künstlerischen Disziplinen anstrebte: In den verschiedenen Abteilungen des Bauhauses wurden 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 Gesamtkunstwerkidee […] ab 1919 nicht mehr nur Projekt, sondern ein – zu diesem Zeitpunkt diffizil ausdifferenzierter – pädagogischer Inhalt, der die nächste Künstlergeneration" hervorbrachte.[188] Das Bauhaus etablierte sich also als eines der bedeutendsten Zentren für die Ausbildung der Gesamtkunstwerkidee im frühen 20. Jahrhundert, dessen Ansätze von Vertretern wie Lothar Schreyer oder Oskar Schlemmer weitergetragen wurden und sich somit auf zahlreiche andere Künstler auswirkten.

Schreyer war Schriftsteller, Maler, Dramaturg u. v. m., leitete u. a. von 1921 bis 1923 die Bühnenklasse am Bauhaus und tendierte dazu, bei seinen Inszenierungen alle Bühnenvorgänge exakt festzulegen und „partiturartig" zu notieren.[189] 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 das „Drama", das an sich ein reines Wortkunstwerk war, zum Worttext für die Bühnengestalt. 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.

187 Thomas Trabitsch, „Gustav Mahler und die Wiener Secession", in *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener'. Gustav Mahler und Wien*, hg. von Reinhold Kubik und Thomas Trabitsch, Wien 2010, S. 162–166, hier S. 164.

188 Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 71.

189 Joachim Noller, „KLANG/BEWEGUNG. Musik und Tanz im modernen Gesamtkunstwerk (Kandinsky – Schreyer – Schlemmer)", in *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts. Peter Petersen zum 60. Geburtstag*, hg. von Constantin Floros, Friedrich Geiger und Thomas Schäfer, Frankfurt am Main/Wien 2000 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 17), S. 15–25, hier S. 20.

> Der Spielleiter mochte dem Orchesterdirigenten vergleichbar sein, der Bühnenkünstler dem Komponisten.[190]

Schlemmer war als Maler, Bühnenbildner und Choreograph von 1920 bis 1929 am Bauhaus tätig, wo er 1923 auch die Leitung der Bühnenklasse von Schreyer übernahm und hierbei bald den Tanz stärker in den Mittelpunkt rückte.[191] Daneben fertigte er in den ersten Jahren wegweisende Bühnenbilder u. a. für 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 Kroll-Oper, die vermutlich auch Wellesz gesehen hat (siehe Kapitel 4.7). Bei einer Vortragsreihe im Rahmen einer Ausstellung zu 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, dass der Terminus zwar verwendet wurde, jedoch ausdrücklich „immer mit der Warnung, nicht in Richard Wagner zu verfallen".[192]

Ebenfalls mit dem Gesamtkunstwerk-Begriff und dem Bauhaus ist der Name Wassily Kandinsky verbunden, der hier ab 1922 als Lehrer wirkte. Kandinsky schuf neben seinen Bildern auch Theaterstücke[193] und verfolgte dabei als Synästhetiker insbesondere in der Verknüpfung von Farben und Tönen gänzlich neue Ansätze, wodurch sich sein Gesamtkunstwerk-Verständnis deutlich von Wagners und auch von Wellesz' Methode absetzte.[194] Sein Ziel war die Schaffung eines multiästhetischen Kunstwerks, das sich klar gegen die bloße Addierung der einzelnen Elemente stellte, als die er Wagners Gesamtkunstwerk verstand. Kandinsky forderte vielmehr ein Gesamtkunstwerk, „das nicht auf dem Prinzip der harmonischen Entsprechung der Künste basierte, sondern auf einem Konsonanz und Dissonanz gleichermaßen einbeziehende[n] Strukturmodell, wie es auf musikalischer Ebene zur gleichen Zeit von Arnold Schönberg […] entwickelt wurde".[195]

190 Zitiert nach Hanns-Werner Heister, „Früh- und Nachexpressionismus", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 145–156, hier S. 150.

191 Nora Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 95.

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

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

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

195 Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 273 f.

Wenngleich Schönberg nicht als vehementer Verfechter des Gesamtkunstwerk-Gedankens angesehen werden kann, zeigen sich in einigen seiner Bühnenwerke und auch in seiner Herangehensweise hinsichtlich der Aufführung dennoch punktuelle Übereinstimmungen. Vor allem wird *Die glückliche Hand* op. 18 häufig in die Nähe des Gesamtkunstwerks gerückt,[196] 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, um auf diese Weise die Grenzen der einzelnen Künste aufzuweichen.[197] 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 Wellesz' eigenen Bühnenwerken auf.

Die glückliche Hand kann zwar nicht direkt von Kandinsky beeinflusst worden sein, da Schönberg mit dessen Werken zu der Zeit noch nicht ausreichend vertraut war, weist jedoch strukturelle Parallelen zu Kandinskys Konzept auf.[198] Schönberg und Kandinsky standen erst ab 1911 miteinander in Kontakt[199] 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.[200] Darüber hinaus verspürten beide

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

197 Michael Mäckelmann, „‚Die glückliche Hand'. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs ‚Drama mit Musik'", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, Laaber 1988 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 10), S. 7–36, hier S. 15.

198 Crawford, „‚Die Glückliche Hand'", S. 593 und 589.

199 Kandinsky hörte 1911 zum ersten 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." Brief Wassily Kandinsky an Arnold Schönberg, 18. Januar 1911, in *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, hg. von Jelena Hahl-Koch, Stuttgart 1980, S. 19.

200 Wolfgang Storch, „Gesamtkunstwerk", in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a., Stuttgart/Weimar 2001, S. 730–791, hier S. 771.

ein „Bedürfnis nach einer theoretischen Absicherung des Geschaffenen oder nach der bedachtsamen Befreiung von ausgehöhlten Traditionen".[201] Der in der Folge sich entwickelnde Austausch zwischen den beiden Künstlern führte dazu, dass Schönberg zu dem 1912 erschienenen Almanach *Der Blaue Reiter* neben Kandinsky, Franz Marc, August Macke und anderen einen Beitrag beisteuerte („Das Verhältnis zum Text").[202] 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 die Gestaltung des Bandes mit Bild und Text eine gewisse Einheitlichkeit ausdrücken sollte.[203]

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.[204] Schönberg (der ursprünglich einen Text über *Die glückliche Hand* beisteuern sollte) gefiel das Werk ausnehmend gut und er behauptete: „Es ist ja ganz dasselbe, was ich in meiner ‚Glücklichen Hand' angestrebt habe."[205] 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"[206] und verwendete ein

201 Matthias Schmidt, „Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky", in *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten. Art belongs to the Unconscious*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000), S. 17–32, hier S. 31.

202 Arnold Schönberg, „Das Verhältnis zum Text", in *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912, S. 27–33. Siehe darin auch Kandinskys Beitrag „Über Bühnenkomposition", S. 103–113.

203 Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 286. Hierzu auch ausführlich Jessica Horsley, *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk. Eine interdisziplinäre Untersuchung*, Frankfurt am Main/Wien 2006.

204 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 *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten. Art belongs to the Unconscious*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000), S. 111–119, hier S. 113.

205 Arnold Schönberg an Wassily Kandinsky, 19. August 1912, in *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky*, S. 69.

206 „In der Glücklichen Hand handelt es sich: I. Um das Farben-Licht-Spiel. Starke Lichtquellen sind erforderlich und die Dekoration muss mit einer Farbe (ich glaube: grau!)

sogenanntes ‚Farb-Crescendo', das in der Partitur exakt durch spezifische Symbole gekennzeichnet wurde.[207] In einem Vortrag über den Einakter, den Schönberg 1928 in Breslau hielt, brachte er die Annäherung an das Konzept des Gesamtkunstwerks deutlich zum Ausdruck,[208] wobei er das „Musizieren mit den Mitteln der Bühne"[209] 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.[210]

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 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, sie jedoch nicht mit bestimmten Harmonien oder Tönen koppelte. Man kann also nicht von einer Visualisierung der Musik sprechen, wie sie Kandinsky umsetzen wollte.[211] Es bleibt daher festzuhalten, dass es zwar durchaus gewisse Parallelen und eine geistige Verwandtschaft zwischen Schönberg und Kandinsky gab, die jeweiligen Umsetzungen des Gesamtkunstwerk-Gedankens jedoch auch signifikante Diskrepanzen aufwiesen.

Die beiden Interpretationen des Konzepts des Gesamtkunstwerks durch Schönberg und Kandinsky lehnen zwar 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

gemalt sein, die die geworfenen Farben gut annimmt." Brief Arnold Schönberg an Ernst Legal, 14. April 1930, ASCC ID: 1854.

207 Arnold Schönberg, *Die Glückliche Hand*, in *Bühnenwerke I*, hg. von Ullrich Scheideler, Wien 2000 (Sämtliche Werke Abt. III, Reihe A, 6), S. 109–189, Crescendo ab T. 126, S. 151.

208 Siehe dazu auch Crawford, „‚Die Glückliche Hand'".

209 Arnold Schönberg, „Vortrag zur Einführung in die Glückliche Hand", in *Arnold Schönberg: Vorträge 1911 bis 1933*, hg. von Hartmut Krones, Eike Feß und Meike Wilfing-Albrecht, Wien i. Dr. (Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe III/3).

210 Ebd.

211 Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 138.

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 Ideen mangelte, war doch 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".[212]

Neben diesen Einzelkonzepten sowie Tendenzen, die sich an verschiedenen Institutionen insbesondere im deutschsprachigen Raum entwickelten, besaß vor allem der Gesamtkunstwerk-Ansatz von Gustav Mahler immensen Einfluss auf Wellesz' Opernreform. Zahlreiche Reformen, wie beispielsweise die von Adolphe Appia oder Edward Gordon Craig, nahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Ausgang von 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' Gesamtkunstwerkidee, die stark von der bühnenpraktischen 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 schon an früherer Stelle zitiert, erinnerte Wellesz sich diesbezüglich: „Mahlers Wirken an der Wiener Oper hatte in mir den angeborenen Sinn für die dramatische Musik erweckt."[213]

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. Die Verbindung zwischen den beiden wurde schon in vielen Details untersucht, allerdings 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 aus Mahler'schen Kompositionen verwendete.[214] Da auch die übrigen

212 Heister, „Trennung der Elemente und Verfremdung", S. 182.

213 Wellesz, *Autobiographie*, S. 86.

214 Wellesz, *Die neue Instrumentation*. Hierin finden sich zu so gut wie jedem Instrument Bei-

Artikel über Mahler sich weitestgehend auf dessen kompositorisches Werk beschränken, bleibt die umfassende Reichweite von Mahlers Einfluss, der sich in Wellesz' künstlerischem Schaffen widerspiegelt, unterbelichtet.[215] In den zehn Jahren von 1897 bis zu seinem Abschied 1907, in denen Mahler in Wien tätig war, schuf er mit seinen grundlegenden Erneuerungsideen, die er in dieser Zeit umzusetzen versuchte, 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 bei Mahler auch als Reaktion auf Wagners Gesamtkunstwerkidee zu verstehen.[216] Auch Wellesz war der Ansicht, dass Mahler „von Wagner die Idee des Gesamtkunstwerks übernommen" hatte.[217] Bis dahin hatte es gemeinhin ausgereicht, die besten Künstler auf der Bühne nebeneinanderzustellen, woraus sich jedoch nicht zwangsläufig eine homogene Erscheinung ergab. Hierfür brauchte es jemanden, der eine erfolgreiche Synthese aller Einzelteile garantierte,[218] so wie Mahler es als Direktor, Dirigent und Regisseur in Wien handhaben konnte und wie es im Übrigen Algarotti schon ganz ähnlich im 18. Jahrhundert gefordert hatte.[219] Hugo von Hofmannsthal bemerkte über Mahlers Schaffen an der Hofoper:

spiele 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.

215 Neben zahlreichen Konzertberichten (siehe Schriftenverzeichnis) 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 *110. Niederrheinisches Musikfest 1.–4. Juni 1956. Düsseldorf*, Jahrbuch 1956, hg. von Julius Alf, 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.

216 Jens Malte Fischer, „Mahler. Leben und Welt", in *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Kassel u. a. 2010, S. 14–59, hier S. 42.

217 Wellesz, *Autobiographie*, S. 22 f.

218 Fischer, „Mahler. Leben und Welt", S. 43.

219 „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 f.

> Ein chaotisches, wahrhaft heterogenes Ganze gliedert sich rhythmisch und wäre es auch unter Zuckungen; die feindseligen oder stumpfen Teile treten zu einander 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.[220]

Durch diesen Totalitätsanspruch hinsichtlich aller künstlerischen Belange und durch 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.[221] 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 „Kostüme, Requisiten, auf die ganze Belebung des Kunstwerkes" konzentrieren müsse.[222] 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.[223]

Mahler war für Wellesz also das womöglich früheste Vorbild für die praktische Umsetzung des modernen Gesamtkunstwerk-Gedankens auf der Opernbühne. Von weiteren Künstlern, beispielsweise Vertretern der Tanzmoderne, die Wellesz in seinen Bestrebungen unterstützten, wird im Folgenden noch 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

220 Hugo von Hofmannsthal, „Gustav Mahler" (1920), in ders., *Reden und Aufsätze* 3, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt am Main 2011 (Sämtliche Werke 34), S. 7.

221 Dazu u. a. Franz Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Wien 2023 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 17), S. 78 f.; 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, hier S. 371; Fischer, „Mahler. Leben und Welt", S. 42 f.

222 „Eine Unterredung mit Director Mahler", in *Illustrirtes Wiener Extrablatt* (1903), Nr. 247, 9. September, S. 7.

223 Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Neuausgabe, S. 78.

bestehenden Strömung anschloss, sondern vielerlei Inspirationen aus den verschiedensten künstlerischen Richtungen auf sich wirken ließ.

2.9 Zwischenresümee: Wellesz' Opernreform im Überblick

Bevor im zweiten Teil die Umsetzung von Wellesz' Opernreform in seinen eigenen Bühnenwerken detailliert analysiert wird, sollen die einzelnen Punkte seines Konzeptes an dieser Stelle noch einmal knapp zusammengefasst 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".[224] Mit Blick auf die Wagner-(Epigonen-)Opern bezieht sich dies besonders auf eine Reduzierung des Orchesterapparates, der bis dato stetig 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 aufgelösten amorphen Gebilde, klar, deutlich umrissene Formen."[225] 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.[226]

224 Wellesz, „Gelebtes Leben", S. 369.
225 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 10.
226 Wellesz, „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 4[r].

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' z. B. auch 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, aber vor allem bei dynamischen Kontrasten, die dazu dienen, „die Gliederung der Form hervortreten zu lassen".[227] Für Wellesz hat allen voran Gluck diese Regeln befolgt, wodurch dessen 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.[228]

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 Phrase nicht nur ihren eigenen Gesetzen gehorcht, sondern den bedeutungsvolleren bautechnischen Prinzipien des als Ganzes gesehenen Werks".[229] 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 die österreichische Barockoper vor, was sich jedoch rein auf die Form (bzw. im konkreten Fall seiner eigenen Opern auf die Idee des Gesamt-

227 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9; siehe auch ders., *Fux*, S. 11.

228 Wellesz, „The Problem of Form", S. 103.

229 Gunter Schneider, „Egon Wellesz und die Opernreform", in *Österreichische Musikzeitschrift* 30/10 (1975), S. 536–538, hier S. 536.

kunstwerks) bezog, hingegen ausdrücklich keine Imitation von barocken Techniken oder die Verwendung von älterem musikalischem Material bedeutete: Die äußere, möglichst durchstrukturierte Form bzw. das Konzept sollte mithilfe moderner Mittel ausgefüllt werden. Für Wellesz' eigene 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 wesentlich mitwirkten. Auf diese Weise sollte das Gleichgewicht zwischen allen Teilen des Werks gewährleistet werden.

Ein erklärtes Ziel stellte für Wellesz außerdem die Abwehr des Naturalismus auf der Bühne dar. Dies könne 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 basierte, kamen für Wellesz dementsprechend nicht in Frage.[230] Zur weiteren Überwindung des 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 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, vielmehr sollte „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" hätten „ein unteilbares Kunstwerk zu bilden. Nicht das Einzelereignis ergreife den Zuschauer, sondern das Ringen des Helden mit dem über ihm waltenden Schicksal."[231]

230 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", fol. 22r.

231 Schneider, „Egon Wellesz und die Opernreform", S. 536. Wellesz rekurriert wiederholt explizit auf Schillers Vortrag „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet"

Aus all diesen Reformbestrebungen sollte für Wellesz letztlich 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 sein sollten, erreicht und demzufolge die Krise der Oper überwunden werden.

(1784), u. a. in: „Der Tanz und die Bühne", in *Neue Musikzeitung* 46/3 (1925), S. 57–58, hier 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 feine Kanäle mitteilt, allenthalben befeuernd und belebend – die vornehmste Aufgabe der dramatischen Kunst." (fol. 7^{r}).

WELLESZ' GESAMTKUNSTWERK IM 20. JAHRHUNDERT – REFORM UND REALISIERUNG

Bei Wellesz' Opern spielt die Realisierung bis hin zur Aufführung eine nicht unwesentliche Rolle: nicht nur, weil 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, weil 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 einzureihen ist. Für Wellesz stellte die aufführungspraktische Komponente also einen essentiellen Bestandteil seines Werkes dar, den er ebenso sorgfältig und minutiös zu konzipieren und auszuarbeiten versuchte wie die musikalische Komposition, ohne jedoch zwangsläufig als Interpret unmittelbar an der Aufführung beteiligt zu sein.

Im Gegensatz zu vielen anderen Vertretern aus dem weit verzweigten Umfeld der Wiener Schule verfolgte Wellesz 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,[1] den Festmarsch in F-Dur für eine Schallplatten-

1 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 24.

einspielung im Rahmen der Wiener Festwochen 1929 oder seine Messe in f-Moll in Linz im Jahr 1948.[2] 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*.[3] 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 also maßgeblich durch seine Verbindung zur Wiener Schule verinnerlicht haben, die ähnliche Ideale vermittelte. Nicht nur, dass Wellesz vermutlich bereits in frühen Jahren im Rahmen seines Unterrichts bei Schönberg Interpretations- und Aufführungsfragen erörterte – bei Diskussionsrunden, in denen zusätzlich zum regulären Unterricht auch allerlei „Dinge der Kunst" thematisiert wurden –,[4] sondern ihm 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"[5] – ein Ratschlag, den Wellesz besonders bei der Entwicklung seiner Bühnenwerke befolgen sollte (siehe Kapitel 4). Diese exzessive und akkurate Probenarbeit ist jedoch auch einer der zahlreichen Einflüsse, die die Vertreter der Wiener Schule – und im Speziellen Wellesz – direkt auf Gustav Mahler zurückgeführt haben.[6]

2 Franz Lechleitner, „Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule", in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien/Köln/Weimar 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 731–810, hier S. 800. Zur Gramola-Aufnahme siehe auch u. a. „Festzugsmarsch-Premiere im Konzerthaus. Am ersten Aufnahme-Nachmittag: Wellesz, Brand und Bittner", in *Der Tag* (1929), Nr. 2278, 1. Mai, S. 7. Zur Linzer Aufführung vergleiche ebenfalls W. K., „Kunst und Wissen. Egon Wellesz in Linz", in *Neue Zeit* (1948), Nr. 4/163, 15. Juli, S. 2.

3 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 u. a. auch Anton Webern als Präsident der österreichischen Sektion verantwortlich zeichnete. Hartmut Krones, Art. „Wellesz, Egon (Joseph)", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 17 (2007), Sp. 747–756, hier Sp. 748.

4 Wellesz, *Arnold Schönberg*, S. 55.

5 Ebd.

6 Martina Sichardt, „Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikali-

Wellesz betonte in Bezug auf seine Symphonien, dass er sich die Klarheit und Ökonomie der Mahler'schen Werke zum Vorbild genommen habe, diese jedoch nur durch eine konstante und harte Probenarbeit zustande gekommen seien.[7] Wellesz konnte sie 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,[8] sodass Wellesz die Gelegenheit erhielt, den Komponisten und Dirigenten Mahler zu erleben und dessen Arbeitseifer sowie seinen Perfektionismus im Umgang mit Orchester und Sängern ausgiebig zu studieren. In seinen Erinnerungen berichtete Wellesz beispielsweise über eine der Proben zur VI. Symphonie, in der Mahler mit einer Posaunenpassage nicht zufrieden gewesen sei, weshalb er diese 20-mal wiederholen ließ, woraufhin die Wirkung „überwältigend" gewesen sei.[9]

Ganz ähnlich klingen auch die Berichte aus Schönbergs *Verein*, bei dessen Konzerten 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, dass sie letztlich seinen hohen Ansprüchen genügten.[10] Bereits bei den der Gründung des *Vereins* unmittelbar vorangehenden zehn Proben zu 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 dessen gründliches Kennenlernen und den reinen Prozess des Erarbeitens.[11] Wellesz betonte in seiner Schönberg-Biographie außerdem: „Diese Art des exakten Probierens hat Schönberg von Mahler

schen Reproduktion", in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, *Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien* 1995, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien u. a. 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 31–44, hier S. 32. Zum allgemeinen Einfluss Mahlers auf Schönberg und die Aufführungslehre der Wiener Schule siehe den gesamten Sammelband.

7 Wellesz, „The Symphonies of Gustav Mahler", S. 4.

8 Siehe zu Mahler und Adler vor allem Edward R. Reilly, *Gustav Mahler und Guido Adler. Zur Geschichte einer Freundschaft*, Wien 1978.

9 Wellesz, *Autobiographie*, S. 45–47.

10 Siehe beispielsweise Walter Szmolyan, „Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen", in *Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juli 1951. Gedenkausstellung 1974*, Red. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 71–82, hier S. 74.

11 Erwin Ratz, „Die zehn öffentlichen Proben zur Kammersymphonie im Juni 1918 und der ‚Verein für musikalische Privataufführungen'", in *Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juli 1951. Gedenkausstellung 1974*, Red. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 68–70.

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".[12]

Mahlers Liebe zum Detail – sowohl als Komponist als auch als Dirigent – imponierte Wellesz sehr, insbesondere Mahlers Bedürfnis, für jede Aufführung innerhalb ihrer Rahmenbedingungen die bestmögliche Lösung zu finden.[13] Obwohl sich Mahlers Herangehensweise schon im Konzertsaal zeigte, trat sein ganzheitlicher Anspruch noch um einiges klarer im Rahmen seiner Aufführungen an der Hofoper zutage, bei denen der ‚Gesamtkünstler' Mahler für alle Elemente einer Operninszenierung verantwortlich zeichnete, womit er Wellesz nachhaltig beeindruckte.

In der folgenden Betrachtung stehen die einzelnen Elemente des Gesamtkunstwerkes im Mittelpunkt, die Wellesz auf seine persönlichen Vorbilder aus dem Bereich der Barockoper zurückführte – 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 ableitete. Auch wenn vor allem die Musik einen wichtigen Bestandteil von Wellesz' Gesamtkunstwerk ausmacht, wird dieser Aspekt nur

12 Wellesz, *Arnold Schönberg*, S. 56 f. 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 zustandezubringen, wenn man soviele Proben mache. Gewiss ist das keine Kunst, denn je öfter man eine Sache durchspielt, desto besser geht sie, und davon profitiren auch die schlechtesten Dirigenten. Aber es ist eine Kunst in der 9. Probe noch das Bedürfnis zu einer 10. zu haben, weil man noch manches hört, das besser werden kann, *weil man in der 10. Probe noch etwas zu sagen weiß*. Das ist ja der Unterschied: ein schlechter Dirigent, weiß oft schon mit der 3te Probe nichts mehr anzufangen, hat nichts zu sagen; […]." Arnold Schönberg, „Gustav Mahler", in *Arnold Schönberg: Vorträge 1911 bis 1933*, hg. von Hartmut Krones, Eike Feß und Meike Wilfing-Albrecht, Wien i. Dr. (Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe III/3).

13 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 hören 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.

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 Gesamtkunstwerk-Gedankens in moderner Ausführung (siehe Kapitel 2.6). Dabei ist es von immenser Bedeutung, dass Wellesz versuchte, seine Pläne mithilfe 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 dass die Zusammenarbeit auch in reziproken Interaktionen resultieren konnte, im Zuge derer Wellesz teils erst durch Kollegen auf neue Forschungsgebiete aufmerksam gemacht wurde, die sich hiernach wiederum in seinen Kompositionen niederschlugen (siehe Kapitel 5.5). 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 der Auffassung war, er habe vorwiegend 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 *Alkestis* angestrebt hatte.[14] Für einzelne Aspekte wird jedoch auch ein Blick auf andere Bühnenwerke geworfen.

14 Wellesz, „Moderne Musik", fol. 17r und 20r.

3 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 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 zufriedenstellenden Texte mehr gab, habe sich die ‚Literaturoper' entwickelt, die zwar auf hochwertigen Dramenvorlagen basierte, welche ihrerseits jedoch im Allgemeinen nur wenig geeignet für die Vertonung und daher auch nicht hinreichend bühnenwirksam gewesen seien.[1] Demzufolge war für Wellesz letztlich nicht allein die reine Qualität des Librettos ausschlaggebend für eine gelungene Oper, sondern vielmehr die adäquate Balance zwischen den beiden Elementen Text und Musik, die es herzustellen galt. Hierbei betonte Wellesz, dass das Umarbeiten eines Librettos aufgrund dieser Schwierigkeit ein ebenso kreativer Akt wie die Komposition selbst sei.[2] Diese ‚perfekte' Symbiose hat Wellesz von den Anfängen der Oper bis zu Glucks Zeit daher auch nur in wenigen Bühnenwerken 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.[3]

Wie bereits erwähnt, stellte die allgemeine Inkongruenz zwischen Musik und Dichtung für Wellesz sowohl in der zeitgenössischen Oper als auch in der Musikgeschichte einen Indikator für eine sich anbahnende Reform dar. Schon

1 Egon Wellesz, „Die Frau ohne Schatten", in *Musikblätter des Anbruch* 1/1 (1919), S. 10–15, hier 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.

2 Egon Wellesz, „The Idea of the Heroic and Opera", in *Essays on Opera*, London 1950, S. 140–144, hier S. 141.

3 Wellesz, „Die Oper und diese Zeit", S. 111.

Francesco Algarotti habe in seinem *Saggio* den Grund für eine sich verschlechternde Opernproduktion in der Textwahl gesehen (siehe Kapitel 2.5). Wie Wellesz anmerkte, habe Algarotti die Komponisten für ihre Nachlässigkeit hinsichtlich ihrer Stoffauswahl kritisiert und zugleich bemängelt, „wie wenig sie sich um die Übereinstimmung der Musik mit der Poesie bekümmern".[4]

Wellesz' Vorbilder aus der Historie haben sich dagegen seiner Ansicht nach gewöhnlicherweise um überaus hochwertige Libretti bemüht: Cestis *Il 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".[5] Über Francesco Sbarra, den Dichter des *Pomo d'oro*, finden sich bei Wellesz allerdings nur wenige konkrete Aussagen; Wellesz scheint die Werke von Pariati und vor allem von 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.[6] Zur Blüte des ‚Wiener Barock', d. h. bei Fux, hätten sich die Verhältnisse jedoch geändert und die Dichtung hätte wieder einen höheren Stellenwert eingenommen.[7] 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; ihm gebühre zudem das Verdienst, „die Sprache von unnötigem Schwulst gereinigt und die Liebesverhältnisse organisch mit dem Gang der Handlung verknüpft zu haben".[8]

4 Zitat von Algarotti nach der Übersetzung von Rudolf Erich Raspe. Wellesz, „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik", S. 434. Wellesz zitiert Algarotti auch in seinem Vortrag über Gluck (allerdings gekürzt und in anderer Übersetzung) in ders., „Gluck" [Vortrag für den Bayerischen Rundfunk], A-Wn F13.Wellesz.255, fol. 2r. 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.

5 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. VII.

6 Wellesz, „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert", S. 191.

7 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XII.

8 Ebd., S. XIII.

Als weitere bedeutende Librettisten benannte Wellesz außerdem Lorenzo Da Ponte, Pietro Metastasio, Philippe Quinault, Ottavio Rinuccini und Apostolo Zeno, deren Textvorlagen 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".[9] 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. Gluck vertonte zwar eine Vielzahl seiner Texte, Wellesz präferierte jedoch eindeutig Calzabigis Vorlagen. Wellesz würdigte 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* (1754) als besonders positiv hervorzuheben sei.[10] 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.[11] 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 gestellt wurde. Dieser Einschätzung hielt Wellesz entgegen:

> [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.[12]

In Glucks Œuvre zeichnete sich für Wellesz also in der Zusammenarbeit mit „dem genialen Raniero Calzabigi"[13] die entscheidende Wende ab – beginnend mit dem *Don Juan*-Ballett. Einen bemerkenswerten Vorteil sah Wellesz hier im Entstehungsprozess der Werke: Es sei äußerst dienlich gewesen, dass Calzabigi und Gluck nicht separat voneinander arbeiteten – dass Gluck also 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".[14]

9 Wellesz, „The Idea of the Heroic and Opera", S. 141.
10 Wellesz, „Gluck", fol. 3r.
11 Ebd., fol. 6r.
12 Wellesz, „The Problem of Form", S. 94.
13 Wellesz, „Gluck", fol. 5r.
14 Ebd.

Von der Allianz von Gluck und Calzabigi zog Wellesz nun eine direkte Parallele zur zeitgenössischen Opernproduktion: Er erkannte hier nicht nur bei sich selbst eine „Bestätigung eigener Erlebnisse und Gedanken",[15] sondern auch eine „gewisse Wahlverwandtschaft zwischen Gluck und Richard Strauss".[16] Demzufolge interpretierte er speziell die Zusammenarbeit von Strauss und Hugo von Hofmannsthal quasi als Wiederkehr der Partnerschaft von Gluck und Calzabigi;[17] in der Kooperation Strauss/Hofmannsthal sei der ‚barocke Geist' wiedererwacht.[18] 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 Hofmannsthal 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 können daher nicht hoch genug eingeschätzt werden.

3.1 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.[19]

Allerdings verschwieg Wellesz nicht, dass er Hofmannsthal als treibende Kraft in dieser künstlerischen Beziehung und als ausschlaggebend für die Qualität bzw. den Erfolg ihrer gemeinsamen Werke ansah. Wellesz betrachtete Hofmannsthal als den bedeutendsten Dichter seit Grillparzer;[20] er habe sich unter keinen Umständen einem Komponisten untergeordnet und reine Auftragsarbeiten erledigt. Auch einer Zusammenarbeit mit Strauss hätte er niemals zugestimmt, wäre diese nicht auf Augenhöhe verlaufen.[21] Insbesondere im

15 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 93.
16 Wellesz, „Gluck", fol. 3r.
17 Ebd., fol. 5r.
18 Wellesz, „Opera" (1940), S. 479.
19 Egon Wellesz, „Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel: Gesamtausgabe by Franz Strauss; Alice Strauss; Willi Schuh", in *Notes* 10/3 (1953), S. 433–435, hier S. 433.
20 Egon Wellesz, „Richard Strauss, 1864–1949", in *The Music Review* 11 (1950), S. 23–33, hier S. 28.
21 Egon Wellesz, *Der Rosenkavalier*, A-Wn F13.Wellesz.2319 [1963], fol. 1r.

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 weaknesses of Strauss, and forced him to compose that material which he knew was best suited to Strauss' personality."[22]

Wellesz' Ansichten über Richard Strauss sind im Allgemeinen als ambivalent zu beschreiben: Den Dirigenten Strauss schätzte er über alle Maßen,[23] während er nicht alle Opern von Strauss als gelungen bezeichnete und vermutlich eine generelle persönliche Abneigung gegen ihn hegte.[24] Wellesz schrieb jedoch vor allem der *Salome* das Verdienst zu, sich erfolgreich von Wagners Erbe gelöst zu haben: Mit diesem Werk habe Strauss der Oper neues Leben eingehaucht und noch dazu eine völlig neue Tonsprache entwickelt.[25] Jedoch machte Wellesz schnell deutlich, dass Strauss bei *Salome* von der Qualität der dichterischen Vorlage von Oscar Wilde profitiert habe, wogegen es auffällig sei, dass „whenever he had to cope with inferior poetry he wrote routine music".[26] Trotz seiner Bewunderung für *Salome* hat Wellesz grundsätzlich die Strauss'schen Opern bevorzugt, denen ein Libretto von Hofmannsthal zugrunde lag. So waren Wellesz' Ansicht nach die auf Vorlagen von Joseph Gregor basieren-

22 Wellesz, „Richard Strauss, 1864–1949", S. 28.

23 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". Ebd., S. 24.

24 Über ein persönliches Verhältnis ist nichts bekannt, jedoch legen einige Äußerungen eine Antipathie nahe. Neben diversen unterkühlten Urteilen zu Strauss' Musik finden sich bei Wellesz 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 f.

25 Egon Wellesz, *Salome*, A-Wn F13.Wellesz.1042/3 [1954], fol. 22r. „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.'" Ebd., fol. 1r f.

26 Ebd., fol. 6r f.

den *Friedenstag* (1938), *Daphne* (1938) und *Die Liebe der Danae* (1940) sowie später *Capriccio* (1942, Libretto: Clemens Krauss) aufgrund ihrer dürftigen Texte eher uninspiriert.[27] 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.[28] Wellesz betonte Strauss' Abhängigkeit von Hofmannsthal besonders in seinem vernichtenden Urteil über das Ballett *Schlagobers* (1924) sowie über „das eher peinlich autobiographische *Intermezzo*" (1924),[29] die beide auf Texten von Strauss selbst basieren und während der zwischenzeitlichen Phase der Entfremdung von 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 noch nicht zu ihren besten Werken,[30] was er der unpräzisen musikdramatischen Umsetzung der Vorlage durch den Komponisten zuschrieb bzw. der von ihm angeprangerten Inkongruenz zwischen Wort und Musik.[31] Der *Rosenkavalier* wies für Wellesz jedoch bereits höhere Qualitäten als *Elektra* auf, was er aber wieder ausdrücklich Hofmannsthal anrechnete, der sich an Strauss angepasst und es verstanden habe, dessen Stärken hervorzuheben.[32] Hiermit reduzieren sich die für Wellesz bestmöglich umgesetzten Werke auf die letzte Co-Produktion *Arabella* (1933), die Wellesz schlicht als Abschluss einer großen Ära sah,[33] 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

27 Wellesz, „Richard Strauss, 1864–1949", S. 32.

28 Ebd., S. 27.

29 Wellesz, *Autobiographie*, S. 114.

30 „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* (1937), 28. August, S. 8.

31 Wellesz, „Music Drama", S. 113. Auch bei *Die ägyptische Helena* (1928) mokiert sich Wellesz über die musikalische Umsetzung durch Strauss, dessen Musik insbesondere im II. Akt dem Libretto unterlegen sei. Ders., „Richard Strauss, 1864–1949", S. 31 f.

32 „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.

33 Ebd., S. 32.

‚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.[34] 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* die „Vollendung gemeinsamen Schaffens" erreicht.[35] Nachdem Strauss in den vorherigen Werken dramaturgische Höhepunkte teilweise ignoriert habe, sei hier nun der „Bau der einzelnen Szenen […] im großen Bogen gelungen" sowie eine übermäßige Betonung von Details vermieden worden.[36] Zur Musik merkte Wellesz (nicht ohne einen Seitenhieb in Richtung Strauss) an:

> Man mag zu Strauß innerlich 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.[37]

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 italienisch-wienerischer Tradition [also des Österreichischen Barock!] […] vom Barocktheater mit seiner reichen Szene" ausgegangen sei und „nicht das Einzelne, Zufällige, sondern das Ewig-Wiederkehrende" darstelle.[38] Besonders im Zusammenhang mit *Die Frau ohne Schatten* stellt Wellesz Hofmannsthal also als Bindeglied in die Traditionslinie der Wiener Barockoper. Daher schließt er

34 Egon Wellesz, „Die Frau ohne Schatten. Eine Interpretation der Dichtung", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 193, 5. Oktober, 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., Art. „Hofmannsthal, Hugo von", in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, hg. von H. C. Colles, New York ⁴1940, S. 282.

35 Wellesz, „Die Frau ohne Schatten", S. 10.

36 Egon Wellesz, „Hofmannsthal-Strauß: Die Frau ohne Schatten. Uraufführung im Operntheater", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 199, 11. Oktober, S. 7–8, hier 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."

37 Wellesz, „Die Frau ohne Schatten", S. 14.

38 Ebd., S. 11.

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".[39]

Im Laufe der Jahre revidierte Wellesz seine Meinung zur *Frau ohne Schatten* allerdings ein wenig[40] und beurteilte dagegen *Ariadne auf Naxos* als das gelungenste Werk der Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal.[41] Bereits 1919 beschrieb er eine von ihm besuchte Aufführung als „Genuß", machte aber auch hier deutlich, dass das Verdienst Hofmannsthals besonders zu würdigen sei, dessen „geistsprühende[r], italienische Buffoluft atmende[r] Text", der „dem Komponisten Gelegenheit zu den feinsten musikalischen Einfällen" gab, zu wenig beachtet würde.[42] 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.[43]

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. Wenig überraschend erkannte Wellesz – nicht nur aufgrund des Sujets – auch in *Ariadne auf Naxos* Parallelen zur Barockoper.[44] Wellesz sah also in den seiner Ansicht nach besten Werken von Strauss und Hofmannsthal die Forderungen seiner eigenen Opernreform verwirklicht, weshalb er sie auch

39 Ebd., S. 15.

40 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 als bei *Ariadne auf Naxos* gewünscht hätte, was Strauss jedoch ignorierte. Wellesz, *Autobiographie*, S. 112 f.; Egon Wellesz, „Nachgelassene Dichtungen und Schriften Hugo von Hofmannsthals", in *Wiener Zeitung* (1936), Nr. 18, 19. Januar (Sonntagsbeilage), S. 3–4; Nr. 25, 26. Januar (Sonntagsbeilage), S. 1–2, hier Nr. 18, S. 3.

41 Wellesz, *Der Rosenkavalier*, fol. 10r.

42 Egon Wellesz, „Richard Strauß: Ariadne auf Naxos. Feste in der Oper", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 58, 20. Mai, S. 8.

43 Wellesz, „Music Drama", S. 119.

44 Egon Wellesz, „Hofmannsthal and Strauss", in *Music and Letters* 33/3 (1952), S. 239–242, hier S. 242. Auch Scherliess bezeichnet *Ariadne* wie erwähnt (siehe Kapitel 2.7) als ein „barockes" bzw. „historisierendes Gesamtkunstwerk". Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, S. 86.

teils in die Nähe der Barockoper rückte. Nach der letzten Zusammenarbeit mit Hofmannsthal bei *Arabella* ging es laut Wellesz für Strauss dann 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.[45]

Es verwundert daher nicht, dass Wellesz Hugo von Hofmannsthal als Verkörperung des idealen Librettisten ansah und ihn entsprechend für seine eigenen Bühnenwerke verpflichten wollte – ein Unterfangen, das nur teilweise gelang, aber dennoch den größten Einfluss auf Wellesz' gesamtes musikdramatisches Schaffen ausüben sollte.

3.2 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 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.[46]

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 Epoche des Barock 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.[47]

45 Wellesz, „Richard Strauss, 1864–1949", S. 32.

46 Wellesz, „Gelebtes Leben", S. 369. Hierbei ist anzumerken, dass Wellesz zwar in kleineren Artikeln einige Aussagen zu seiner Zusammenarbeit mit Hofmannsthal traf, 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 nicht mehr gekommen ist. Siehe ders., *Autobiographie*, S. 166.

47 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 77.

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.[48]

Sicherlich teilten Wellesz und Hofmannsthal vielerlei Ansichten, wie die Auseinandersetzung mit dem Barock und die Hinwendung zu Stoffen der Antike. Für beide bedeuteten darüber hinaus die Habsburger-Monarchie und das ‚alte Österreich' einen Grundpfeiler ihrer Weltanschauung; ihre Auflösung nach dem Ersten Weltkrieg sorgte bei ihnen für eine gewisse Unsicherheit und Haltlosigkeit.[49] 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".[50] 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 große Tradition der Wiener Oper wiederaufleben zu lassen.[51] Dies klingt auch in der Aussage mit, er hoffte in den „letzten Jahren der Monarchie", die Traditionslinie des Barock fortführen zu können.[52] 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 […].[53]

48 Alfred Rosenzweig, „Hofmannsthal als Operndichter", in *Der Tag* (1929), Nr. 2340, 16. Juli, S. 2.

49 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 105.

50 Wolfgang Ruf, „Die Oper ‚Alkestis' von Egon Wellesz", in *Egon Wellesz*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1986, S. 128–140, hier S. 130.

51 Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 14.

52 Wellesz, *Autobiographie*, S. 87.

53 Jakob Wassermann, *Hofmannsthal der Freund*, Berlin 1930, S. 62.

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.[54] 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,[55] bezogen sich die meisten Verfechter dieser Vorstellung hierbei allerdings explizit auf Wagner und nur wenige auf die Barockoper.

Einer 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 Welttheater* bei den Salzburger Festspielen sah er ein Wiederaufleben der barocken Festspielatmosphäre des 17. Jahrhunderts.[56] 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".[57] Die Zusammenarbeit mit Strauss sei dementsprechend nur Teil einer Vision von der Erneuerung des Theaters gewesen, die in den Salzburger Festspielen mündete.[58]

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

54 Sabine Schneider, „Österreich/Mitteleuropa", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart/Weimar 2016, S. 125–126, hier S. 126; Norbert Christian Wolf, „Salzburger Festspiele", in ebd., S. 76–78, hier S. 77.

55 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, hg. von Bernhard Echte, Zürich 1992, S. 19.

56 Wellesz, „The Problem of Form", S. 94 f.

57 Wellesz, *Autobiographie*, S. 111.

58 Egon Wellesz, „Hofmannsthal und die Musik", in *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, hg. von Helmut Fiechtner, Wien 1949, S. 227–230, hier S. 228.

als „Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik“ bezeichnete.[59] 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, wofür diese 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.[60]

Obwohl Wellesz beim Festspiel eine möglichst ausgeglichene Arbeitsteilung unter den beteiligten Künstlern postulierte, machte er in den folgenden Jahren 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 at Salzburg was entirely the work of Hofmannsthal, who devoted all his energies to the realization of these projects.“[61] 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.[62] 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 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.[63]

59 Hugo von Hofmannsthal, „Deutsche Festspiele zu Salzburg“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 179, 21. September, S. 5–6, hier S. 5 f.

60 Egon Wellesz, „[Kommentar zu ‚Deutsche Festspiele zu Salzburg‘ von Hugo von Hofmannsthal]“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 179, 21. September, S. 5–6, hier S. 6.

61 Egon Wellesz, Art. „Salzburg“, in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Supplementary Volume, hg. von Eric Blom, London ^{5}1954, S. 389–391, hier S. 390.

62 Wellesz, „Another Aspect of Salzburg“, S. 8; ders., „Hofmannsthal, Hugo von“, S. 282.

63 Wellesz, „Hofmannsthal und die Musik“, S. 230.

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 Gesamtkunstwerk-Gedankens 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."[64]

3.3 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 Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wieder großer Beliebtheit – im Sprechtheater wie auf der Opernbühne.[65] 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),[66] aber auch noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beispielsweise in Carl Orffs *Antigonae* (1949), *Oedipus der Tyrann* (1959) und *Prometheus* (1968).[67] Auch Wellesz griff in einigen Werken auf Texte des griechischen Sagenkreises 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 stünden in der hierarchischen Folge unterhalb

64 Hugo von Hofmannsthal, „Ungeschriebenes Nachwort zum ‚Rosenkavalier'", in ders., *Operndichtungen* 1, hg. von Dirk O. Hoffmann, Rudolf Hirsch und Heinz Otto Burger, Frankfurt am Main 1986 (Sämtliche Werke 23), S. 547–548, S. 547.

65 Hellmut Flashar, *Inszenierungen der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München ²2009, S. 108.

66 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.

67 Antike Stoffe wurden nicht nur in Oper, Operette, Ballett und Oratorium, sondern besonders häufig auch im Musical als Grundlage verwendet (beispielsweise in *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 *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*, hg. von Karl Hölz, Lothar Pikulik, Norbert Platz u. a., Frankfurt am Main/Wien 1998 (Trierer Studien zur Literatur 31), S. 137–155, hier S. 141–143.

der griechischen Sagen die etwas weniger geeigneten römischen Heldensagen sowie zuletzt die historischen Stoffe.[68] Der Text von Fux' *Costanza e fortezza*, der nach Wellesz' Epocheneinteilung (siehe Kapitel 1.8) 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 condita* des römischen Historikers Titus Livius und handelt von einer Episode aus der Geschichte Roms[69] – ein Stoff also, den Wellesz als weniger adäquat für eine Reform betrachtete, obwohl er die Umsetzung durch Pariati wie erwähnt als äußerst gelungen beurteilte.[70]

Sbarras Libretto zu Cestis *Il pomo d'oro* (entstanden im ‚Österreichischen Frühbarock') basiert dagegen auf der griechischen Mythologie, genauer gesagt auf 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.[71] Obwohl Wellesz die Vorlage von Sbarras Text also grundsätzlich guthieß, kritisierte er die Umsetzung – hauptsächlich wegen 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.[72]

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 einen inneren seelischen Zusammenhang" sei.[73] Wellesz resümierte, dass das Textbuch einen „Mangel an dramatischer Geschlossenheit" zeige und

68 Wellesz, „Hat die Oper eine Zukunft?", fol. 3r.
69 Seifert, „Costanza e Fortezza".
70 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. VII.
71 Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, S. 38.
72 Wellesz, „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert", S. 194.
73 Adler, „Vorwort", in Cesti, *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. XIV.

er insbesondere die „Verkettung der Handlung mit einem höfischen Zweck als störend" empfinde.[74] Dies ist insofern bemerkenswert, als die Verknüpfung mit dem festlichen Anlass bzw. den zu huldigenden Personen ein Hauptmerkmal der Festoper ausmacht, zugleich jedoch – wie bereits festgestellt wurde – ein Charakteristikum ist, das Wellesz in 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. Calzabigi bevorzugte – wie Wellesz betont – „im Gegensatz zu dem älteren Metastasio mythologische Vorwürfe als Opernstoffe".[75] Dies ist also ein weiterer Grund, warum Wellesz sich auf die wenigen Zusammenarbeiten Glucks mit Calzabigi konzentrierte und dem Großteil von Glucks Bühnenwerken, die u. a. auf Metastasios Texten basieren, 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 spärlich 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 in Ovids *Metamorphosen*) wohl eine der populärsten Vorlagen der gesamten Operngeschichte darstellt und insbesondere in deren Anfängen u. a. von Jacopo Peri (*Euridice*, 1600), Giulio Caccini (*Euridice*, 1602) und Claudio Monteverdi (*L'Orfeo*, 1607), aber noch bis ins 20. Jahrhundert u. a. von Orff (*Orpheus*, 1924/1939, nach Monteverdi) oder Strawinsky (*Orpheus*, Ballett, 1948) vertont wurde.

Wellesz hat den Stoff selbst nicht verwendet (möglicherweise auch, weil kein Dichter ihm eine passende Vorlage anbieten konnte); er 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* beruhen ebenfalls auf einem von Euripides bearbeiteten Stoff – *Die Bakchen* (406 v. Chr.) bilden den dritten Teil einer Tetralogie, dem auch eine Umsetzung des Iphigenie in Aulis-Stoffes angehört. 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 4.2). François-Louis Gand Le Bland Du Roullet hatte das Libretto, das Wellesz als „Meisterwerk" beurteilte,[76] nach Vorlage von Jean Racines Euripides-Interpretation bearbeitet. Glucks *Iphigénie en Tauride* (1779, Libretto: Nicolas

74 Wellesz, „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert", S. 217. Er merkte hier außerdem an, dass beispielsweise Monteverdis Opern *L'Orfeo* und *L'Incoronazione di Poppea* glücklicherweise „von derartigen modischen Zufälligkeiten frei sind".

75 Wellesz, „Gluck", fol. 5r.

76 Ebd., fol. 6r.

François Guillard, nach Claude Guimond de La Touches Euripides-Bearbeitung) stellte für Wellesz sogar den Höhepunkt von dessen musikdramatischem Schaffen dar: „Hätte Gluck nur dies eine Werk geschaffen, dies hätte genügt. Er wäre für uns der grosse Meister, der Erneuerer der Oper."[77]

All dies lässt den Schluss zu, dass Wellesz nicht nur antike Stoffe verwenden, sondern sich hierbei möglichst auf die Dramen des Euripides stützen wollte,[78] die jedoch zusätzlich aus dem Blickwinkel der Moderne durch die Augen Hugo von Hofmannsthals gesehen werden sollten.[79] Hofmannsthal sei wie alle großen Dramatiker, die die Antike wiederaufleben lassen wollten, fähig gewesen, die Stoffe als Amalgam aus Antike und Moderne für die eigene Generation zu erneuern.[80] 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".[81] Hofmannsthals gesamtes literarisches Werk ist durchzogen von antiken Stoffen, die er zwar vornehmlich seinen Dramen zugrunde legte, die er jedoch in allen Gattungen und in 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.[82]

Hofmannsthal beschäftigte sich mit Stoffen u. a. von Euripides, Sophokles und Aischylos, konnte jedoch eine Vielzahl der Werke nicht abschließen, sodass diese Fragment oder gar nur Skizzen oder Pläne geblieben sind, wie beispielsweise *Leda und der Schwan* (1900), *Jupiter und Semele* (1900), *Des Ödipus Ende* (1901) oder vor allem *Die Bacchen* bzw. *Pentheus* (1892–1918), basierend auf Euripides' *Die Bakchen*, die Wellesz als Vorlage für seine *Bakchantinnen* dienten.[83] Das Drama *Alkestis* (1893/94, UA 1916), das von Klaus E. Bohnenkamp als „Markstein" für eine „zeitgemäße dichterische Aneignung und Erneuerung des Mythos" interpretiert wird,[84] konnte Hofmannsthal allerdings beenden. Hier

77 Ebd., fol. 7r.

78 Dies bestätigt auch eine private Aussage von Egon Wellesz an Gernot Gruber (persönliche Mitteilung von Gernot Gruber an die Autorin am 17. Oktober 2020).

79 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 verarbeitet, noch hat Hofmannsthal sich damit auseinandergesetzt.

80 Wellesz, „Hofmannsthal and Strauss", S. 240.

81 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XII.

82 Antonia Eder, „Antike", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 96–98, hier S. 96.

83 Ebd.

84 Hugo von Hofmannsthal, „Alkestis", in ders., *Dramen* 5, hg. von Klaus E. Bohnenkamp

sah Hofmannsthal nach eigenen Worten einen „Vorversuch antikmythisches neu zu gestalten",[85] und verfolgte den Plan, die *Alkestis* ganz „ungriechisch", dafür aber „recht lebendig" werden zu lassen.[86] 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* sind *Ödipus und die Sphinx* (1903–05, UA 1906) sowie *König Ödipus* (1905, UA 1910) zu nennen. In diesen Werken wollten Hofmannsthal und Reinhardt den ‚starren' akademischen Umgang mit den Stoffen überwinden und „den Schauer des Mythos neu schaffen", wie es in der *Vertheidigung der Elektra* (1903) heißt. Hofmannsthal plädierte hier für eine zwingende Modernisierung der Stoffe: „Wenn Philologen[,] Alterthumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muss auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt."[87] Auch die Zusammenarbeit mit Richard Strauss zeigt eine ähnliche Herangehensweise an die Vorlagen: Strauss erkannte in Hofmannsthals *Elektra* die dramatische „Koalition von mythischer Archaik und moderner Avantgarde".[88] Durch *Elektra* trafen im Übrigen auch Hofmannsthal, Reinhardt und Strauss das erste Mal aufeinander – die späteren Gründungsmitglieder der Salzburger Festspiele.

3.4 Wellesz' Textvorlagen

„Das Wichtigste und zugleich auch das Schwierigste war, einen Stoff zu finden, der meiner Idee von der Oper entsprach"[89] – 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,[90] eine kleine „Verwechslungskomödie"[91] auf ein englisches Libretto von Elizabeth Mackenzie nach dem Roman *Incognita: Or, Love and Duty Reconcil'd*

und Mathias Mayer, Frankfurt am Main 1997 (Sämtliche Werke 7), S. 7–58, Varianten und Erläuterungen, S. 201–302, hier S. 217.

85 Brief Hugo von Hofmannsthal an Max Pirker, 13. April 1921, in Hugo von Hofmannsthal, „Alkestis", in ebd., S. 253.

86 Briefe Hugo von Hofmannsthal an Richard Dehmel, 23. März 1894, sowie an Elsa Bruckmann-Cantacuzène, 18. Februar 1894, in ebd., S. 244 f.

87 Hugo von Hofmannsthal, „Vertheidigung der Elektra", in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 221–223, hier S. 222.

88 Antonia Eder, „Richard Strauss", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 59–63, hier S. 62.

89 Wellesz, „Gelebtes Leben", S. 369.

90 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*, S. 129.

91 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 55.

(1692) von William Congreve, sollte er später noch in Oxford komponieren (UA 1951). Diese letzte Oper hat jedoch wenig mit seiner Reform und seinen Idealen der Zwischenkriegszeit zu tun (auch wenn sie im Grundsatz Wellesz' Ansprüchen nach Klarheit der dramaturgischen Struktur durchaus entgegenkam).[92] Das Werk zeigt kaum Anklänge an die von Wellesz postulierte moderne Festoper und basiert auch nicht auf einem Stoff der griechischen Mythologie. Es gehört somit eindeutig nicht derselben Schaffensphase an, wie Wellesz an anderer Stelle eschrieb:

> 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" […].[93]

Ein weiteres Bühnenwerk, das zwar aus der früheren Schaffensperiode stammt, jedoch ebenfalls nur wenig Wellesz' Reformgedanken folgt, 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 den Wunsch geäußert, eine heitere und „völlig unbeschwerte Oper" zu komponieren, in der nur wenige Charaktere auftreten sollten,[94] 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 den Prinzipien seiner Opernreform ist 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 ‚neo-barocken' Stil komponiert sieht.[95] Mit der Form der seinerzeit modernen Kammeroper reihte sich das Stück in Werke wie Paul Hindemiths *Hin und zurück*, Ernst Tochs *Die Prinzessin auf der Erbse* oder auch Kurt Weills *Der Protagonist* ein, die in dieser Zeit Premiere feierten. Es ist allerdings bezeichnend, dass Wellesz auch in diesem Fall nicht auf einen zeitgenössischen Text zurückgriff und der Zeitoper somit zum wiederholten Mal eine deutliche Absage erteilte.[96]

92 Symon, *Egon Wellesz*, S. 130.

93 Egon Wellesz, „Zu meinen in England entstandenen Werken", in *Österreichische Musikzeitschrift* 10/1 (1955), S. 16–18, hier S. 18.

94 Egon Wellesz, „Scherz, List und Rache", in *Musikblätter des Anbruch* 10/5 (1928), S. 161–162, hier S. 161.

95 Cepin Benser, *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 70.

96 Ebd.; Symons, *Egon Wellesz*, S. 67.

Wellesz' erste Oper *Die Prinzessin Girnara* (1919/20, UA gleichzeitig in Hannover und Frankfurt, 1921) basiert auf einem Libretto von Jakob Wassermann, das dieser aus den letzten Kapiteln seines Romans *Christian Wahnschaffe* umgearbeitet hatte. Wellesz wohnte ab 1913 in der sogenannten Kaasgrabenkolonie im XIX. Wiener Bezirk, 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.[97] Dieses 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, als sie ihr Schicksal demütig annimmt.[98] Das Werk hat noch wenig mit Wellesz' später gereiften Vorstellungen zu tun: Es basiert nicht auf antiken Textvorlagen und hat durch das Fehlen von Tanzeinlagen sowie die spärliche Verwendung des Chors insgesamt wenig Ähnlichkeit mit Wellesz' Konzept der Festoper bzw. des Gesamtkunstwerks. Die Oper 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".[99] Besonderes Gewicht hatte auch eine vernichtende Kritik von Paul Bekker, die Wellesz als Grund dafür vermutete, dass hiernach längere Zeit keines seiner späteren Bühnenwerke in Deutschland gespielt wurde.[100]

Das Ballett *Das Wunder der Diana* op. 18 (1914–17) nach einem Szenar von Béla Balázs, der u. a. auch das Libretto für Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* schrieb, basiert 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 versetzt, in dem sie den irdischen Gelüsten entsagen und dadurch in eine höhere spirituelle Welt übertreten.[101] 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 Djamileh, der

97 Wellesz, *Autobiographie*, S. 102 f. und 107; ders., „Gelebtes Leben", S. 369.

98 Siehe u. a. Symons, *Egon Wellesz*, S. 46; vgl. Wellesz, *Autobiographie*, S. 107–109.

99 Karl Storck, *Geschichte der Musik*, Bd. 2, Stuttgart ^{5}1922, S. 330.

100 *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. Mai 1921), S. 1, vgl. Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 50; Wellesz, *Autobiographie*, S. 108 f.: „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."

101 Symons, *Egon Wellesz*, S. 39.

Favoritin des Schahs von Persien, den sie auf Geheiß ihres Geliebten Abbashan vergiften soll.[102]

Wellesz hatte also in dieser frühen Schaffensphase noch keine klare Idee für die Wahl der Vorlagen seiner Bühnenwerke ausgebildet, die nur teilweise Ansätze seiner späteren 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 *Alkestis* (1893/94) kennen, woraufhin er sich geradezu „schlagartig […] zu Hofmannsthal hingezogen" gefühlt haben soll.[103] 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 Wassermann Wellesz 1918 Hofmannsthal vor, wonach die beiden bis zu Hofmannsthals Tod 1929 die meisten Sommer gemeinsam verbrachten.[104] Wie Wellesz sich erinnert, habe Hofmannsthal an den Nachmittagen ausgedehnte Spaziergänge mit seinen Freunden unternommen, während derer sie häufig über Opernfragen im Allgemeinen und über die Umarbeitung eines Dramas in ein Libretto im Speziellen diskutieren konnten. Diese „unvergeßlichen Abendgespräche[]"[105] 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 Werk, dessen Gedanke zur Kunst mich seit meiner Jugend aufs tiefste berührt hatten.[106]

Hofmannsthal machte Wellesz das Szenar zum Ballett *Achilles auf Skyros*[107] op. 31 (1921, UA 1926, in der Hauptrolle mit Ermanno Wolf-Ferraris Sohn Fritz besetzt)[108] zum Geschenk, wodurch Wellesz für sich „das Tor in eine neue Welt eröffnet" sah.[109] Aufgrund einer Prophezeiung, in der vorausgesagt wird,

102 Ebd., S. 41.
103 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 8.
104 Wellesz, *Autobiographie*, S. 103 und 109.
105 Wellesz, „Gelebtes Leben", S. 369.
106 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 28 f.
107 Die Sage wurde auch von Euripides in *Die Leute von Skyros* bearbeitet, Euripides' Werk hat sich jedoch nicht erhalten.
108 Cepin Benser, *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 66.
109 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 29.

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 Achilles nicht gewinnen konnten, kommt der verkleidete Odysseus nach Skyros, um Achilles ausfindig zu machen. Als Odysseus ein Schwert zieht, stürzt Achilles sich auf ihn und gibt sich somit zu erkennen.[110]

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.[111] Tatsächlich hat Strauss noch 1927 nichts von Wellesz' Vertonung gewusst. Er schrieb im Juli an Hofmannsthal: „Wäre nicht ‚Achill auf Skyros' ein hübscher Einakter mit Ballett und hübschen Frauenchören? Es existiert hiervon ein Ballett von Cherubini."[112] Hofmannsthal, der gegenüber Wellesz eine „stets zurückhaltende […] Position" an den Tag legte[113] 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."[114]

Alle folgenden Opern, *Alkestis*, *Die Bakchantinnen* und auch *Die Opferung des Gefangenen*, gehen nun in der einen oder anderen Weise 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 der Fassung von Abbé Brasseur (1862) darstellt.[115] Stucken veröffentlichte seine Vorlage jedoch zuvor in den *Neuen Deutschen Beiträgen*, die Hofmannsthal herausgab, der wiederum Wellesz auf den Text aufmerksam machte.[116] In dem

110 Siehe hierzu u. a. Gisela Bärbel Schmid, „Der Tanz macht beglückend frei", in *Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid, Würzburg 1991, S. 251–260.

111 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 24.

112 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, Juli 1927, in Schuh (Hg.), *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, S. 580.

113 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 109.

114 Hofmannsthal an Strauss, 16. Juli 1927, in Schuh (Hg.), *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, S. 582.

115 Zur Textvorlage ausführlich Jürgen Maehder, „Das Quiché-Drama Rabinal Achí, Brasseur de Bourbourg und das Tanzdrama ‚Die Opferung des Gefangenen' von Egon Wellesz", in *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kuehnel u. a., Anif/Salzburg 2005 (Wort und Musik 58), S. 628–644.

116 Wellesz, „Gelebtes Leben", S. 370. Eduard Stucken, *Die Opferung des Gefangenen. Ein*

Werk verschmelzen Musik und Tanz zu einer Einheit, eine stringente Handlung gibt es kaum. Es geht 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.[117] Laut Robert Schollum war die Oper eines von Wellesz' Lieblingswerken, da sie „die Welt der Festoper" umkreise und dabei wieder „jeglicher vordergründigen Aktualität und damit jeglichem Realismus aus dem Weg" gegangen werde.[118] Obwohl hier weder Hofmannsthal das Libretto lieferte noch eine Vorlage aus der griechischen Mythologie zugrunde liegt, sah Wellesz 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 Vor-Äschylaische Kultische Schauspiel.[119]

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* zu einem 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.[120] Hofmannsthal las später das fertige Libretto und habe es laut Emmy Wellesz „für gut befunden".[121] Für eine Inhaltszusammenfassung der *Alkestis* sei hier Wellesz selbst zitiert:

Tanzschauspiel der Indianer in Guatemala aus vorkolumbischer Zeit, Berlin 1913; Wiederabdruck in Hugo von Hofmannsthal (Hg.), *Neue Deutsche Beiträge*, München 1924, S. 13–24. Siehe auch Symons, *Egon Wellesz*, S. 63.

117 Symons, *Egon Wellesz*, S. 63 f.

118 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 32.

119 Egon Wellesz, „Das Heroische und die Oper" [Vortrag in Köln, 7.4.1926], A-Wn F13. Wellesz.659, fol. 3^{r} (Passage im Manuskript gestrichen).

120 Abgedruckt bei Wellesz, „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 1950, S. 145–152, hier S. 149 f.

121 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 110.

> 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 Tode zu entreißen und sie Admet wieder zuzuführen. […] Mit einer Jubelhymne des Dankes an Herakles schließt das Drama.[122]

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 hat Hofmannsthal den fertigen Text noch kurz vor seinem Tod 1929 gelesen und Wellesz zur Vertonung animiert.[123] 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 mithilfe seines Gefolges, der 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 II. 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.

122 Egon Wellesz, *Alkestis*, Drama in einem Aufzuge nach Euripides von Hugo von Hofmannsthal, op. 35, Klavierauszug (Autograph), A-Wn L1.UE.594; auch Eckhardt/Heher (Hg.), *Egon Wellesz. Kompositionen*, S. 14.

123 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 110.

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".[124]

3.5 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' bezeichnet werden.[125] Für gewöhnlich werden dabei jedoch *Die Bakchantinnen* außer Acht gelassen 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[126] oder ein zusammenhängendes „Triptychon",[127] betonte jedoch: „Dieser Trilogie lag kein ursprünglicher Plan zu Grunde, ihr Aufbau ergab sich zwangsläufig von selbst."[128]

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 umfassen.[129] 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 aufgriff. Richtungsweisend war insbesondere die Habilitationsschrift *Der heroische Stil in der Oper* (1924) von Ernst Bücken,[130] in dem dieser 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 „Dreiklangsthemen, naturalistische Trompeten- und Hörnerbegleitungen" sowie leitmotivartige Elemente, die bereits Ernst Bücken als typisch heroisch klassifizierte. 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.[131]

124 Egon Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], Berlin 1931, S. 5 f.
125 Z. B. Schollum, *Egon Wellesz*, S. 37.
126 Wellesz, „Moderne Musik", fol. 16r.
127 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 28.
128 Wellesz, „Das Heroische und die Oper", fol. 9r.
129 Wellesz, „The Idea of the Heroic and Opera"; ders., „Das Heroische und die Oper".
130 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 131–145.
131 Ebd., S. 134.

Auch Hofmannsthal machte sich den ‚heroischen' Topos zu eigen und assoziierte damit beispielsweise im Zusammenhang mit *Ariadne auf Naxos* nicht in erster Linie einen bestimmten musikalischen Stil, sondern vornehmlich die barocke Dekoration und die 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 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.[132]

Dass Hofmannsthal in diesem Fall noch dazu Gluck mit dem Terminus des Heroischen assoziierte, wiederholte er bei der Diskussion über die *Ariadne* in einem Brief an Richard Strauss. Dieser hatte zuvor das „dramatische Gerippe" der *Ariadne* als „dünn" bemängelt,[133] 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."[134]

Wellesz dienten die heroischen Stoffe und Charaktere vor allem als ‚Mittel zum Zweck'. Da er in seiner Opernreform ein überdauerndes Konzept anstrebte, versprach er sich insbesondere von einem Text der griechischen Antike eine für jede Generation verständliche und gültige Grundlage, die sowohl in der zeitgenössischen als auch in 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 in der Mischung von greifbar Diesseitigem mit einem Unkommensurablen, nur durch die Ahnung Erfaßbaren, liegt das Geheimnis der Wirkung eines Kunstwerkes.[135]

132 Hugo von Hofmannsthal, „Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in ‚Ariadne' (Neue Bearbeitung)", in ders., *Operndichtungen* 2, hg. von Manfred Hoppe, Rudolf Hirsch und Heinz Otto Burger, Frankfurt am Main 1985 (Sämtliche Werke 24), S. 48.

133 Richard Strauss an Hugo von Hofmannsthal, 22. Mai 1911, in Schuh (Hg.), *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, S. 120.

134 Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 25. Mai 1911, in ebd., S. 122.

135 Wellesz, „Das Problem der Form", S. 37.

Hofmannsthal reihte sich mit seinen Bearbeitungen in die zahlreichen Dichter ein, die seit der Antike die Mythen für sich erschlossen hatten. Selbst Euripides, Aischylos oder Sophokles hatten in den meisten Werken bereits bekannte Mythen, die zuvor mündlich oder bildlich tradiert wurden (bspw. bei Homer), aufgegriffen und interpretiert.[136] In einem Interview zu der geplanten – jedoch nicht realisierten – Wiener Erstaufführung seiner *Alkestis* an der Staatsoper (1929) fasste 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, Episodenhaften 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.[137]

Wellesz machte hier also deutlich, dass er in den durch Euripides tradierten mythologischen Sagen keine unabänderlichen Darstellungen sah, sondern dass die übergeordneten Werte im Mittelpunkt stünden. 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".[138] 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 würden hier keine Einzelschicksale in den Mittelpunkt gerückt, d. h. keine rein individuellen Erlebnisse, sondern Charaktere, „deren Sonderheit im Allgemeinen wurzelte".[139]

> [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.[140]

Wellesz war der Ansicht, dass die „Darstellung des Alltags mit Intrigen und Zwischenfällen" sich hauptsächlich für das Sprechtheater eigne, während er selbst wiederum Stoffe bevorzugte, „in denen das Schicksal der gesamten Menschheit

136 Eder, „Antike", S. 97.

137 M. D., „‚Alkestis' von Egon Wellesz in der Staatsoper. Gespräch mit dem Komponisten", in *Neues Wiener Journal* (1929), Nr. 12919, 8. November, S. 11. Clemens Krauss hatte das Werk augenscheinlich angenommen, es kam jedoch aus unbekannten Gründen zu keiner Aufführung.

138 Wellesz, „The Latest Development of Opera", S. 134.

139 Egon Wellesz, „Gestalt und Handlung in der Oper", in *Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 (1927), S. 12–14, hier S. 14.

140 Wellesz, „Das Heroische und die Oper", fol. 7^{r}.

zu dem des einzelnen wird".[141] Hierbei spielt Wellesz' Bevorzugung des objektiven Geschehens und die Absage an das zu starke Psychologisieren eine Rolle, was bereits im Zuge der Formulierung seiner Opernreform thematisiert wurde (siehe Kapitel 2.1). Die Realisierung der Zeitlosigkeit auf der Opernbühne und auch das Wesen der Tragödie im Allgemeinen waren für Wellesz also eng mit der Idee des Heroischen – als Gegenentwurf zum Zeitgebunden-Historischen – verknüpft,[142] 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 Geschickes berühren. […] Je weiter sich der Dichter vom *Zeitlichen*, vom *Historischen* zu entfernen versteht und auf das Ursprüngliche der Gestaltung, auf den *Mythos* zurückgreift, desto bedeutsamer wird seine Darstellung sein können, desto mehr wird sie sich auch zur musikdramatischen Formung eignen.[143]

Wellesz erteilt hier der Verwendung von historischen Stoffen für die Oper wieder eine Absage, da historische Figuren sich seiner Ansicht nach durch ihre Gebundenheit an bestimmte Ereignisse nicht für eine überzeitliche Darstellung anbieten. Im Gegensatz zu historischen Charakteren seien dagegen die Heroen unabhängig von ihrer Zeit, sie verkörpern beständige, wirksame Ideen und stehen zugleich sinnbildlich als „Symbole für die Eigenschaften, die in ihnen vorherrschen".[144] 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.[145] Schollum zufolge ging es Wellesz um die „Spiegelung von

141 Egon Wellesz, „Das Libretto", in *Die Bakchantinnen. Oper in zwei Akten*, Klavierauszug, Berlin/Wiesbaden 1930 u. 1958, zit. in Hartmut Krones, „Multikulturalität durch die Zeiten. Zur Faszination der griechischen Antike im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel von Egon Wellesz' ‚Bakchantinnen'", in *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*, hg. von Hartmut Krones, Rudolf Burger und Manfred Wagner, Wien u. a. 2008 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Sonderreihe „Symposien zu Wien Modern" 4), S. 319–339, hier S. 328.

142 Wellesz, „Gestalt und Handlung in der Oper", S. 13.

143 Wellesz, „Das Heroische und die Oper", fol. 6^{r} f.

144 Ebd., fol. 6^{r} und 2^{r}.

145 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.

Grundsätzlichem im Bühnengeschehen, […] von einem allgemein-menschlichen Thema her in tiefste seelische Bereiche der Zuhörer vorzustoßen oder sie überhaupt erst aufzuschließen".[146]

Für Wellesz bestanden darüber hinaus die Grundeigenschaften des Helden in seinem „innere[n] Reifwerden", im „Kampfe mit dem Schicksal" sowie in seiner „Erhöhung […] durch das Wunder der Verwandlung".[147] Insbesondere in den ‚heroischen', teilweise aber auch in anderen Bühnenwerken findet sich der Topos des Heroischen, der erst durch die Transformation in höhere Sphären erreicht wird. Bereits in *Das Wunder der Diana* vollzieht sich durch den Zauber der Diana eine Wandlung im Liebespaar, das nun nicht mehr der niederen Welt angehört, die die Versuchung und Vergänglichkeit symbolisiert, sondern durch die innere Transformation in eine transzendente Welt aufsteigt, die ewiges Leben verspricht.[148] Der Jüngling vollzieht die Verwandlung (VI. Szene), bevor ihm das Mädchen folgt (VIII. Szene):

> VI. Szene:
> In seine 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.[149]

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.[150] Wellesz selbst sah hier den Augenblick, in dem „Irdisches und Überirdisches vereint" werden.[151]

146 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 32.
147 Wellesz, „Das Heroische und die Oper", fol. 8r.
148 Symons, *Egon Wellesz*, S. 39.
149 Egon Wellesz, *Das Wunder der Diana*, Ballett, op. 18 (Autograph), A-Wn F13.Wellesz.124; auch Eckhardt/Heher (Hg.), *Egon Wellesz. Kompositionen*, S. 11.
150 Wellesz, „The Idea of the Heroic and Opera", S. 143.
151 Wellesz, *Autobiographie*, S. 108.

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.[152]

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.[153]

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".[154] 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 Harmonie des Seins".[155] Der Prinz wird somit nach seinem Tod auch von seinen Feinden zum Helden emporgehoben, wie es im Libretto heißt:

> Die Gebärde des Prinzen drückt 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.[156]

Ebenso zeigt sich das Heroische in *Alkestis*, wo nicht nur Herakles – der größte aller Helden – auftritt, sondern auch Alkestis selbst den Topos verkörpert, da sie sich entschließt, zum Wohl des Volkes anstelle ihres Mannes in den Tod zu gehen (siehe Kapitel 3.7). Die Transformation findet dabei in allen drei Hauptfiguren statt, die durch ihr Handeln das Schicksal besiegen: Alkestis erfährt eine Verwandlung, nachdem sie das Opfer auf sich genommen hat und hiernach aus

152 Wellesz, „Das Heroische und die Oper", fol. 2r.
153 Symons, *Egon Wellesz*, S. 43; Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 82.
154 Egon Wellesz, „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", in *Musikblätter des Anbruch* 8/1 (1926), S. 8–13, hier S. 11.
155 Ebd.
156 Egon Wellesz, *Die Opferung des Gefangenen* [Libretto], Wien 1925, S. 9.

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.[157]

In den *Bakchantinnen*, wo das Heroische 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".[158] 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 als vielmehr mit seinem mutigen Kampf gegen Dionysos und mit 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![159]

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 sei vor allem der Threnos auf den gefallenen Heros „Kern und Ausgangspunkt der Tragödie".[160] Dieser Klagegesang bzw. das Motiv des Todes findet sich ebenso in *Alkestis*, als die Titelfigur 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.[161] So sah Wellesz 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

157 Cepin Benser, *Egon Wellesz (1885–1974)*, S. 83.
158 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 37.
159 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 49.
160 Wellesz, „Gestalt und Handlung in der Oper", S. 13.
161 Wellesz, „Die Oper und diese Zeit", S. 112.

die Bühne zu stellen".[162] Wellesz begriff die ‚Gestalt' in diesem Fall also als etwas Universelles, quasi eine ‚stilisierte' Figur, in die jeder Zuschauer seine individuellen Assoziationen hineinprojizieren könne, also „Symbole menschlicher Gefühle und Leidenschaften".[163] 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,[164] 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 in *Scherz, List und Rache*, wo Wellesz ebenso von Goethe erdachte „Gestalten" auf die Bühne bringen wollte, „die vom Zeitbedingten losgelöst" seien.[165]

3.6 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 Oper formte. 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.[166] Als Ausgangspunkt dürfe dementsprechend nicht ein Detail oder eine einzelne Szene dienen, vielmehr müsse der Komponist zunächst zu einer „restlose[n] 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".[167]

> 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 own laws but to the structural principles of the whole. He must fully grasp the form of the drama as

162 Wellesz, „Gestalt und Handlung in der Oper", S. 14.
163 Egon Wellesz, „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen im Hamburger Rundfunk am 1. Nov. 1960", A-Wn F13.Wellesz 2303, fol. 2r.
164 Egon Wellesz, „Und die Oper…", in *Stadt-Anzeiger: Wochenschrift für Theater, Musik und Kunst* 27 (1928), S. 3.
165 Wellesz, „Scherz, List und Rache", S. 162.
166 Wellesz, „The Idea of the Heroic and Opera", S. 141.
167 Wellesz, „Die Oper und diese Zeit", S. 113.

> 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.[168]

Wellesz zufolge wurde dieser Ansatz von Gluck verfolgt, der nicht nur vor Beginn einer Opernkomposition monatelang die dramatische Disposition des Werks 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.[169] 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.[170] Dieses Herangehen an die Textdichtung versuchte Wellesz in all seinen Opern umzusetzen: So schrieb er 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, um das Werk an die Ansprüche der Zeit anpassen zu können.[171] 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.[172] Besonders deutlich wird dieses Vorgehen aber in den Textbearbeitungen der beiden Reformopern.

3.7 *Alkestis* – Heroik vs. eheliche Liebe

Das Ziel, die Wiener Barockoper mit seiner *Alkestis* wiederzubeleben, hatte sich Wellesz gesetzt, als er das Werk gemeinsam mit Hofmannsthal konzipierte, der wie erwähnt die Bearbeitung seines Dramas nicht ausführen konnte, sondern als Orientierung lediglich den Anfang einrichtete. Er fügte laut Wellesz als Ratschlag hinzu:

168 Wellesz, „Music Drama", S. 109.
169 Wellesz, „The Problem of Form", S. 103.
170 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XXIII.
171 Wellesz, „Scherz, List und Rache", S. 162.
172 Wellesz, „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 10.

> „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.[173]

In *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".[174] 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".[175] Dennoch zeigt auch Wellesz' Fassung der Hofmannsthal'schen Euripides-Interpretation aufschlussreiche Diskrepanzen gegenüber der 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 mit Hofmannsthals Fassung gearbeitet und andere Libretto-Interpretationen ignoriert habe.[176] Dennoch hat Wellesz natürlich 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 mit dem Libretto von Donato Cupeda zu Antonio Draghis *L'Alceste* (1699, Musik verschollen) 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.[177] Dorothea Schröder hat in jüngster Zeit die bekanntesten Fassungen verglichen und die Entwicklung der diversen Inter-

173 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 31; das Zitat überliefert Wellesz in ähnlicher Form auch in „Hofmannsthal und die Musik", S. 229 f.

174 Egon Wellesz, „Über die Inszenierung der ‚Alkestis'. Der Komponist über sein Werk", in *Pult und Taktstock* 1/4 (1924), S. 68–69, hier S. 69.

175 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 30.

176 Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 118.

177 Anna Amalie Abert, „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt", in *Die Musikforschung* 6/3 (1953), S. 214–235, hier S. 227.

pretationsansätze 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.[178] So ergänzte z. B. Aureli die in dieser Sage nicht vorhandene Figur der Antigone, womit seine Fassung von allen Libretti wohl am weitesten von Euripides abweicht (weshalb Abert Aurelis Text als „zweifellos völlig wertlos" verurteilte).[179] Lullys *Alceste ou le triomphe d'Alcide* stellte 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.[180]

Ein deutlicher Wandel fand dann nach Händels *Admeto* (der sich auf Aurelis stark gekürztes Textbuch stützte) bei Calzabigis Interpretation für Glucks *Alceste* statt: In seinem Bestreben, Metastasios Librettistik zu überwinden, forderte Calzabigi in seinen Reformversuchen 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 musste, um zu den Ursprüngen zurückkehren zu können.[181] 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 rein als schmückendes Beiwerk fungieren sollten.[182] Abert betonte, dass Calzabigi „durch alle Konvention hindurch bis zum inneren Gehalt der Sage" vorgestoßen sei und dass hier zum ersten Mal „zeitlose Gestalten" auftreten, „denen allerdings erst Glucks Komposition zu ihrer erschütternden menschlichen Größe und Wahrheit verholfen" habe.[183] Aberts Aussagen

178 Dorothea Schröder, „Alkestis auf der barocken Opernbühne", in *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, hg. von Beatrix Borchard und Claudia Maurer Zenck, Frankfurt am Main/Wien 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 161–177, hier S. 163.

179 Abert, „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne", S. 218.

180 Schröder, „Alkestis auf der barocken Opernbühne", S. 164.

181 Ebd., S. 170.

182 Ebd., S. 171 f.

183 Abert, „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne", S. 228.

decken 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 widerspiegelten, d. h. die Usancen der Librettisten sowie auch den Geschmack des Opernpublikums reflektierten, der sich über die Jahrhunderte wandelte.[184] Daher wäre es auch für Wellesz trotz seiner Verehrung für Calzabigi unmöglich gewesen, seine eigene Alkestis-Version auf dessen Textbuch zu stützen oder dieses gar neu zu vertonen, da es dem 18. Jahrhundert entsprang und auch dafür gedichtet worden war. Die Interpretationen früherer Jahrhunderte waren demzufolge nicht die geeignete Grundlage, um eine tatsächliche Erneuerung der Oper erreichen zu können. Laut Wellesz müsse man vielmehr „einem der wenigen großen und ewigen Stoffe der Weltliteratur eine Fassung […] geben, die ihn für unsere Zeit von Neuem lebendig machen könnte". Das neue Libretto zur *Alkestis* habe folglich derart 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".[185] Abert erkannte in der Tat in Wellesz' *Alkestis* eine Anknüpfung an Gluck und resümierte darüber hinaus, dass der Mythos bei Aureli am weitesten von seinen Ursprüngen entfernt und diesen „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."[186]

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.[187] Auch wenn sich Wellesz bei der Bearbeitung des Librettos stark an Hofmannsthals Text anlehnte und auch dessen Ratschläge umsetzte, weist sein Textbuch dennoch entscheidende Abweichungen auf, was auch daraus resultiert,

184 Ebd., S. 215.

185 Wellesz, „Epilegomena zur Alkestis", S. 131.

186 Abert, „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne", S. 233.

187 Claudia Maurer Zenck, „Liebesopfer versus Selbstweihe: Egon Wellesz' Vertonung von Hofmannsthals Alkestis", in *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, hg. von Beatrix Borchard und Claudia Maurer Zenck, Frankfurt am Main/Wien 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 179–202, hier S. 179.

dass Wellesz bei der Vorlage nach eigener Aussage in einigen Szenen „das allzu Zeitbedingte“ fühlte und daher Modifikationen vornehmen musste.[188]

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 aus 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.[189] Darunter fallen beispielsweise Alkestis' und Admets Klage über dessen Eltern, die sich nicht für ihn opfern wollten,[190] oder auch Alkestis' Angst, ihr Gemahl könne sich eine neue Ehefrau ins Haus holen, die ihren Kindern eine ‚unbarmherzige‘ und ‚kalte‘ Stiefmutter wäre.[191] 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!“).[192] Darüber hinaus wurden einzelne Figuren bei Wellesz gänzlich gestrichen, wie Apollon, Admets Sohn Eumelos (die Kinder erscheinen lediglich am Ende als stumme Figuren) sowie Admets Vater Pheres, wodurch auch das hitzige Streitgespräch zwischen Pheres und Admet fehlt, in welchem sich die beiden gegenseitig Vorwürfe machen. D. h. es fällt die gesamte Nebenhandlung weg, in der die Frage der Schuld von Admets Eltern, die sich trotz ihres hohen Alters nicht selbst opfern wollen, thematisiert wird; sie wird von Wellesz nur am Rande angedeutet. 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 nach Shakespeares *Der Sturm*, das er trotz einiger Skizzen (die Musik zum Vorspiel ging in den I. Akt der *Bakchantinnen* ein) wieder verwarf. Dies lag auch daran, dass in dem Stück zu viele Figuren auftraten, die es Wellesz seiner Ansicht nach nicht

188 Wellesz, „Epilegomena zur Alkestis“, S. 128.
189 Ruf, „Die Oper Alkestis von Egon Wellesz“, S. 132.
190 Hofmannsthal, „Alkestis“, S. 19.
191 Ebd., S. 18.
192 Ebd., S. 19.

ermöglichten, ein einheitliches Werk zu konzipieren.[193] Die Konzentration auf nur wenige Figuren schien Wellesz dementsprechend auch in *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 meint, zielte seine „rigorose Entschlackung" auf den „Ideenkern des Mythos", wodurch Wellesz wieder einen „Zug jener euripideischen Härte und Dialektik" in die Alkestis-Sage hineinbrachte, die Hofmannsthal zuvor getilgt hatte.[194] In dem von Hofmannsthal skizzierten Anfang werden verschiedene Änderungen festgelegt, an die sich Wellesz 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 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.[195] 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,[196] 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.[197]

Wellesz verwendete die Erzählung der Sklavin neben der rein dramaturgischen Straffung jedoch noch aus anderen Gründen nicht. Hofmannsthal schilderte darin besonders deutlich die schon durch Euripides tradierte Motivation für Alkestis' Opferbereitschaft: ihre Liebe zu Admet.

193 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 47; Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 97.

194 Ruf, „Die Oper Alkestis von Egon Wellesz", S. 134.

195 Hofmannsthal, „Alkestis", S. 15 f.

196 „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.

197 Maurer Zenck, „Liebesopfer versus Selbstweihe", S. 194.

Euripides	**Hofmannsthal**
Sklavin	Sklavin
Wodurch vermag sie größ're Gattenliebe wohl Zu zeigen, als indem sie sterben will für ihn?[198]	Wie zeigte eine größre Lieb und Treu, Als wenn sie willig für den Gatten stirbt![199]

Diese Motivation ist gegenüber Hofmannsthal und Euripides bei Wellesz deutlich geändert, was einen der Kernpunkte seiner Erneuerung des Dramas darstellt. Neben Hofmannsthal und Euripides sahen auch die meisten Librettisten im 17. und 18. Jahrhundert Alkestis' Liebe zu ihrem Gatten als Auslöser für ihr Handeln – sie stirbt also nicht aus dynastischen Gründen für ihren König Admet, sondern für ihren Gemahl 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 wurde Admetos als feiger und geradezu schwächlicher Charakter gezeigt, 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").[200] Der Streit, in welchem sich beide gegenseitig Feigheit vorwerfen, wurde von Hofmannsthal nicht nur gekürzt, sondern auch in seiner Drastik 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.[201] 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 für Dramatiker und Librettisten dar. Einige Fassungen, die nach Euripides entstanden (z. B. von Calzabigi oder Wieland), lösten Admetos' ‚peinliches' Verhalten dadurch, dass 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 „bedauernswerte[s] Opfer göttlicher Mächte" wahrgenommen werden.[202] Hofmannsthal ging hier etwas differenzierter vor

198 Euripides, „Alkestis", in *Euripides*, hg. von J. J. C. Donner, Leipzig/Heidelberg ²1859, Bd. 2, S. 1–57, hier S. 12 (Vers 149–150).

199 Hofmannsthal, „Alkestis", S. 14.

200 Euripides, „Alkestis", S. 32 (Vers 617–618).

201 Hofmannsthal, „Alkestis", S. 27.

202 Christian Horn, *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe 2008, S. 128. Vgl. Beatrix Borchard, „Anstelle einer

und zeichnete Admet als merklich menschlicheren Charakter, indem er ihn das Motiv seiner eigenen Todesangst als Grund für seine Schwäche betonen ließ.[203] Hofmannsthals Figur wird als ebenso liebender wie auch leidender Gatte dargestellt, dem in einem kurzen Moment der Schwäche die Frage entschlüpft, die er jedoch sogleich bereut.[204]

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 Und fragte; und die Frage, kaum getan,
Doch fand er Niemand, als die Gattin, die für ihn	Gereut' ihn, und er wäre lieber tot – Die alten Eltern hatten ihn gehört,
Den Tod erdulden, scheiden will vom Sonnenlicht.[205]	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!"[206]

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 feige[r] Charakter gezeichneten Admets".[207] 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 Alkestis daher ausdrücklich „nicht als heroische", sondern vielmehr als „empfindsam liebende Figur auf".[208] Eben diese Auslegung Hofmannsthals kam Wellesz jedoch nicht entgegen, und er musste

Einleitung. Weiblicher Opfertod und männliche Todesverweigerung", in *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, hg. von Beatrix Borchard und Claudia Maurer Zenck, Frankfurt am Main/Wien 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 9–21, hier S. 12.

203 Horn, *Remythisierung und Entmythisierung*, S. 129.

204 Eder, „Alkestis (entstanden 1894)", S. 192; Maurer Zenck, „Liebesopfer versus Selbstweihe", S. 182.

205 Euripides, „Alkestis", S. 5 (Vers 13–18).

206 Hofmannsthal, „Alkestis", S. 10.

207 Eder, „Alkestis (entstanden 1894)", S. 192.

208 Ebd.

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 im Interesse des Fortbestands 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."[209] 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.

> 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.[210]

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 konnotierten Stellvertretertod, was laut Borchard üblicherweise als ‚widernatürlich' aufgefasst wurde.[211] 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 die Verse „Stiefmütter sind den ersten Kindern gram / Ja, unbarmherzig wie die kalten Schlangen sind" stehen,[212] die Wellesz bewusst nicht übernahm, da dieser allzu familiäre Aspekt für Alkestis' Motiv nur noch eine untergeordnete Rolle spielen sollte. Ebenso wollte Wellesz die Furcht, die Alkestis an manchen Stellen ausdrückt und die noch bei Euripides und Hofmannsthal einen immanenten Bestandteil ihres Opfers und ihrer Selbstüberwindung ausmachte, weniger stark hervorkehren.

209 Wellesz, „Das Heroische und die Oper", fol. 3[r] (Passage im Manuskript gestrichen).
210 Wellesz, „*Alkestis*", S. 148.
211 Borchard, „Anstelle einer Einleitung", S. 11.
212 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 33 f.; Hofmannsthal, „Alkestis", S. 18.

Zwar sagt Alkestis, dass sie den Tod fürchtet („Ich habe Angst, Admet!"),[213] dennoch sollte auch hier die Aufmerksamkeit vor allem auf die heroische Tat und weniger auf das private Schicksal gelenkt werden. Auch aus diesem Grund wurden die Klage um die Kinder und die Erzählung der Sklavin gestrichen, in der es bei Euripides und Hofmannsthal 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 Haupt,	Ging sie vom Lager weg, den Kopf gesenkt,
Und oft hinausgegangen kehrt sie 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.[214]	Eins um das andre küssend, vor dem Scheiden.[215]

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.[216] Er sah in den Lesarten von Euripides und auch von 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 Idealität der Gemeinschaft", die

213 Egon Wellesz, *Alkestis* [Libretto], Wien 1923, S. 9.

214 Euripides, „Alkestis", S. 13 (Vers 178–186).

215 Hofmannsthal, „Alkestis", S. 15.

216 Rudolf Borchardt, „Über Alkestis", in ders., *Prosa* 2, Stuttgart 1959, S. 235–294, hier 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.

durch Alkestis' Opfer ausgedrückt würde.[217] In einem Vortrag in Bregenz 1968 machte 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".[218]

Eine weitere markante Änderung sowohl gegenüber Hofmannsthals als auch gegenüber Euripides' Vorlage stellt der Schluss von Wellesz' *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 Admet seiner Gemahlin versprochen hatte, keine andere Frau ins Haus zu holen, sträubt er sich zunächst, die ihm unbekannte Gestalt aufzunehmen. Als Herakles aber Alkestis' Schleier lüftet, erkennt Admet 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 Traums und der Mysterien" angesiedelt sei,[219] 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 abtritt 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),[220] war aber der Ansicht, dass der Komponist hier ‚weiter' als

217 Ernst A. Schmidt, *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Heidelberg 2006 (Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 38), S. 69.

218 Der Vortrag ist meiner Kenntnis nach lediglich in Ausschnitten durch Margret Dietrich überliefert: „Vorwort", in *Alkestis. Euripides, Gluck, Wieland, Richter, Hofmannsthal, Lernet-Holenia, Wilder*, hg. von Joachim Schondorff, München 1969, S. 9–70, hier S. 57.

219 Wellesz, „Epilegomena zur Alkestis", S. 128.

220 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.

der Dichter gehen solle, und versuchte demzufolge, den Kampf mit dem Tod rein musikalisch darzustellen.[221] 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 tatsächlich 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"[222] aus ihrem Zustand erweckt wird. An diesem dramaturgischen Höhepunkt – quasi der auskomponierten Transformation der Hauptfigur – stockt Alkestis über 13 Takte hinweg die Sprache, bevor sie endlich den Namen ihres Gatten aussprechen kann (T. 1830–1845).

Wellesz hielt sich also in der Konzeption des Schlusses 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".[223] Auch wenn Wellesz dieses Ende als eigenen Einfall deklarierte, fällt auf, dass Glucks *Alceste* auf ähnliche Weise schließt: Alceste tritt in Calzabigis Fassung aus den Wolken heraus, woraufhin ihr Admetus und die Kinder in die Arme fallen (Alceste: „Oh cari figli! / Oh diletto consorte! E pur di nuovo / Tutti vi stringo al seno"[224]). 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 an Hofmannsthal und Euripides angelehnt zu haben, kann ein Einfluss von Calzabigis Libretto an dieser Stelle folglich nicht zur Gänze ausgeschlossen werden. Insofern in Wellesz' Fassung an dieser Stelle ein Liebesmotiv (wenn auch hauptsächlich bezogen auf die Kinder) anklingt, widerspricht sie tendenziell seiner Intention, ein ‚entsubjektiviertes' Libretto schaffen zu wollen;[225] 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

221 Wellesz, „*Alkestis*", S. 150.

222 Egon Wellesz, „Zur Entstehung meiner ‚Alkestis'", in *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 164.

223 Aussage von Emmy Wellesz, zitiert nach Schneider, *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik*, S. 118.

224 Ranieri de' Calzabigi, *Alceste. Tragedia per musica* […], Wien 1767, S. 53. In Roullets Bearbeitung findet Alceste ihre Sprache ebenfalls durch den Anblick ihrer Kinder wieder.

225 Ruf, „Die Oper Alkestis von Egon Wellesz", S. 134.

lieto fine der stärkeren Bühnenwirkung,[226] 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.[227]

In Wellesz' Libretto-Bearbeitung der *Alkestis* ist somit zum einen durch die radikale Ausdünnung des Vorlagentextes, die Tilgung jeglicher ‚überflüssiger' Details sowie von Nebenfiguren oder -handlungen und somit die 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 Charaktere 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 Motivs des Opfers der Alkestis und die Herausstellung der Wandlungen bei den drei Hauptfiguren. Hiermit hoffte Wellesz, die ‚zeitlosen' Gestalten, die jede Generation neu formen und mit Leben erfüllen sollte, erschaffen zu haben.[228]

3.8 *Die Bakchantinnen* als Lichtoper

Wellesz setzte bei der Erstellung seines Librettos für *Die Bakchantinnen* an einer anderen Stelle an als bei *Alkestis*: Zwar befolgte er auch hier seine allgemeinen Grundsätze zur Librettobearbeitung und lehnte sich erneut an eine durch Euripides und Hofmannsthal tradierte Sage an, allerdings hat er 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 insbesondere das Element des Lichts, das er schon im Libretto zu verankern versuchte, um dieses bei der Aufführung im Sinne des Gesamtkunstwerks mit der Lichtregie noch stärker verschmelzen lassen zu können.

226 Ebd.
227 Wellesz, „*Alkestis*", S. 152.
228 Wellesz, „The Idea of the Heroic and Opera", S. 146.

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 zweiaktigen Tragödie, die nun den Titel *Pentheus* trug, die er aber ebenfalls nicht fertigstellte. Aus dem Jahr 1918 hat sich außerdem eine Notiz erhalten, in der Hofmannsthal den Plan für eine Oper *Die Bacchen* darlegte, die jedoch nicht für Wellesz bestimmt war und keine markanten Parallelen zu dessen Bearbeitung aufweist.[229] 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.[230] Die Textvorlage hatte in der Operngeschichte bis dato kaum Bedeutung, erst im 20. Jahrhundert haben sich einige Komponisten von der Sage (bzw. Teilen davon) inspirieren lassen, wie beispielsweise Karol Szymanowski (*Agawe*, Kantate, 1917) oder Hans Werner Henze (*Die Bassariden*, 1964/65).[231]

Obwohl der Stoff in der Barockoper kaum bis gar nicht aufgegriffen wurde, entsprach das Drama aus 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 dessen Vorhaben, hieraus ein Textbuch zu formen.[232] 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".[233] Hierfür versuchte er wieder an die Ursprünge der Sage anzuknüpfen und intendierte daher weder eine Neu-Interpretation von

229 Alle Fragmente in Hugo von Hofmannsthal, „Die Bacchen nach Euripides (1892/93; 1904/05; 1911; 1914; 1917/18)", in ders., *Dramen* 16, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main 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 vermutlich auf einen Essay von Walter Pater zurückgeht. Ebd., S. 379.

230 Antonia Eder, *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals ‚zerstörendes Zitieren' von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Freiburg i. Br. 2013 (Reihe Litterae 198), S. 202–205.

231 Joachim Draheim listet noch kleinere Kompositionen, v. a. Lieder oder Chorwerke u. a. von 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 1981 (Heuremata 7), S. 140–143.

232 Wellesz, „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", fol. 3r; Schollum, *Egon Wellesz*, S. 37.

233 Wellesz, „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", fol. 4r.

Hofmannsthals noch von Euripides' Fassung, dessen Drama „nur den äußeren Rahmen" bilden konnte.[234] 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".[235] 1928 begann Wellesz den Text einzurichten und beendete 1930 die Komposition der zweiaktigen Oper,[236] die am 20. Juni 1931 an der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Clemens Krauss ihre Uraufführung erlebte.

Es ist weder bei Hofmannsthal noch bei Wellesz genau bekannt, welche Euripides-Übersetzungen sie verwendeten. Hofmannsthals Fragmente basierten vermutlich auf jener von Donner,[237] 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.[238] In Hofmannsthals Skizzen wird deutlich, dass er sich nur äußerst vage an Euripides' Tragödie 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 blieben 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".[239]

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 von einem modernen Libretto empfand (siehe Kapitel 3.5). 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 insbesondere Pentheus als Mensch und die Beziehung zu seiner Mutter Agaue beleuchtet werden.[240] In diesem Zusammenhang wird besonders deutlich, wie stark Hofmannsthal von zeitgenössischen Einflüssen, wie Friedrich

234 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 6.
235 Ebd., [Titelblatt].
236 Wellesz, „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", fol. 4r.
237 Klaus E. Bohnenkamp, „‚… eine aufregende Handlung'. Hugo von Hofmannsthals ‚Bacchen'- und ‚Pentheus'-Entwürfe", in *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1998), S. 193–230, hier S. 197.
238 Krones, „Multikulturalität durch die Zeiten", S. 329 f.
239 Bohnenkamp, „‚… eine aufregende Handlung'", S. 196.
240 Ebd.

Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*, Johann Jakob Bachofen, vor allem aber Sigmund Freud geprägt war.[241] Die Verschiebung der Personenkonstellation bei Hofmannsthal weist auffallend 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 sich laut Antonia Eder auch eine „ödipal akzentuierte psychische Disposition des Helden" manifestiert.[242] Darüber hinaus resultiert beispielsweise auch der Wahn der Königin am Anfang nicht aus ihrer Verleumdung der Götter, sondern hat rein psychische Ursachen.[243]

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.[244] Bachofen beschrieb in seinem Hauptwerk *Das Mutterrecht* (1861) die Gesellschaftsform der Gynaikokratie, in der die Mutter das Oberhaupt der Familie darstellt und auch die Abstammung über sie bestimmt wird. Schon bei *Alkestis*, in der die Liebe zu den Kindern zumindest im Finale thematisiert wird, dürften Bachofens Ansichten zum Matriarchat eingeflossen sein, bei den *Bakchantinnen* scheint diese Orientierung jedoch noch stärker ausgeprägt.[245] Hofmannsthal verlieh seinen Figuren also wiederholt individuelle und menschliche Charakterzüge und formte mit ihren jeweiligen psychologischen Motivationen rein persönlich-subjektive Beziehungskonstellationen.[246] Ähnlich wie bei seiner *Alkestis* musste Wellesz daher auch bei den *Bakchantinnen* versuchen, diese psychologisierenden Tendenzen aller potentiellen Textvorlagen zu eliminieren, womit er sich in diesem Punkt fundamental von Hofmannsthals Auslegungen unterscheidet.[247]

Dennoch zeigt auch der Vergleich von Wellesz' Libretto mit Euripides' Drama eklatante Diskrepanzen: Wellesz sagte selbst, dass Änderungen bei

241 Eder, *Der Pakt mit dem Mythos*, S. 204.

242 Antonia Eder, „Pentheus' Labyrinth: Autorität als Raum- und Textmodell in Hofmannsthals ‚Pentheus'-Fragment", in *Colloquium Helveticum* 41 (2010), S. 87–106, hier S. 91.

243 Bohnenkamp, „‚… eine aufregende Handlung'", S. 206 f. 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.

244 „Die nächste Premiere der Oper. Gespräch mit Egon Wellesz", in *Neues Wiener Tagblatt* (1931), Nr. 23443, 28. Mai, S. 9.

245 Pietro Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie in ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur*, hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kuehnel u. a., Anif/Salzburg 2005 (Wort und Musik 58), S. 418–435, hier S. 423 f.

246 Bohnenkamp, „‚… eine aufregende Handlung'", S. 217.

247 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 76.

der Umformung nötig waren, da vor allem die vielen Erzählungen „auf die Bühne gebracht" werden mussten.[248] Hierbei lehnte er sich wiederum deutlich an Hofmannsthal an, der bei seinen Bearbeitungen ebenfalls verlangt hatte: „Es müßte alles auf die Bühne kommen, was bei Euripides erzählt wird, alles erzählt werden, was bei Euripides dargestellt ist."[249] 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 darlegt, betreffen die Änderungen insbesondere die Passagen bei Euripides, die zu einer „episierenden Tendenz" neigen.[250] Wellesz hat also ähnlich wie bei *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 damit vor allem eine „Belebung der Szene", was zumal durch die Umwandlung des Chores erreicht wurde.[251] Zunächst teilte Wellesz den einzigen Chor bei Euripides in mehrere Gruppen: in die „Asiatischen Mänaden", die „Krieger des Pentheus", die „thebanischen Frauen als Bakchantinnen" sowie das „Volk von Theben". Diese erhielten darüber hinaus eine modifizierte Funktion: Während der Chor im antiken Theater – und auch in Euripides' *Bakchen* – meist als rein passiv kommentierender Begleiter der Handlung aufgetreten war, ließ Wellesz die einzelnen Chöre aktiv am Geschehen teilhaben. Diese treten nun untereinander und mit den Solo-Figuren in Dialog, d. h. die Chöre „dramatisieren episierende Stellen des Chors oder einzelner Figuren der ‚Bakchen'".[252] Da diese außerdem als ‚Bewegungschöre' auf der Bühne agieren, beleben sie darüber hinaus auch auf anderer Ebene die Szene (hierzu ausführlich Kapitel 5).

Besonderes Augenmerk bei der ‚Belebung der Szene' – und somit in Hinblick auf eine stärkere Betonung des Gesamtkunstwerk-Gedankens – hat Wellesz auf die Herausarbeitung der Lichtwirkungen gelegt. Schon Hofmannsthal hatte für sein Drama auf „Elemente des Nichtsprachlichen" gesetzt und neben Tanz und Pantomime für sein Bühnenbild eine detailliert festgelegte Farb- und Lichtregie beschrieben, um die „performative Wirkkraft" zu verstärken.[253] Im Allgemeinen spielen die Lichtaspekte aber weder bei Euripides noch bei Hofmannsthal eine derart prominente Rolle wie in Wellesz' Textbuch. Dieser

248 Wellesz, „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", fol. 4[r].
249 Brief Hugo von Hofmannsthal an Hermann Bahr, zitiert nach Bohnenkamp, „„… eine aufregende Handlung"", S. 211.
250 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 37.
251 Ebd.
252 Ebd.
253 Eder, „Pentheus' Labyrinth", S. 89 f.

arbeitete hierin zum einen detailliertere Regieanweisungen aus, zum anderen versuchte er 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" erhoben habe.[254]

Bei der Durchsicht des Librettos fallen verschiedene Aspekte dieses Prinzips ins Auge, wie vor allem die durchgehende Erwähnung und Verwendung von Fackeln und Feuer: Diese werden bei Euripides und Hofmannsthal zwar ebenfalls vereinzelt erwähnt,[255] spielen jedoch keine übermäßig bedeutende Rolle. Bei Wellesz tauchen dagegen die Fackeln durchgehend auf, und insbesondere der II. Akt ist durch detailliert koordinierten Feuerschein dominiert. Darüber hinaus wird das Lichtelement auch mit den handelnden 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 Dionysos selbst permanent als „Leuchtender", „Strahlendheller" o. Ä. angerufen.[256] 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.[257]

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. Auch später stieg von ihrem Grab noch Rauch auf. Bei Euripides ist über dem verbrannten Königspalast „von Zeit zu Zeit Rauch" zu sehen.[258] In der Überlieferung der 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

254 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie", S. 421.

255 Bei Agaues Szene im Palast: „Das Haus erbebt. Feuerschein. Fackeln herein: Der Gefangene hat sich befreit." Hofmannsthal, „Die Bacchen nach Euripides", S. 51.

256 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 8.

257 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie", S. 422.

258 Euripides, „Die Bacchantinnen", in *Euripides*, hg. von J. J. C. Donner, Leipzig/Heidelberg ²1859, Bd. 2, S. 219–280, hier S. 221.

somit die Schuld Agaves (die damit zur Protagonistin wird).[259] Darüber hinaus wird hierdurch ein Dualismus der Schwestern akzentuiert, der in dem Kampf der beiden Söhne fortgeführt wird.[260] In diesem Kontext konzipierte Wellesz nun die erste Szene, die – im Gegensatz zu jener bei Euripides – am Grab der Semele spielt: Dionysos erscheint den Asiatischen Mänaden im „Flammenrauch des Grabmals“[261] und berichtet seinem Gefolge über die Geschehnisse, wobei Wellesz' Wortwahl die Bilder förmlich vor die Augen treten lässt:

Dionysos
Nicht konnte der den Pfeil des Wunsches wenden.
Aus Flammenwolken brach der Donnerer,
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![262]

Auch die Rede des Sehers Teiresias, der die Ankunft von Dionysos prophezeit, ist ähnlich bildhaft gehalten: „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).[263] 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, Wellesz verknüpft mit ihm auch die Verblendung, die den Frauen Thebens, aber zugleich Pentheus widerfährt.[264] Wellesz selbst spricht bei seiner Inhaltsangabe von einer „Verblendung“ der Bakchantinnen durch Dionysos,[265] Pentheus erkennt „Zeichen der Verblendung“ (I. Akt, 6. Szene),[266] und auch Teiresias beklagt dies bei Agave („Weh der Verblendeten“, I. Akt, 4. Szene).[267] Es ist hier allerdings darauf hinzuweisen, dass Dionysos selbst nicht die ihm ergebenen Frauen als verblendet ansieht, sondern vielmehr Pentheus, der im Gegensatz

259 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 ders., *Dramen* 16, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main 1987 (Sämtliche Werke 18), S. 155–157.
260 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie“, S. 423.
261 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 9.
262 Ebd., S. 10 f.
263 Ebd., S. 17.
264 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie“, S. 425 f.
265 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 5.
266 Ebd., S. 22.
267 Ebd., S. 17.

zu den anderen Thebanern Dionysos' Göttlichkeit nicht erkennen will. In der Konfrontation der beiden (I. Akt, 7. Szene) heißt es:

Pentheus (*zieht das Schwert*)	Dionysos
Willst du mir drohen, Blendling?	Dein Tag ist da, Verblendeter!
Sieh dich vor!	Zu Ende deine Taten!
Pentheus ist ohne Furcht!	Ausgelöscht die Fackel deines Lebens!
Er dringt auf Dionysos ein.	Staub du selbst,
Starker Glanz umgibt den Gott.	Verworfen und verweht!
Pentheus taumelt geblendet zurück.	*Er entschwindet, plötzlich,*
	in aufflammendem Licht.[268]

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 der Oper. Nicht nur, dass Dionysos stets als Gott des Lichtes dargestellt wird, sondern Pentheus wird noch dazu durchgehend mit 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", und dies allein durch „Erweckung strahlendlichte[r] Flamme" (I. Akt, 4. Szene).[269] 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"),[270] 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, allen sichtbar, dasteht".[271] Bei Euripides spielt das Licht bei der Entdeckung 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.[272] In Wellesz' Auslegung treffen somit in dieser Szene und während der folgenden Jagd auf Pentheus alle Ausdeutungen von Licht und Dunkel zusammen. Pietro Massa folgert, dass das

268 Ebd., S. 25.

269 Ebd., S. 21.

270 Ebd., S. 36.

271 Ebd., S. 42.

272 „Aufrecht zum hohen Aether stieg der Tannenbaum, / Und trug den Herrn auf seinem Rücken hoch 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).

„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".[273] Die Tat Agaves steht somit auch unter dem Einfluss der „verblendenden Ausstrahlung des Dionysos".[274]

Die weitreichendste Änderung, die Wellesz an der Vorlage vorgenommen hat, birgt jedoch der Schluss, der 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 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),[275] sondern an den 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",[276] und auch Elsa Bienenfeld als Rezensentin der Erstaufführung interpretierte den Vers in ihrer Rezension ähnlich („den du gebarst, was verbrennst du dein Kind?!"[277]). Die Zeile müsste jedoch eher mit „(Daß du) / Auch keinen Blutstrahl auf die Erde fließen läßt"[278] oder „Laß nicht zu Boden fallen auch kein Fünkchen Blut"[279] übersetzt werden. Es ist gut möglich, dass Wellesz, der Altgriechisch gelernt hatte, eine eigene Übertragung anfertigte und hierbei zu stark von der ursprünglichen Bedeutung der Zeile abwich.[280] 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

273 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie", S. 429.
274 Ebd., S. 425.
275 Euripides, „Die Bacchantinnen", S. 265–268 (Vers 937–1047).
276 Egon Wellesz, „Introductory Talk to ‚Die Bakchantinnen'" (BBC-Sendemanuskript), A-Wn F13.Wellesz.230, fol. B^{r}.
277 Elsa Bienenfeld, „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen.', Oper in zwei Akten – Uraufführung an der Wiener Staatsoper", in *Neues Wiener Journal* (1931), Nr. 13499, 21. Juni, S. 28.
278 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 89.
279 J. A. Hartung, *Aeschylos' Fragmente*, Leipzig 1855, S. 73.
280 Herzlichen Dank an Vasiliki Papadopoulou für ihre Hinweise zur Übersetzung des Aischylos-Zitats!

war („Zerreißt den Frevler!") –, sondern ihn (vermutlich) mit ihrer Fackel verbrennt, bevor Pentheus in den Abgrund stürzt. Folglich stirbt er darüber einen ähnlichen Tod wie einst Dionysos' Mutter Semele, die dieser hierdurch rächen kann.[281]

Euripides	**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.
Der Bote	Pentheus (*schreiend*)
Agave, schäumend, rollte wild das Aug' umher,	Hört mich! Hört mich!
Und dachte nicht mehr, was zu denken ihr geziemt,	Ich bin es! Pentheus,
Und ward von Bacchos fortgerafft, und hörte nicht.	König von Theben! Hört mich!
Mit ihren Armen faßte sie die linke Hand,	Agave
Stemmt auf des Unheilvollen Leib mit Macht den Fuß,	Dort ist das Wild! Der Bergleu ist's!
Und reißt ihm ab die Schulter, nicht durch eigene Kraft;	Auf ihn, Mänaden!
Der Gott verlieh dem Frauenarme *die* Gewalt.	*Es beginnt eine wilde Jagd mit Fackeln*
Die Glieder ihm zerreißend, schafft' am andern Teil	*nach Pentheus, felsauf, felsab.*
Ino; mit allen Bacchen war Autonoë	Die Bakchantinnen
Bei'm Werk geschäftig;	Auf, Auf,
alle schrien in Einem Laut;	Hunde der Wut!
Pentheus, so lang er athmet,	Werft euch auf ihn,
stöhnt in dumpfem Ton;	Zerreißet den Frevler!
Die Bacchen jubeln.	Bakchos mit uns!
Einen Arm trug diese fort,	
Die samt den Schuhen einen Fuß.	Faßt ihn! Greift ihn!
Zerrissen ward	Bakchos mit uns! Bakchos mit uns!
Die ganze Seit' ihm; jede warf der anderen	*Pentheus wird von Agave auf eine enge*
Mit blut'ger Hand, wie Bälle,	*Felsplatte gedrängt, die jäh abfällt.*
Pentheus' Glieder zu.	
Vereinzelt liegt die Leiche theils auf starrenden	Agave (*triumphierend*)
Felshöhn, ein Theil in dichtbelaubtem Waldgebüsch,	Gefangen! Der Bergleu ist gefangen! –
	Sie schwingt die Fackel nach Pentheus.

281 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 89.

Nicht leicht zu finden; aber sein unselig Haupt	Pentheus (*aufschreiend*)
Ergriff die Mutter mit der Hand,	Ah! die Fackel!
und steckt es hoch	*Er weicht zurück, tritt ins Leere und stürzt*
Auf ihren Thyrsos, trägt es, wie des Löwen	*in den Abgrund nach vorn.*
Haupt,	Mutter!
Des berggebornen, mitten durch Kithärons	(*stirbt*)
Höhn,	
Und ließ die Schwester bei der Bacchen	*Agave steht auf dem Fels, triumphal,*
Chor zurück.[282]	*die Fackel hoch in den Händen.*[283]

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.[284] In *Die Opferung des Gefangenen* hatte er im Übrigen bereits eine ähnlich brutale Passage 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.[285]

In den *Bakchantinnen* symbolisieren die Fackeln besonders im II. Akt „die unbändige Kraft der Gottheit", „die Ausführung ihres Willens", und sind eine „Bestätigung ihrer Herrschaft".[286] Die Jagd auf Pentheus vollzieht sich in der dunklen Nacht, die allein vom Schein der Fackeln bzw. der Holzspäne aus dem Opferfeuer erhellt wird. 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".[287] Dies trifft auch auf den Moment der Einsicht zu, dass sie selbst es war, die ihn durch ihr Feuer getötet hat: „Sie bemerkt, daß sie selbst die Fackel trägt; sie läßt sie fallen, und eine furchtbare Ahnung steigt in ihr auf."[288] 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,

282 Euripides, „Die Bacchantinnen", S. 267 f. (Vers 1017–1038).
283 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 44 f.
284 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 90.
285 Wellesz, „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 9.
286 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie", S. 427 f.
287 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 45.
288 Ebd., S. 46.

seiner unerbittlichen Anwesenheit".[289] 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.

Der Einsatz 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 „die formgewandte Diktion des Buches", dennoch blieb für seinen Geschmack „noch immer genug von chorischer Massenäußerung übrig".[290] 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.[291]

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".[292] 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 auch zu seiner Karriere in England verhalf.[293]

In den Libretti der *Alkestis* sowie der *Bakchantinnen* wird deutlich, wie stark Wellesz versucht hat, die Forderungen seiner eigenen 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

289 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie", S. 428.

290 Julius Korngold, „‚Die Bakchantinnen', Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in *Neue Freie Presse* (1931), Nr. 23983, 21. Juni, S. 1–4, hier S. 3.

291 Max Graf, „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in *Der Tag* (1931), Nr. 2933, 21. Juni, S. 7–8, hier S. 7 f.

292 Bienenfeld, „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen'", S. 28.

293 Wellesz, *Autobiographie*, S. 183 f.

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; dessen Ansichten beeinflussten auch seine Vorstellungen von Tanz, Dekorationen und Kostümen sowie der Lichtregie, also sämtliche Aspekte des Gesamtkunstwerks.

4 DIE 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."[1] Für Wellesz war also neben Musik und Textbuch die Aufführung seiner Opern integraler Bestandteil seines Gesamtkunstwerk-Modells, 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 immense 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 Daseinsbedingung" verleihen würde.[2] 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 Aufführungen 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*, zu denen aufgrund des gehobenen Anlasses einige zeitgenössische Quellen und auch bildliche Darstellungen zur Aufführung überliefert sind. 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; vielmehr orientierte er sich in diesem Punkt stärker an den modernen Möglichkeiten für Inszenierungen antiker Stoffe, wie sie vor allem Max Reinhardt bei Hofmannsthals Werken nutzte. Daneben spielten die verschiedenen aktuellen Reformbestrebungen eine Rolle, die sich ausgehend u. a. von den Ideen Adolphe Appias verbreiteten und sich auch in Gustav Mahlers Inszenierungen an der Wiener Hofoper manifestierten. Die Bühne reflektiert bei Wellesz daher auch

1 Wellesz, „The Problem of Form", S. 90.

2 Wellesz, *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 400.

die Rezeption eines Bildes von der Antike, das sich im frühen 20. Jahrhundert gerade erst zu formen begann. Anders als bei den Überlegungen zum Libretto wird hier und im folgenden Kapitel darüber hinaus ersichtlich, 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.

4.1 Die barocke Architektur auf der Opernbühne

Für Cestis Festoper *Il pomo d'oro* zeichnete 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 aufwändige Flug- und Bühnenmaschinerien für szenische Effekte an. Am meisten Zeit und Geld beanspruchte jedoch die Errichtung eines neuen Opernhauses (das Theater auf der Cortina), das allein der Aufführung des *Pomo d'oro* zur Hochzeit Leopolds I. 1666 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.[3] Francesco Sbarra erinnerte sich nicht nur an die „geistvollen Zeichnungen" von Burnacini, sondern auch an die gelungene Theaterkonzeption, die es erlaubte, dass angeblich keinem der 5000 Zuschauer ein Wort auf der Bühne entging.[4]

Dem Textbuch der Oper wurden insgesamt 25 Kupferstiche beigefügt, die Guido Adler in seiner Edition in den *DTÖ* reproduziert hat und die demzufolge auch Wellesz seinerzeit zugänglich waren. Eine Abbildung stellt hauptsächlich den großen Zuschauerraum des prachtvoll ausgestatteten Opernhauses dar, die übrigen Kupferstiche zeigen einzelne Szenen mit den aufwändigen Kulissen und Maschinerien.[5] Wellesz zeigte sich begeistert von Burnacinis

3 Seifert, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott*, S. 39 f.

4 „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 Verständniss der Stimmen etwas zu wünschen übrig liess." Adler, „Vorwort", in Cesti, *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, S. VII f.

5 Kolorierte Kupferstiche (wahrscheinlich zugehörig zum Widmungsexemplar für Leopold I.) finden sich in A-Wn Misc.143-GF/1-25.

Entwürfen,[6] musste jedoch anerkennen, dass diesem bzw. den gesamten Festivitäten ein unverhältnismäßig höheres Budget zur Verfügung gestanden hatte, als es sich ein Opernkomponist des 20. Jahrhunderts jemals erträumen konnte.[7] Auch Giuseppe Galli-Bibiena verfügte bei der Inszenierung von Fux' *Costanza e fortezza* für die Krönung Karls VI. in Prag über vergleichbar exorbitante Mittel: Wellesz berichtete in seiner Edition des Werkes (die ebenfalls Reproduktionen von dem Textbuch beigefügten Entwürfen enthält) von „kunstreichen Maschinen" sowie von mit Gold und Edelsteinen besetzten Kostümen[8] und bewertete Galli-Bibienas Ausstattung als die „blendendste Leistung seiner Kunst".[9] Galli-Bibiena wurde jedoch ähnlich wie Burnacini nicht nur die gesamte Ausstattung, sondern auch der Bau eines eigens konzipierten Theaters auf dem Hradschin übertragen, das mehrere Tausend Zuschauer fassen konnte.[10]

Wellesz erkannte in den Bühnenbildern Burnacinis und Galli-Bibienas 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.[11] 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 betrachtet zwecklos erscheint […], und erst die harmonische Vereinigung und Verschmelzung im Gesamtbild den gewollten Effekt der einheitlichen Raumgestaltung gibt".[12] Hierbei war vor allem der Kontrast von Licht und Schatten entscheidend: Zumal in den Bauwerken des ‚Wiener' bzw. ‚Österreichischen Barock', die „einen Hang zum Mystischen, Übersinnlichen, zum dramatisch Bewegten, reich Ornamentalen, aber dennoch klar Geformten" aufgewiesen hätten, sei durch die Malerei besonders stark Licht und Schatten eingearbeitet worden, „um durch eine optische Wirkung die Geschlossenheit der Form zu erhöhen".[13]

Der Kontrast stellte für Wellesz also das wichtigste Mittel zur Strukturierung dar: In der barocken Malerei, die auch Eingang in die Architektur fand,

6 Wellesz, „Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert", S. 193.
7 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 66.
8 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XVI.
9 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 77.
10 Siehe eine ausführliche Beschreibung bei Hilmera, „Costanza e fortezza".
11 Wellesz, „Renaissance und Barock", S. 39.
12 Wellesz, *Giuseppe Bonno (1710–1788)*, S. 400.
13 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 9.

habe die Betonung von Licht und Schatten zu einer besseren Übersicht geführt und „trotz der gesteigerten Ornamentik eine einheitliche Wirkung" erzielt – ein allgemeines Charakteristikum des barocken Kunstwerkes, das sich ähnlich in der Musik entwickelte:[14]

> 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 erst brachte das, was sie schildern wollte dadurch zur erhöhten Geltung, daß sie das Darzustellende gleichzeitig mit seinem Kontraste bracht[e].[15]

Giuseppe Galli-Bibiena verkörperte für Wellesz den idealen Theaterarchitekten, der den ‚Wiener Barock' auf der Bühne repräsentierte, und zählte für ihn gemeinsam mit Johann Bernhard Fischer von Erlach sowie Johann Lucas von Hildebrandt zu den bedeutendsten Vertretern der Epoche.[16] 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.[17] Wellesz spielte hier auch auf die neue Tiefendimension an, die Galli-Bibiena in die Theatermalerei brachte:[18] 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.[19] Bereits bei Fux' *Angelica* hatte Galli-Bibiena diese Technik verwendet. Wellesz erkannte hier Wände und Decken, die eine nicht existente Tiefe suggerierten und „die Illusion einer Fortsetzung des Raumes ins Unendliche" erweckten.[20]

Die Beispiele von Burnacini und Galli-Bibiena unterstreichen in dem Zusammenhang Wellesz' oberste Prinzipien für die Bühne: die Unterstützung der angestrebten Einheitlichkeit des Gesamtkunstwerks auch durch die Verschmelzung der visuellen und bühnentechnischen Elemente. Die Durchstrukturierung wurde dagegen durch das Herausarbeiten der Kontraste von Licht und Schatten begünstigt. Dies knüpft nahtlos an die Ausführungen zu dem

14 Ebd., S. 12.
15 Ebd., S. 25.
16 Wellesz, *Fux*, S. 2.
17 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XVI.
18 Ebd.
19 Harald Zielske, Art. „Bibiena", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 2 (1999), Sp. 1579–1588, hier Sp. 1584. Zur Perspektive in den Bühnenbildern 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.
20 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XVI; ders., *Fux*, S. 42.

stark betonten Lichtelement in Wellesz' *Bakchantinnen* an und zeigt zugleich Parallelen zu Bühnenreformen wie beispielsweise jene von Adolphe Appia und Max Reinhardt, aber vor allem zu den Aufführungen an der Wiener Hofoper um die Jahrhundertwende.

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 auch ihn zum Komponisten gemacht,[21] lohnt es sich zu hinterfragen, welche Mahler'schen Inszenierungen Wellesz in Wien gesehen, gehört und erlebt hat, die die Weichen für seine Opernreform und insbesondere für seine Vorstellung von einer modernen Bühne stellen sollten.

4.2 Mahlers Inszenierungen an der Wiener Hofoper und die neue Opernregie

Wie wir aus Wellesz' Memoiren erfahren, hat er spätestens mit 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.[22] 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.[23]

21 Wellesz, *Autobiographie*, S. 21 und 86.

22 Ebd., S. 21.

23 Egon Wellesz, „Gustav Mahler und die Wiener Oper. Festrede, gehalten am 26. Juni in der Wiener Staatsoper", in *Die Neue Rundschau* 71 (1960), S. 255–261, hier S. 256 f. Auch fast wörtlich abgedruckt in ders., *Autobiographie*, S. 21.

Jede einzelne Aufführung war für den heranwachsenden Wellesz ein besonderes Erlebnis und trug zu seiner steigenden Bewunderung für Mahler bei. Er sah unter dessen Leitung zahlreiche Inszenierungen, darunter fast alle Opern Wagners oder den Mozart-Zyklus von 1905/1906. Neben *Der Ring des Nibelungen* und Beethovens *Fidelio* finden sich in Wellesz' Erinnerungen zudem einige Werke, wie *Der Freischütz*, *Tristan und Isolde*, *Don Giovanni*, aber insbesondere Glucks *Iphigenie in Aulis*, deren Aufführungen 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? Quellen zu dieser Inszenierung sind nur spärlich vorhanden und Informationen hauptsächlich aus zeitgenössischen Kritiken ableitbar.[24] *Der Freischütz* war in Mahlers Amtszeit eine der ersten Opern, an denen er umfassende Neuerungen vornahm und deren Neudeutung durch Mahler 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.[25] Die Kritiker fokussierten sich insbesondere auf die berühmte Wolfsschluchtszene, die an jener in der beliebten alten Inszenierung gemessen wurde. So liest man in der eher positiven Kritik aus dem *Illustrirten Wiener Extrablatt*:

> [Mahler] hat nicht nur die durch die Tradition geheiligte Menagerie der Wolfsschlucht, das große Wildschwein, die Eule mit den feurigen Augen, die Kriechthiere und affenartigen Dämone[n] 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, kurz Dinge, die man in jedem Walde des Nachts beobachten kann.[26]

24 Die bisher einzige umfassende Studie zur Rezeption von Mahlers Wirken als Hofoperndirektor hat Elisabeth 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*, Diss. Universität Wien 1978.

25 Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Neuausgabe, S. 45.

26 Zitiert nach Robert Werba, „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler", S. 374.

Hier und in anderen Rezensionen fällt auf, dass die grundlegenden Modifikationen in der Inszenierung offenbar weniger auf neuen Bühnenbildern, sondern vielmehr auf einem gezielten Ausdünnen der Dekorationen beruhten.[27] Bereits vor seiner Wiener Zeit hatte Mahler seiner Vertrauten Natalie Bauer-Lechner über Pläne bezüglich der Ausstattung einer möglichen zukünftigen *Freischütz*-Inszenierung 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."[28] Mahler legte also beim *Freischütz* Wert darauf, 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' naturalistisch nennen mag). Besonders die von Mahler gestrichenen spukhaften Fabelwesen und Geistererscheinungen, aber auch der Eber oder die ‚Eule mit den feurigen Augen' wurden vom Großteil des Publikums schmerzlich vermisst.[29] 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 Musterleistung bereichert worden.[30]

Trotz des Umstandes, dass Mahler keine vollständige Neugestaltung der Inszenierung durchführen konnte, gelang es ihm offensichtlich, mit gezielten Änderungen im Bühnenbild und einem neuen musikalischen Anspruch das Werk grundlegend neu zu interpretieren und hierdurch überhaupt erst die starke

27 *Der Freischütz* von 1898 war allerdings keine Neu-Inszenierung, sondern lediglich eine Neu-Einstudierung, weshalb eigentlich gar keine neuen Kulissen hergestellt werden sollten.

28 Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig u. a. 1923, S. 78.

29 Beispielsweise M. K. [Max Kalbeck], „Hofoperntheater [*Der Freischütz*]", in *Neues Wiener Tagblatt* (1898), Nr. 292, 23. Oktober, S. 9–10, hier 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 und den Feuerwagen drein, die wilde Jagd und das geisterhafte Echo wollen wir nicht entbehren."

30 *Fremdenblatt* (6. November 1898), zitiert nach Werba, „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler", S. 375.

(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. 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 zehn Proben),[31] sondern ging auch bei der Einstudierung selbst äußerst minutiös vor und wiederholte einzelne Passagen so oft, bis sie zur Gänze seinen Erwartungen entsprachen. Die Sängerinnen und Sänger wurden darüber hinaus zu ‚singenden Darstellern' erzogen, von denen „höchste Intensität und Deutlichkeit in Geste und Ausdruck" verlangt wurde[32] und deren schauspielerische Fähigkeiten sogar entscheidend für die Besetzung sein konnten.[33] 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."[34] Clemens Krauss sagte diesbezüglich: „Wir führen das Werk erst auf, wenn es so sitzt wie die ‚Meistersinger'."[35]

Mahlers progressive Herangehensweise scheint also Anklang beim jungen Wellesz gefunden zu haben. Wie bereits ausführlich erläutert wurde (siehe Kapitel 2), versuchte Wellesz in seiner Reform ebenfalls, alles Spätromantische in der Oper zu überwinden und auch aus seinen eigenen Inszenierungen herauszuhalten. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass vor allem Mahler

31 Robert Werba, „Marginalien zur Mozart-Interpretation an der Wiener Hofoper in der Ära Gustav Mahlers", in *Collectanea Mozartiana*, Red. von Cordula Roleff, Tutzing 1988, S. 149–157, hier S. 149.

32 Wellesz, *Autobiographie*, S. 24.

33 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 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* umsetzen 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.

34 Egon Wellesz, „My fifth String Quartett", A-Wn F13.Wellesz.260, fol. 7r.

35 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 42.

ihm diesen Ansatz in Form seiner Neuerungen – beginnend mit dem *Freischütz* – aufgezeigt hatte und in ihm diese Ideen reifen ließ. Die naturalistische Herangehensweise, die Mahler in den Anfängen noch verfolgte, entsprach jedoch einer Tendenz, die Wellesz später in seiner Reform und seinen Opern ablehnen sollte. Wellesz bevorzugte stattdessen eine stilisierte Darstellungsweise. Auch Mahler behielt dieses Modell nicht strikt bei, wobei es vor allem Alfred Rollers Einfluss anzurechnen ist, dass Mahler letztlich vom realistischen Bühnenbild großteils Abstand nahm und dieses durch ein stilisierendes Konzept von Raum, Licht und Farbe ersetzte.[36] Gleichwohl 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".[37] Mahler passte also eher seine Inszenierungen an das jeweilige Werk an, dem Prinzip von Roller folgend: „Jedes Kunstwerk trägt das Gesetz seiner Inszenierung in sich."[38]

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 2.8) 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.[39] 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*[40] im Februar 1903 wurde der wohl größte Schritt in Richtung des Mahler'schen Gesamtkunstwerkes vollzogen.

36 Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Neuausgabe, S. 125.

37 Franz Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien/München 1979 (Wiener Themen [17]), S. 110.

38 Alfred Roller, „Bühnenreform?", in *Der Merker* 1/5 (1909), S. 193–197, hier S. 195.

39 Trabitsch, „Gustav Mahler und die Wiener Secession", S. 164.

40 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*, Diss. Florida State University 2009.



Abb. 1: Alfred Roller: Entwurf zu Richard Wagner: *Tristan und Isolde* (1903), I. und II. Akt; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HU15693.

Die Aufführungen von Wagners Musikdramen waren unter Mahler zumeist große Erfolge, und auch Wellesz schwärmte: „Next to Bayreuth one looked to Vienna as the place where one could hear perfect performances of Wagner's works."[41] Doch erst mithilfe von Roller konnte Mahler versuchen, seine Idealvorstellungen von Aufführungen von Wagners Werken auch in die Tat umzusetzen (selbst wenn aufgrund von Mahlers frühzeitiger Demission lediglich *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold* sowie *Die Walküre* gespielt werden konnten). Wellesz bekräftigte, dass Mahler die Gesamtkunstwerkidee nicht allein realisieren konnte, denn „um diese zu verwirklichen, bedurfte es eines Bühnenbildners großen Formats; er fand diesen in Alfred Roller".[42] 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.

41 Wellesz, „Reminiscences of Mahler", S. 53.
42 Wellesz, *Autobiographie*, S. 23.

Die Premiere der Neuinszenierung von *Tristan und Isolde* am 12. Februar 1903 fand nur einen Monat nach der letzten Aufführung statt, die noch in 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 I. Akt – muss auf die Zuschauer dagegen auf den ersten Blick geradezu ernüchternd gewirkt haben: Die Dekoration wurde dominiert von einem riesigen roten Segel, das quer über die Bühne gespannt war und das Zelt Isoldes auf dem Schiffsdeck darstellte; die Requisiten zeigten neben dem Keltischen nachempfundener Ornamentik Muster, die Roller aus der Secession entlehnt hatte. Der II. Akt, bestehend aus einem Wald-Garten-Bild, sowie der III. Akt, eine Landschaft mit Ruine, waren dagegen stärker an der Vorgängerinszenierung orientiert. Die herausstechende Neuerung stellte neben dem Bühnenbild aber sowohl für die Presse wie auch für Wellesz die Lichtdramaturgie dar, die das Wesen und die Grundstimmung des Werkes widerspiegeln sollte.[43] 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. und III. Akt schrieb er:

> 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.[44]

Wellesz imponierte die Aufführung sehr, bei der er darüber hinaus zum ersten 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 in gleicher Weise 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.[45] Die Neuerungen in der Lichtregie des *Tristan*, die den meisten Zuschauern zusagte, lagen darin, dass nun nicht mehr allein die Bühne und die Darsteller zum Zweck der Sichtbar-

43 Vana Greisenegger-Georgila, „Eine Reformbühne für Gustav Mahler", in *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener'. Gustav Mahler und Wien*, hg. von Reinhold Kubik und Thomas Trabitsch, Wien 2010, S. 134–148, hier S. 134 und 138. Hier sind einige Entwürfe, Skizzen und Fotographien der verschiedenen Inszenierungen abgedruckt.

44 Wellesz, *Autobiographie*, S. 25.

45 Ebd., S. 24 f. Es wird hier leider nicht klar, von welcher der beiden Opern Wellesz spricht.

keit beleuchtet werden sollten, sondern das Licht auch eine eigene Funktion zu erfüllen hatte. Mahler und Roller ging es um ein neues Verhältnis von Musik, Licht und Farben, um eine eigene Stimmung zu kreieren und eine Interaktion zwischen dem Auditiven und dem Visuellen bzw. zwischen allen Sinnen hervorzurufen. Nicht wenige Kritiker schilderten beinahe synästhetische Erlebnisse; so schrieb beispielsweise Max Kalbeck, er könne geradezu „die Musik mit Augen sehen, mit Händen greifen".[46]

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. Es ist allerdings fraglich, ab wann sie dessen Konzept kannten, da Appias Schriften seinerzeit nicht allzu verbreitet waren und er seine Ideen auch nur selten auf der Bühne realisieren durfte. Allerdings soll sowohl Mahler als auch Roller *Die Musik und die Inscenierung* bekannt gewesen sein;[47] darüber hinaus stand Roller mit Appia spätestens ab 1907 in brieflichem Kontakt, wobei sie sich auch über diese Schrift austauschten.[48]

Selbst wenn mit *Tristan und Isolde* – insbesondere im Vergleich mit dem in Bayreuth weiterhin 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 zeigte noch deutlich naturalistische Elemente.[49] 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 – mit Ausnahme von *Die Zauberflöte*, *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* (bzw. *Don Juan*) – bis gegen die Jahrhundertwende teils noch wenig populären Opern Mozarts und machte sich um deren Aufführungen verdient, worunter insbesondere der Mozart-Zyklus

46 M. K. [Max Kalbeck], „Hofoperntheater [*Tristan und Isolde*]", in *Neues Wiener Tagblatt* (1903), Nr. 52, 22. Februar, 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 dem sie die Lichtregie ausführlich thematisiert.

47 Werba, „Marginalien zum Theaterpraktiker Gustav Mahler", S. 382; Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 76.

48 Evan Baker und Oskar Pausch, *Das Archiv Alfred Roller*, Wien u. a. 1994, S. 15. Brief vom 10. Juni 1907; die *Iphigenie*-Inszenierung hatte ihre Erstaufführung am 18. März 1907.

49 Greisenegger-Georgila, „Eine Reformbühne für Gustav Mahler", S. 138.

aus der Saison 1905/1906 als ein weiterer Meilenstein in der Zusammenarbeit Mahlers mit Roller herausragte.[50] Mahlers Inszenierungen sorgten bald europaweit für Aufsehen, und Wellesz merkte diesbezüglich an, dass beispielsweise Edward J. Dents Mozart-Buch[51] maßgeblich aus der Begeisterung heraus entstanden war, die Mahler mit seinen Aufführungen auslöste.[52] Als einer der Höhepunkte 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.[53] 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.[54] 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.[55] 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 zum ersten Mal im *Don Giovanni* eingesetzt wurden. Die Türme markierten die äußere Begrenzung der Bühne, 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.[56] Neben dieser neuartigen Lösung versuchte Roller das Werk auch mit Farbe und Licht 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 beispielsweise die

50 Von seinem Vorgänger Wilhelm Jahn übernahm Mahler die drei Opern und fügte später *Così fan tutte*, *Zaide* sowie *Die Entführung aus dem Serail* dem Repertoire hinzu. Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, München ²1987 (Serie Piper 592), S. 225 f.

51 Edward J. Dent, *Mozart's Operas. A Critical Study*, London 1913.

52 Wellesz, „Reminiscences of Mahler", S. 53.

53 Werba, „Marginalien zur Mozart-Interpretation an der Wiener Hofoper in der Ära Gustav Mahlers", S. 149.

54 Ebd., S. 153. Für seine Inszenierung in München im Jahr 1896 hatte Hermann Levi 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.

55 Wellesz, *Autobiographie*, S. 26.

56 Werba, „Marginalien zur Mozart-Interpretation an der Wiener Hofoper in der Ära Gustav Mahlers", S. 150 f.

leuchtenden Rosenbeete bei Don Giovannis ‚Champagner'-Arie, die in erster Linie dessen ‚überschäumende' Lebensfreude reflektieren sollten.[57]

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 Gutheil-Schoder in ihren Erinnerungen, dass für Mahler eine realistische Darstellungsweise und ein ebensolches Bühnenbild für die „mystische und mythische" Dichtung des *Don Giovanni* keinesfalls in Frage gekommen wären. 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.[58] 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."[59]

Iphigenie in Aulis *(1907) – der neue Tanz*

Bereits kurze Zeit nach dem Mozart-Zyklus brachte Mahler 1907 mit Glucks *Iphigenie in Aulis* eine Oper auf die Bühne, deren Inszenierung von vielen als künstlerischer Höhepunkt in Mahlers Wiener Schaffenszeit gesehen wurde. Auch Wellesz reihte sich hier ein, da für 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 griechische 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.[60]

Wellesz sah hier die Balletteinlage der jungen Wiesenthal-Schwestern Grete und Elsa, die in eine antike Szenerie eingegliedert wurde.[61] Über die Inszenierung

57 Ebd., S. 151.

58 Marie Gutheil-Schoder, „Mahler bei der Arbeit", in *Der Merker* 3/5 (1912), S. 165.

59 Wellesz, *Autobiographie*, S. 26.

60 Ebd., S. 23.

61 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.

sind nur wenige Details bekannt, doch auf dem Bühnenbildentwurf zum III. Akt (Abb. 2) lässt sich erahnen, dass Roller sich in seinen Kostümen und Bühnenbildern, wie damals allgemein üblich, an der Epoche der Handlung – d. h. des antiken Griechenland – und nicht an jener des Komponisten orientierte.[62] 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 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 der Tanzkunst gehofft, die sich zu seiner Zeit jedoch nicht mehr realisieren sollte.[63] Dennoch zeichneten sich die ersten Ankündigungen einer neuen Tanzkunst in *Iphigenie* bereits ab: Die beiden Wiesenthal-Schwestern, die schon kurze Zeit später mit der dritten Schwester Berta eine eigene Tanzgruppe gründeten und zu den bedeutendsten Tänzerinnen ihrer Zeit avancierten, wurden von Roller – der nun auch für das Ballett verantwortlich zeichnete – für die Tanzeinlagen eingesetzt. Mit ihm gemeinsam erarbeiteten sie ihre Rollen und erfanden laut Wellesz einen „neuen Stil der Choreographie".[64] Das Ergebnis überzeugte sogar zahlreiche notorische Skeptiker, und auch Mahler selbst war der Meinung, die *Iphigenie* sei die beste Inszenierung gewesen, die er gemeinsam mit Roller auf die Bühne gebracht habe.[65]

Für Wellesz stellte Mahlers *Iphigenie in Aulis* die überzeugendste Darbietung eines einheitlichen Gesamtkunstwerks dar, die er bis dahin auf einer Bühne erleben durfte. Das Dirigat, die Sänger und Sängerinnen 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."[66] Auch Bruno Walter war der Ansicht, dass diese Inszenierung „die vollkommenste Interpretation eines

62 Greisenegger-Georgila, „Eine Reformbühne für Gustav Mahler", S. 146.
63 Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Neuausgabe, S. 50–53.
64 Wellesz, *Autobiographie*, S. 61. Siehe Greisenegger-Georgila, „Eine Reformbühne für Gustav Mahler", S. 146.
65 Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Neuausgabe, S. 62.
66 Egon Wellesz, „Gluck" (Entwurf A-Wn, F13.Wellesz.2306), fol. 6a^{v}.

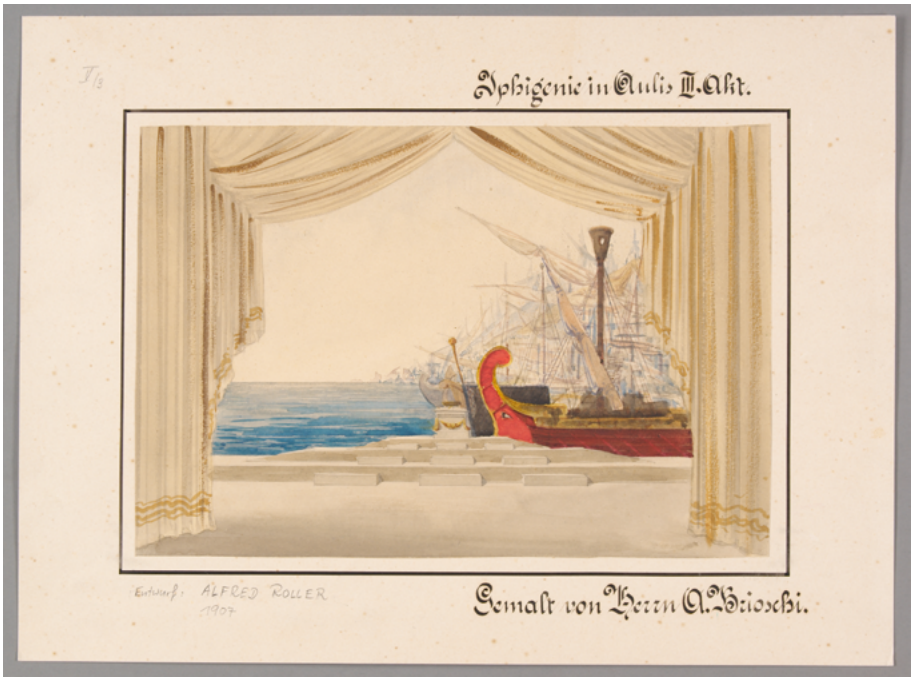


Abb. 2: Alfred Roller: Entwurf zu Christoph Willibald Gluck: *Iphigenie in Aulis* (1907), III. Akt; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU5168.

Bühnenwerkes" war, die er unter Mahler 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."[67] 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 unterbrochen war. Seine Opernästhetik hat mit der Lichtregie, der Hinwendung zur Stilisierung, der Idee für neue Tanzkonzepte sowie der ganzheitlichen Herangehensweise im Allgemeinen, der Akribie bei der Einstudierung und der neuerweckten Relevanz der Bühne und der Regie ihre

67 Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Wien 1936, S. 57.

Ursprünge unzweifelhaft bei Mahler. Für Wellesz verkörperte dieser einen Teil der Gesamtkunstwerk-Tradition und somit ein wichtiges Bindeglied in der kontinuierlichen Linie, die in den barocken Festopern des 17. und 18. Jahrhunderts ihren Ausgang nahm und an die Wellesz anknüpfen wollte.

Auch Mahler selbst soll einen Sinn für die Tradition und die historische Einordnung seines Schaffens aufgewiesen haben. So bescheinigte Roller Mahler, dass er „tief durchdrungen von der historischen Bedingtheit unseres ganzen Opernwesens" gewesen sei.[68] Hermann Bahr erkannte in Mahlers Schaffen sogar Parallelen zur Barockoper, die bereits Richard Wagner wiederaufleben ließ und die von Mahler als dessen legitimem Nachfolger weitergeführt worden sei. Es wird deutlich, dass Bahr hierbei vor allem auf das barocke Gesamtkunstwerk anspielte, ähnlich wie auch Wellesz es definiert hat: Sowohl in der Barockoper als auch bei Mahlers Inszenierungen sollten laut Bahr „die vereinten Kräfte der sämtlichen 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."[69]

4.3 Die antike Bühne im 20. Jahrhundert

Mahlers Reformversuche wurden in den folgenden Jahren und Jahrzehnten von zahlreichen Künstlern fortgeführt und weiterentwickelt, darüber hinaus ergaben sich Parallelerscheinungen auch in anderen Kunstdisziplinen, vor allem im Sprechtheater. Die Bedeutung von Hofmannsthal für Wellesz wurde bereits deutlich gemacht, aber auch die Inszenierungen von dessen Werken 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 in Wien im Konzerthaus stattfand."[70] Diese Inszenierung, aber speziell auch die Aufführungen der übrigen Dramen Hofmannsthals mit antikem Sujet transportierten ein ganz bestimmtes Bild einer sich zu

68 Alfred Roller, „Mahler und die Inszenierung", in *Musikblätter des Anbruch* 2/7–8 (1920), S. 272–275, hier S. 274.

69 Hermann Bahr, „Mahler als Direktor", in *Musikblätter des Anbruch* 2/7–8 (1920), S. 275–276, hier S. 275 f.

70 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.

jener Zeit auf den Bühnen durchsetzenden Szenengestaltung, 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* sowie die durch Strauss vertonte *Ariadne auf Naxos* und *Der Rosenkavalier*. Die erste Zusammenarbeit mit Reinhardt 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.[71] Vor allem die Überwindung des Naturalismus war beiden ein Anliegen: Hofmannsthal sprach sich gegen realistische Nachbildungen aus und präferierte 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".[72] Vor allem 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.[73] Bereits *Elektra* gilt als „Vorwegnahme des expressionistischen Theaters mittels Gebärden, Schreien, Tanz, Licht, Bühnenbild – und […] Musik"[74] – eine Herangehensweise, die Hofmannsthal besonders in den anderen Mythosbearbeitungen fortführte.

Hofmannsthal arbeitete bei den gemeinsamen Inszenierungen hinsichtlich aller Fragen der Bühne eng mit Reinhardt 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".[75] 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 bestätigen, der mir oft sagte,

71 Dieter Martin, „Theaterkooperationen", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 73–76, hier S. 75.
72 Ebd., S. 74.
73 Eder, „Pentheus' Labyrinth", S. 89 f.
74 Eder, „Richard Strauss", S. 60.
75 Martin, „Theaterkooperationen", S. 74.

> er traute mir als dem einzigen Menschen, den er kenne, zu, ein genau so komplettes Regiebuch zu machen, wie er selbst (und das will etwas heißen) […].[76]

Reinhardt verpflichtete für eine Inszenierung von Hofmannsthals *Ödipus und die Sphinx* am Deutschen Theater in Berlin 1910 auch Alfred Roller, der mit seinen ästhetischen Ansätzen ähnliche Prinzipien verfolgte. Roller schwärmte in einem gemeinsamen Interview mit Hofmannsthal und Bruno Walter von Reinhardt. Er zeigte sich hier zunächst verärgert über die altmodische Ressortteilung und meinte, dass es doch „auf das Gesamtbild der Erscheinung" ankomme 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."[77] Für *Ödipus und die Sphinx* konzipierte Roller ein Bühnenbild, das seinem ‚typischen' Umgang mit antiken 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".[78] Ähnliches findet sich auch noch 1918 bei der *Antigone*-Inszenierung am Wiener Burgtheater: Roller verwendete 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 Eingeschlossensein der Entscheidung noch härter bildhaft formuliert wird", und stellte somit „den Menschen in den Mittelpunkt seines Aufbaus".[79]

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. 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" anpassen.[80] *König Ödipus* wurde 1910 in der Münchner Musik-

76 Hugo von Hofmannsthal an Richard Strauss, 22. April 1912, in Schuh (Hg.), *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, S. 178 f.

77 „Gespräch über Reinhardt, mit Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller und Bruno Walter", in *Der Merker* 1/17 (1910), S. 697–701, hier S. 699.

78 Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 230.

79 Ebd., S. 244.

80 Max Reinhardt, „Das Theater der Fünftausend", in *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. von Hugo Fetting, Berlin 1989, S. 446–447, hier S. 446.

festhalle 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.[81] 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 bei *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.[82]

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."[83] Bereits in seiner *Tristan*-Inszenierung mit Mahler hatte Roller darauf bestanden, einen Grundriss vom Zuschauerraum und von der Bühne einsehen zu können. Ihn interessierte der gesamte Theaterraum, also auch die Sichtverhältnisse des Publikums – ein Novum unter den bisher zuständigen Ausstattern der Hofoper.[84] 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".[85] Rollers Ansätze zeigten somit Parallelen zu Ideen, die Adolphe Appia etwa zur gleichen Zeit entwickelte. Roller, der, wie bereits erwähnt, ab 1907 mit Appia in brieflichem Kontakt stand, besuchte 1912 oder 1913 (wie auch Max Reinhardt und zahlreiche weitere Künstler) die Festspiele von Hellerau, wo Appia von 1909 bis 1914 wirkte und hier im Übrigen auch Glucks *Orfeo ed Euridice* inszenierte.[86]

Appia, der sich ebenso wie Roller von der traditionellen Illusionsbühne lossagte, beschäftigte sich intensiv mit der Ausnützung des Bühnenraumes, der

81 Ebd., S. 235.

82 Arne Langer, Art. „Reinhardt, Max", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 13 (2005), Sp. 1530–1532, hier Sp. 1531.

83 Nach Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 306.

84 Wolfgang Greisenegger, „Alfred Roller: Neubedeutung des szenischen Raumes", in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 31 (1989), S. 271–281, hier S. 276.

85 Ebd., S. 277.

86 Harald Zielske, Art. „Appia, Adolphe", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 2 (1999), Sp. 826–830, hier Sp. 827.

eine völlig neue Funktion erhalten sollte. Vor allem die Zweidimensionalität der altmodischen Kulissen musste 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.[87] Hauptproblem war, dass auf der alten Bühne zwischen der dreidimensionalen Person und den zweidimensionalen Kulissen keine direkte Berührung stattfinden durfte, da dies zur Zerstörung der Illusion führte.[88] „Denn keine Bewegung des Darstellers", so Appia, „kann mit den von der Malerei auf den Leinwandflächen angedeuteten Dingen in lebendigen Einklang gebracht werden."[89] Allein die Praktikabilität könne den „materielle[n] Berührungspunkt zwischen Darsteller und Dekorationsmaterial" herstellen, und das Ziel bestehe demzufolge darin, „das unbelebte Bild in seiner *fiktiven* Gestaltung der *wirklichen* Gestalt des Darstellers und deren Bethätigungen möglichst anzupassen".[90]

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 20 ‚Rhythmische Räume', die hauptsächlich aus nüchternen Treppen, Steinquadern, Podesten, Rampen usw. bestanden und insbesondere durch Licht- und Schattenwirkung belebt wurden.[91] Diese Entwürfe gelten als Ausgangspunkt bzw. Vorläufer des typisch antiken Bühnenbildes des 20. Jahrhunderts, das sich in der Folge durchsetzte. Nach dem Ersten Weltkrieg fanden sich auf immer mehr Bühnen abstrakte Dekorationen, für die die Bühnenbildner die gleichen Elemente einsetzten, wobei sie vor allem schlichte geometrische Formen bevorzugten. Für Richard Beacham stellen sämtliche folgenden Versuche somit „Variationen" von Appias Rhythmischen Räumen dar,[92] die u. a. auch von Roller und Reinhardt verwendet wurden. Beacham sieht als frühestes Beispiel für Appias Einfluss den II. Akt von Mahlers und Rollers *Tristan und Isolde*, der nicht nur Ähnlichkeiten

87 Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, übers. von Petra Schreyer und Dieter Hornig, Berlin 2006, S. 47.
88 Adolphe Appia, *Die Musik und die Inscenierung*, München 1899, S. 17.
89 Ebd., S. 61.
90 Ebd., S. 21.
91 Beacham, *Adolphe Appia*, S. 119. (Abbildung der Entwürfe, S. 118–121).
92 Ebd., S. 341–343.

mit Appias eigenen (unrealisierten) Entwürfen, sondern auch ein vergleichbares 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.[93]

4.4 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 niedergeschlagen. Zur Uraufführung von *Alkestis* 1924 in Mannheim (Leitung: Richard Lert, gemeinsam mit *Das Wunder der Diana*) gibt es nur wenige Berichte und Bilddokumente.[94] Wellesz fügte seinem Artikel „Gestalt und Handlung in der Oper" einen Schwarz-Weiß-Entwurf von Bühnenbildner Heinz Grete bei, der zumindest einen gewissen Eindruck von der nüchternen Szenerie mit Alkestis im Mittelpunkt auf der Totenbahre, umringt von ihrem Gefolge, vermittelt (Abb. 3). Im Hintergrund führt eine Treppe zum Eingang des Königspalastes, eine weitere Treppe dient als Schräge im linken Vordergrund.

Die Rezensionen, die durchaus gemischt ausfielen, behandelten nur selten die Bühnenbilder oder das Visuelle im Allgemeinen. Die Regieleistung von Hanns Niedecken-Gebhard wurde jedoch durchweg honoriert und teilweise stürmisch gefeiert („ein Ereignis für sich").[95] Einzelne Kritiker berichten etwa von einer „echt heroischen Landschaft"[96] mit „hochaufgetürmten […] wuchtig wirkenden Bühnenbildern".[97] Kurt Sonnemann sah in Gretes Ausstattung einen essentiellen Faktor für den Erfolg, und die Beschreibung der „monumental-großlinige[n] Königsburg"[98] verweist auf die Optik des beschriebenen typisch antiken Bildes.

Andere Rezensionen gingen außerdem auf die besondere Bedeutung des Raumes ein: So berichtete Hermann Erpf, dass für Niedecken-Gebhard die Bühne nicht mehr „beengter Schauplatz eines naturhaften Geschehens" sei, sondern „in erster Linie *Form*, nach den Bedürfnissen des Geschehens gegliederter

93 Ebd., S. 195 und 337.

94 *Alkestis* wurde nach der Uraufführung außer in Gera noch in Bremen, Coburg, Dessau, Hannover, Köln sowie Stuttgart gegeben. Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 53.

95 „Egon Wellesz' ‚Alkestis'", in *Der Tag* (1924), Nr. 476, 26. März, S. 6.

96 Fritz Droop, „Zwei Bühnenwerke von Egon Wellesz. Mannheim", in *Kölnische Zeitung* (A-Wn F13.Wellesz.375).

97 „Nationaltheater Mannheim. Uraufführung ‚Alkestis' – Erstaufführung ‚Das Wunder der Diana'" (A-Wn F13.Wellesz.373).

98 Kurt Sonnemann, „Zwei Uraufführungen am Mannheimer National-Theater" (A-Wn F13.Wellesz.427).

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."[99] 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."[100] An die Ansätze von Appia und Jaques-Dalcroze erinnert 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."[101]

Darüber hinaus liegen kaum Quellen vor. In Wellesz' Nachlass finden sich zwei Bilder der Aufführung am Reußischen Theater in Gera (1924) – zum einen eine Szene mit Admet und dem Chor, zum anderen Alkestis auf ihrem Totenbett mit dem ihr beistehenden Admet.[102] Die erste Aufnahme ist auch in einem Artikel von Paul A. Pisk aus dem Jahr 1932 wiedergegeben, und zwar aus Anlass einer eigens erstellten Rundfunkfassung für Radio Wien, die jedoch nicht in Szene gesetzt wurde.[103] 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 – die zumindest auf dem Entwurf von Grete aus Mannheim fehlen – eine etwas opulentere Optik. Bemerkenswert ist auf dem ersten Bild die Positionierung des Chores am rechten Rand im Profil, die in ihrer Darstellung stark an griechische Vasenmalerei erinnert. Wellesz hatte bereits bei der Inszenierung von Glucks *Iphigenie in Aulis* durch Mahler (1907) die Chöre und die Wiesenthal-Schwestern wie erwähnt dafür gelobt, dass sie sich in Rhythmen bewegten, „die an antike Vasenmalerei gemahnten".[104] Auch Fritz Droops

99 Herrmann [!] Erpf, „‚Alkestis' von Egon Wellesz. (Zur Uraufführung in Mannheim am 20. März)", in *Musikblätter des Anbruch* 6/4 (1924), S. 149–152, hier S. 151.

100 Ebd., S. 152.

101 Droop, „Zwei Bühnenwerke von Egon Wellesz. Mannheim".

102 Egon Wellesz: Alkestis, Reußisches Theater Gera (1924), A-Wn, F13.Wellesz.2275/1, F13.Wellesz.2275/2.

103 Paul A. Pisk, „Egon Wellesz und seine ‚Alkestis'", in *Radio Wien* (1932), Nr. 9/1, 30. September, S. 4.

104 Wellesz, *Autobiographie*, S. 23.



Abb. 3: Egon Wellesz: *Alkestis*, Nationaltheater Mannheim (Uraufführung 1924), in *Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 (1927), S. 12.

oben erwähnte Bemerkung über die sich „[i]m Stil großer antiker Fresken“[105] wiegenden Darsteller erinnert hieran.

Man kann also schließen, dass die Bühnenbilder der frühen *Alkestis*-Aufführungen deutlich auf die Optik und die ästhetischen Prinzipien rekurrierten, die Appia und 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 Dekorationen 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 der Bühnenbilder involviert war bzw. welche Möglichkeit er hatte, sich einzubringen. Allerdings empfand Wellesz die Arbeit mit Niedecken-Gebhard im Nachhinein als besonders inspirierend und sah in diesem einen Mitstreiter in sämtlichen Inszenierungsfragen. In seinem Artikel „Über die Inszenierung der ‚Alkestis‘“ merkte Wellesz zur Bedeutung der Bühne an:

105 Droop, „Zwei Bühnenwerke von Egon Wellesz. Mannheim“.

> 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.[106]

Eine spätere Aufführung von *Alkestis* 1930 an der Berliner Städtischen Oper im Rahmen der Berliner Kunstwochen – während derer auch *Die Opferung des Gefangenen* und Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* in der Kroll-Oper gespielt wurden – dürfte Wellesz noch stärker entgegengekommen sein. Regie führte Otto Krauss, die Bühnenbilder – von denen eine Aufnahme überliefert ist – stammten von Emil Preetorius (Abb. 4).[107] Dieser 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 operierte".[108] Er verlangte beim Bühnenbild einen bestimmten Grad an historischer 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.[109] Preetorius stand Wellesz' Ästhetik aber zu diesem Zeitpunkt durchaus nahe, was seine Arbeit für die *Alkestis* zu bestätigen scheint.

Die Szene – die stark an Gretes Entwurf der Uraufführung erinnert – zeigt den schmucklosen Königspalast, vor dem Alkestis und Admet stehen, umgeben von ihren Dienern und dem Volk. Die Burg wurde wie schon bei Grete nicht in die Zentrale gesetzt, vielmehr blickt man 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.[110] Rechts oberhalb der Menge ist das Eingangstor anzunehmen, das durch eine Treppe zu erreichen ist. All diese Elemente hätte man

106 Wellesz, „Über die Inszenierung der ‚Alkestis'", S. 69.

107 Es existiert ein Foto von vermutlich der gleichen Szene aus der Stuttgarter Aufführung von 1924, auf dem jedoch das Bühnenbild kaum zu erkennen ist. A-Wn F13.Wellesz.480/4.

108 Arne Langer, Art. „Preetorius, Emil", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 13 (2005), Sp. 907–908, hier Sp. 907.

109 Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 118.

110 Bojan Bujić sieht im Bühnenbild sogar eine visualisierte Darstellung der blockartig konzipierten musikalischen Struktur der Oper. Bujić, *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz*, S. 150.

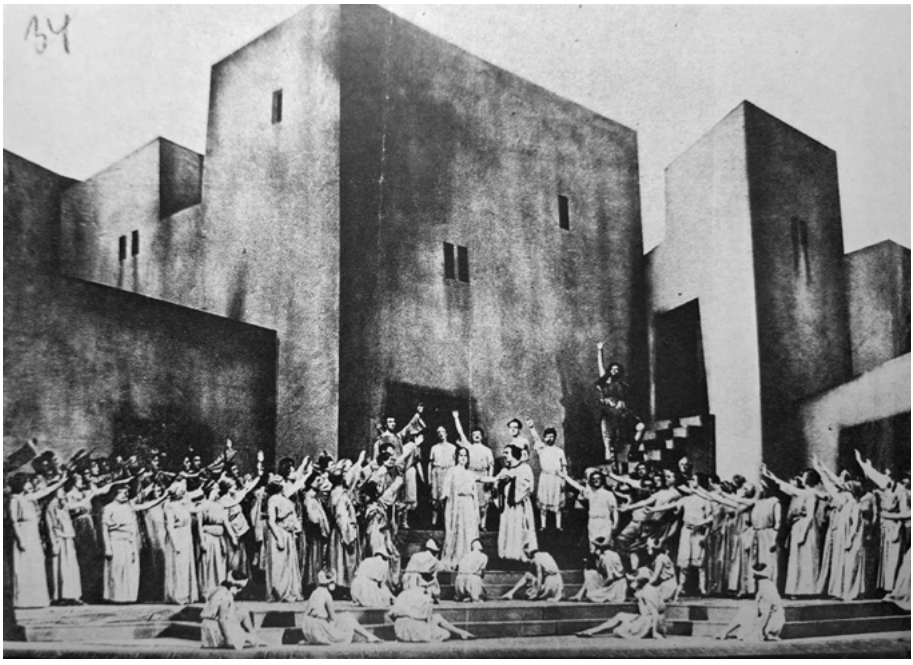


Abb. 4: Egon Wellesz: *Alkestis*, Berliner Festwochen (1930), wiedergegeben nach Wellesz, *Autobiographie*, S. 140.

ebenso in einem Roller'schen Bühnenbild oder einer Reinhardt-Inszenierung finden können.

Bereits bei Wellesz' Tanzstück *Die Nächtlichen*, das 1923 in Berlin uraufgeführt wurde, zeigte das Bühnenbild ganz ähnliche Elemente.[111] Hier wurden Licht- und Farbregie sowie die Kostüme ebenfalls detailliert ausgearbeitet. Die Bühne selbst sollte nach den Anweisungen des Choreographen und Hauptdarstellers Max Terpis aus diversen Plattformen und weiteren Praktikabeln auf verschiedenen Ebenen bestehen, um die Lichtregie und andere Effekte unterstützen zu können.[112] In der Inszenierung stand eine monumentale Treppe im Vordergrund, 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.[113] Die Lichtregie war

111 Ein Bild der Inszenierung findet sich in Wellesz' Nachlass (A-Wn, F13.Wellesz.2277); abgebildet bei Haas, „Egon Wellesz (1885–1974)".

112 Symons, *Egon Wellesz*, S. 45.

113 Flashar, *Inszenierungen der Antike*, S. 125.

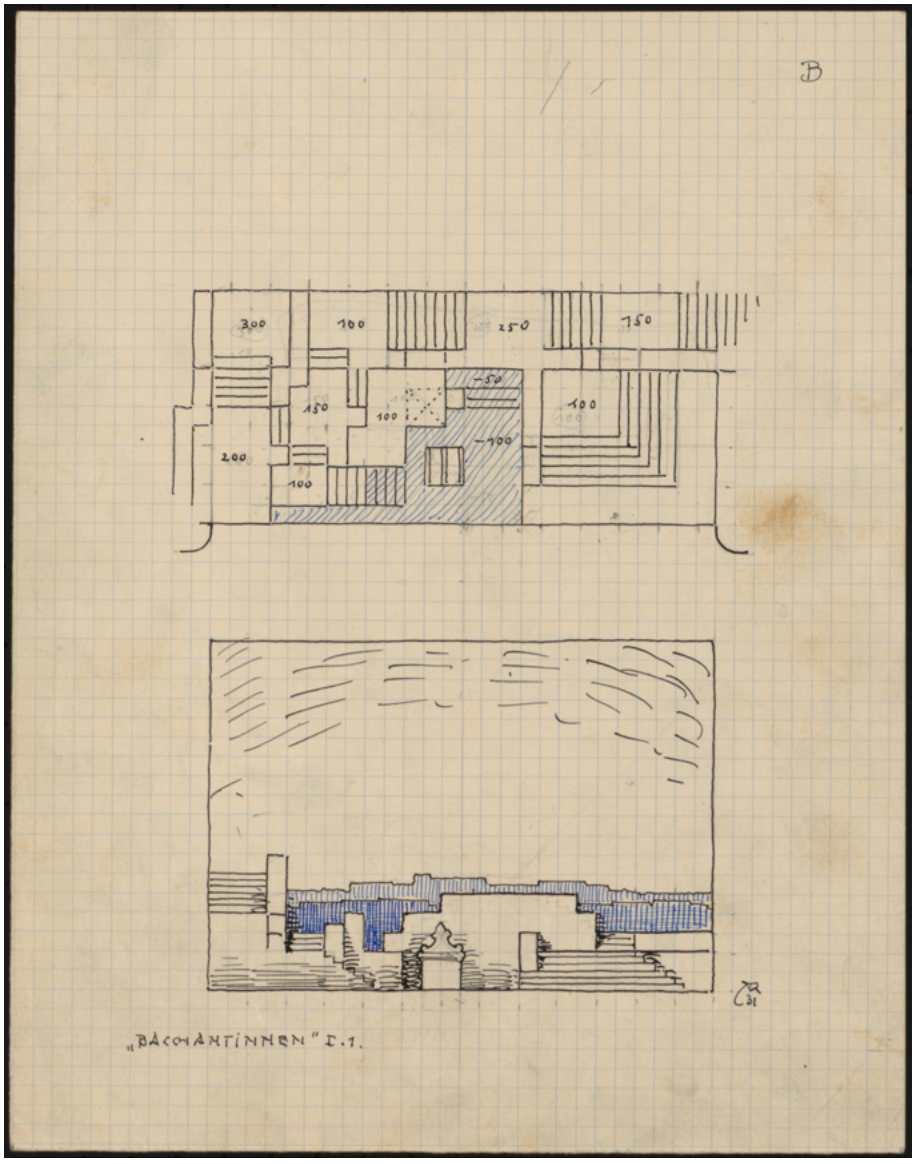


Abb. 5: Alfred Roller: Skizze zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931),
I. Akt, 1. Szene; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HG45164.



Abb. 6: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), I. Akt, 2. Bild; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU4644.

offenbar stark auf Kontrast mit ausgeprägtem Schattenwurf ausgelegt, die die Bühnenmalerei hervorhob.

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 dieser innerhalb seines *Alkestis*-Dramas keine derart ausgeprägten Regieanweisungen und auch keine weiteren Vorschriften hierzu ausgearbeitet hat, weisen die verschiedenen *Pentheus*- bzw. *Bakchen*-Fragmente deutliche Spuren eines Interesses für die Ausstattung, insbesondere die Kostüme, auf. Wellesz griff diese Vorgaben in seiner Bearbeitung auf und entwickelte sie weiter.

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



Abb. 7: Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen*, Wiener Staatsoper (1931), in *Das interessante Blatt* (1931), Nr. 26, 25. Juni, S. 25.

sich lediglich Skizzen von Roller erhalten (Abb. 5).[114] 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* beschäftigte sich im Vorfeld ausführlicher mit den Dekorationen der *Bakchantinnen* und stellte fest, dass man sich hier „mehr auf Andeutung und Stilisierung als auf naturgetreue Nachbildung der Wirklichkeit" konzentrierte. Seiner Beschreibung nach war im 1. Bild in der Mitte der Bühne nur „eine gestufte Anhöhe" zu sehen, „während Hintergrund und Seitenkulissen von dem Rundhorizont gebildet werden".[115]

Die Entwürfe Rollers zeigen im 2. Bild (Abb. 6) mit dem Hofinneren der Königsburg eine ähnliche Szenerie wie die *Alkestis*-Aufführungen in Mannheim und Berlin: Die Vorderbühne wird von einer breiten Treppe dominiert, dahinter finden sich aufragende Mauern, in denen auf der linken Seite – über weitere Stufen zu erreichen – das Eingangstor positioniert ist. Von der Premiere ist ein Foto überliefert, das Teiresias mit den Mänaden auf den Stein-

114 Weitere Skizzen lassen sich in der Online-Sammlung des Wiener Theatermuseums einsehen: https://collection.theatermuseum.at (7.10.2025).

115 „Stilisierte Dekoration der ‚Bakchantinnen'. Ein angedeutetes und kein naturalistisches Griechenland", in *Neue Freie Presse* (1931), Nr. 23973, 11. Juni, S. 11.



Abb. 8: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), II. Akt; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU4645.

stufen zeigt (Abb. 7). Im Hintergrund ist der zentrale Durchgang zu erahnen, durch den nach Rollers Angaben der blassblaue Himmel scheinen soll. Die Szene zeigt also Rollers bewährte Interpretation antiker Sujets, die Manfred Wagner wie folgt beschreibt:

> Man erwartet 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.[116]

Der Entwurf zum II. Akt (Abb. 8) zeigt eine stilisierte Waldlandschaft, deren Boden durch verschiedenartige Steinstufen und Schrägen bedeckt ist. Roller lehnte sich hier nicht nur an das bekannte Antike-Bild, sondern explizit auch

116 Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 298.

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"[117] werden solle – eine Angabe, die *nicht* in Wellesz' Textbuch auftaucht. Dennoch setzte Roller diese Idee Hofmannsthals mit einer von Steinstufen durchzogenen Waldlandschaft um.[118]

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[119] (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 – die Inszenierung, Stimmung: Burgverlies. Keine Blütenprächte des alten Hellas, kein Strauch, kein Baum, in dessen Zweigen etwa die Nachtigall schlägt oder der Stieglitz pfeift."[120] Die meisten Kritiker bewerteten Rollers Ausstattung jedoch positiv: Elsa Bienenfeld urteilte, dass Rollers Bühnenbilder „von mächtiger Schönheit"[121] seien, und Julius Korngold assoziierte gar: „Rollers schön stilisierte Szenenbilder wecken Erinnerungen an seine ‚Iphigenie' der Mahler-Zeit".[122]

4.5 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. Jahrhunderts die Anachronismen der Kostüme kritisierte, die in der Mischung verschiedener Stile nicht beliebig ausgewählt und wahllos durcheinander gewürfelt werden dürften, sondern möglichst der im Stück dargestellten Zeit entsprechen sollten.[123] Im Original lautet die Stelle in Algarottis *Saggio*:

117 Hofmannsthal, „Die Bacchen nach Euripides", S. 57.
118 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 71.
119 M. S., „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in *Reichspost* (1931), Nr. 170, 21. Juni, S. 22.
120 Hedwig Kanner, „Staatsopernaufführung. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in *Der Morgen. Wiener Montagblatt* (1931), Nr. 25, 22. Juni, S. 9.
121 Bienenfeld, „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen'", S. 28.
122 Korngold, „‚Die Bakchantinnen', Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 4.
123 Wellesz, „Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik", S. 437.

> 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.[124]

Auch Roller bemängelte diese noch im 20. Jahrhundert verbreitete Praxis 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 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.[125]

Roller forderte also – ebenso wie Wellesz es in seiner Ästhetik für alle Elemente des Gesamtkunstwerkes verlangte – zeitlose Kostüme, die er vor allem mithilfe möglichst stilisierter Entwürfe erreichen wollte. Obwohl sich das Vermischen der verschiedensten Stile 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 Kostümfundus zu bedienen, der noch 1890 in einfache Kategorien wie ‚klassisch', ‚biblisch' usw. eingeteilt war.[126] Erst als Heinrich Lefler 1900 den bisherigen Ausstattungschef

124 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 *À 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."

125 Zitiert nach Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 247.

126 Oskar Pausch, „Gustav Mahler und das Theater seiner Zeit", in *Mahler im Kontext / Contextualizing Mahler*, hg. von Erich Wolfgang Partsch und Morten Solvik, Wien u. a. 2011, S. 337–363, hier S. 346.

Franz Gaul beerbte, löste er den Fundus allmählich auf.[127] 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.[128]

Bei seinen Entwürfen ging Roller – nach seinem Motto, dass jedes Werk das ‚Gesetz seiner Inszenierung in sich' trage – zuerst vom Werk selbst aus, stützte sich also bei den *Bakchantinnen* auf die Anweisungen, die Wellesz – aber auch Hofmannsthal – hinterlassen hatten. Bereits im *Bacchos*-Fragment von 1892 schreibt Hofmannsthal der Hauptfigur ein „schmachtendes Aussehen, weibliche Züge[,] rothe Lippen wie eine giftige Blume" zu.[129] 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".[130] Wellesz selbst hat in seinem Libretto nur wenige Angaben zu den Kostümen gemacht, diese wurden jedoch offenbar vollständig umgesetzt. Die Zeichnung Rollers (Abb. 9) zeigt zwei Entwürfe zu den Mänaden, von denen der rechte anscheinend 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.[131] Dieser sollte im Übrigen unter dem Fell einen „langen weißen Mantel" tragen, Roller schrieb dagegen ein „silbergrau" vor. Die Gewänder der Mänaden hatten nach Hofmannsthals Vorstellungen darüber hinaus tendenziell durchsichtig zu sein – dies ist auf dem letztlich angenommenen Entwurf deutlich zu erkennen. Wellesz wünschte sich des Weiteren, dass die Asiatischen Mänaden „in der buntfarbenen Tracht orientalischer Jägerinnen" auftreten,[132] was die Zeichnung Rollers lediglich andeutet. Aller-

127 Ebd., S. 349.

128 Ebd., S. 352.

129 Hofmannsthal, „Die Bacchen nach Euripides", S. 49.

130 Ebd., S. 52.

131 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. A-Wn 00425831 (https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?10F0E19C, 21.3.2025). Ein weiteres Foto zeigt Rose Pauly (Agave) mit Kalenberg, der hier das andere Kostüm („Pentheus 1") trägt. A-Wn 00321634 (https://onb.digital/result/10E19CEC, 21.3.2025).

132 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 7.

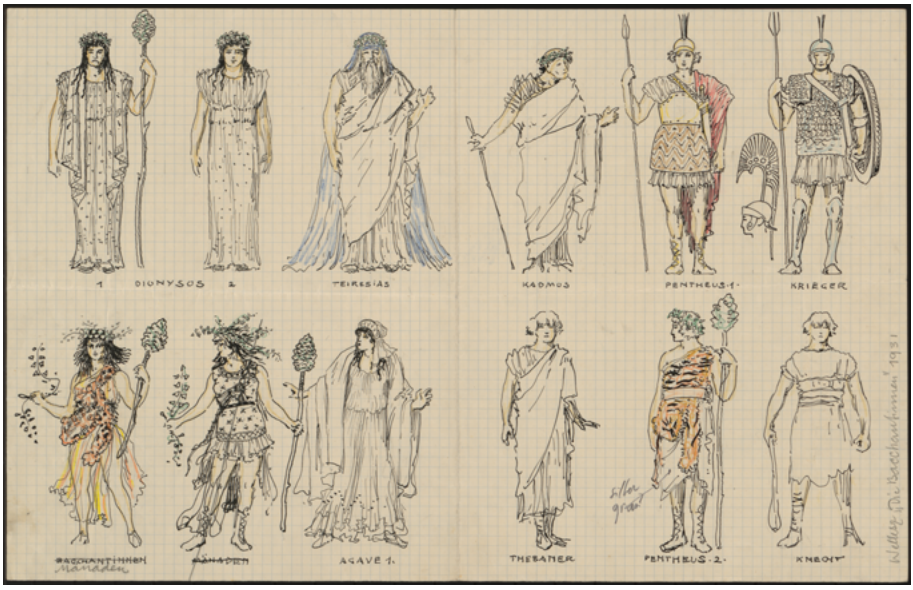


Abb. 9: Alfred Roller: Figurinen und Kostüme zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931); © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HG45169.

dings erfahren wir beispielsweise durch Ferdinand Scherber, dass Rollers Kostüme durch „Farbenpracht" erfreuten,[133] und Elsa Bienenfeld schrieb, dass die Kostüme „buntes Griechisch" seien.[134]

Insbesondere bei der Darstellung des Dionysos scheint Roller auf Hofmannsthals Beschreibung rekurriert zu haben, der dieser Figur ‚weibliche Züge' sowie ein ‚weibliches Gewand' zuschrieb. Tatsächlich verlieh Roller seiner Dionysos-Figurine besonders feine Züge; die langen Haare und das Gewand weisen eher Ähnlichkeit mit Agave als etwa mit Pentheus auf, sodass auch Manfred Wagner in Dionysos eine Figur „mit einem androgynen Touch" erblickt.[135] Darüber hinaus tragen sowohl Pentheus als auch Teiresias, Dionysos und die Mänaden Efeukränze, die Wellesz nur für Teiresias vorgeschrieben hatte.[136] Hofmannsthal beschrieb dagegen wie erwähnt nur Dionysos mit „epheudurchflochtenem Haar", dazu bei ihm „starke Epheuranken vor den

133 Ferdinand Scherber, „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in *Wiener Zeitung* (1931), Nr. 142, 23. Juni, S. 2–3, hier S. 3.
134 Bienenfeld, „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen'", S. 28.
135 Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 298.
136 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 15.

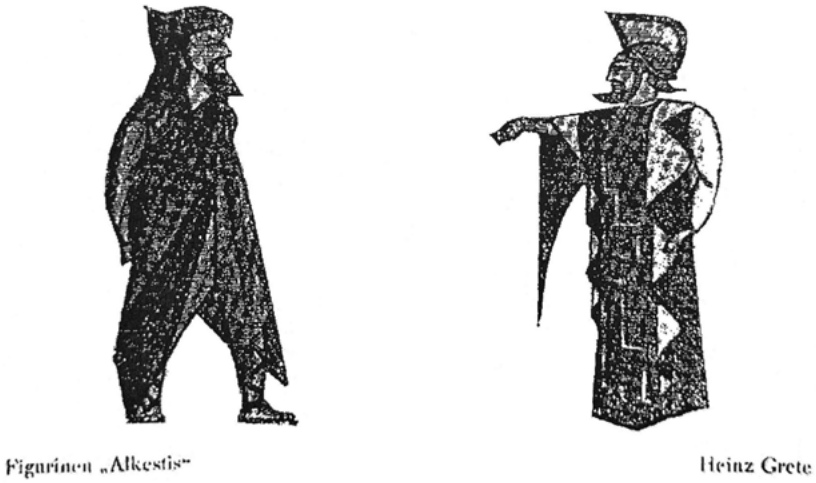


Abb. 10: Heinz Grete: Figurinen und Kostüme zu Egon Wellesz: *Alkestis*, Nationaltheater Mannheim (1924), in *Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 (1927), S. 72.

Schläfen in die Luft hangend".[137] Letzteres sieht man auf Rollers Entwürfen bei den Mänaden, wodurch deren Wildheit noch stärker unterstrichen wird.

Zu den Kostümen der *Alkestis*-Inszenierungen sind weniger Details bekannt. Auf dem Entwurf der Uraufführung (Abb. 3) sieht man lediglich die einfarbig-hellen Gewänder des Chores, Alkestis ist dagegen verdeckt. Auf den Aufnahmen aus Gera (vgl. Kapitel 4.4) scheint der Chor zwar einfach, aber etwas farbenfroher kostümiert zu sein, insbesondere Admet sticht hier mit seinem verzierten Gewand hervor. Etwas Ähnliches scheint auch für die Uraufführung verwendet worden zu sein – Wellesz' Artikel in den *Musikblättern des Anbruch* sind zwei Figurinen von Grete beigefügt (Abb. 10). Bei der linken Figurine könnte Herakles oder eventuell auch Admet im schwarzen Trauergewand dargestellt sein. Der rechts abgebildete Admet mit deutlich griechischem Profil erinnert mit seinem prachtvollen mehrfarbigen Gewand an die Geraer Aufführung.

4.6 Die neue Lichtregie

Anknüpfend an die Ausführungen zur Umarbeitung des Librettos der *Bakchantinnen* soll im Folgenden ein näherer Blick auf die Realisierung der Lichtregie in der Oper geworfen werden. Als Wellesz seine Bearbeitung des Textbuches vornahm, in denen er das Lichtelement stärker in den Mittelpunkt rückte bzw. überhaupt erst einfügte, war er bereits beeinflusst von den Eindrücken, die er

137 Hofmannsthal, „Die Bacchen nach Euripides", S. 52.

von den Aufführungen der Wiener Hofoper, vor allem aber von Reinhardts Inszenierungen empfangen hatte. Pietro Massa ist der Ansicht, dass die „geistige Verwandtschaft zwischen Wellesz und Hofmannsthal […] ihre theatralische Konkretisierung in Reinhardts Regiearbeit" fand,[138] und analysiert in seinem Aufsatz ausführlich das Lichtelement in den *Bakchantinnen*, wobei er die Parallelen zur *König Ödipus*-Inszenierung aufzeigt. Das Regiebuch Reinhardts weist hier nicht nur hinsichtlich der Beleuchtung, sondern auch in der detaillierten Choreographie der Fackeln bzw. der zahlreichen Fackelträger frappante Ähnlichkeit mit 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. […] [D]ie Masse wälzt sich langsam, schleppend nach den Ausgängen. Man hört sie im Dunkel wimmern und stöhnen und flüstern. Viele Fackeln werden still gelöscht. Stille.[139]

Der Ausstattungschef Ernst Stern erinnerte sich außerdem daran, dass im Rahmen der Münchner Inszenierung 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."[140] Alfred Roller berichtete 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."[141] Massa sieht somit im *König Ödipus* den Haupteinfluss für Wellesz' Ausprägung des Lichtelementes und seines Antike-Bildes.[142] Dies dürfte jedoch, so meine ich, 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

138 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie", S. 420 f.
139 Zitiert nach Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 24.
140 Zitiert nach Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 235.
141 Brief vom 21. Januar 1911, zitiert nach ebd., S. 236 f.
142 Massa, „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie", S. 431. Auch Lorenz Wedl bezweifelt, dass Wellesz' Konzept allein aus der *König Ödipus*-Aufführung abgeleitet werden kann. Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 28.

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, 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.[143] 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 einen einheitlichen Raum auffasst"[144] und für die *Elektra* eine ausgeklügelte Beleuchtung konzipierte, bei der insbesondere das Fackellicht eine prominente Rolle spielte:

> *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 den Mauern, 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.

143 Carina Schäfer und Gabriele Biedermann (Hg.), *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. Dritter Band 1897–1905*, Stuttgart 2004, S. 593 (27. August 1903).

144 Hans-Albrecht Koch, „Essays und Reden zum Theater", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 354–356, hier S. 354. 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 ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 40–43, hier S. 42.

> 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 stecken bleibt, bis Elektra sie ergreift, um dem Ägysth damit entgegenzugehen. Dann bleibt die Fackel in dem Ring, erleuchtet flackernd den Hof bis zum Schluß.[145]

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 die Fackeln, die als einzige bzw. hauptsächliche Lichtquelle dienen. Enden sollte 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."[146]

Auch Max Reinhardt setzte sich intensiv mit den vielfältigen Möglichkeiten der Lichtregie und damit einhergehend mit den betreffenden technischen Innovationen auseinander. So ließ er im Deutschen Theater neben einer Drehbühne und Möglichkeiten für Versenkungen auch eine neue Beleuchtungsanlage installieren, durch die seine Ideen umgesetzt werden konnten. Appias Reformen versuchte er zu realisieren, indem er dem Licht wie gefordert eine eigene Funktion zuteilte und auch Beleuchtungspläne erstellte. Das Licht konnte nun den Bühnenraum strukturieren, die Schauspieler in dramaturgisch wichtigen Momenten exponieren und darüber hinaus die gesamte Atmosphäre kreieren.[147]

Zeitgleich mit Hofmannsthal und Reinhardt beschäftigte sich, wie bereits erwähnt, auch Roller gemeinsam mit Gustav Mahler an der Hofoper mit

145 Hugo von Hofmannsthal, „Szenische Vorschriften zu ‚Elektra'", in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 44–46, hier S. 45.

146 Hugo von Hofmannsthal, „Inscenierung des Oidipus", in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 223–224, hier S. 223.

147 Beacham, *Adolphe Appia*, S. 16.

den neuen Möglichkeiten der Beleuchtung und der Funktion des Lichtes – beginnend mit dem *Tristan* von 1903 (also jenem Jahr, in dem auch die Uraufführung der *Elektra* stattfand). Möglicherweise wurden bereits hier die Reformschriften Appias als Ausgangspunkt genommen, die er kurz zuvor formuliert hatte. Nach Appias Ansicht sollte das Licht auf der modernen Bühne nicht mehr reine Äußerlichkeiten untermalen, sondern zusätzlich dramaturgische und symbolische Funktion einnehmen.[148] Hierzu unterschied er grundsätzlich zwei Arten von Beleuchtung: Das ‚verteilte Licht' habe einzig der Erhellung des Raumes zu dienen, sei ohne weitere Funktion und diene dem ‚gestaltenden Licht' gewissermaßen als Grundierung. Dieses wird hauptsächlich durch die beweglichen Apparate des Beleuchtungssystems erzeugt und gibt dem Regisseur bzw. dem Bühnenbildner die Möglichkeit, vielfältige Effekte zu erzielen.[149] Mit dem gestaltenden Licht werden nun auch die vielfältigen Schatten erzeugt (die Wellesz schon in den Bühnenbildern Galli-Bibienas bewunderte, dort 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 gebräuchlichen Bühne diente das Licht allein zur Sichtbarmachung der senkrecht installierten Leinwand, konnte also nicht konkret gestaltend wirken. Dies sei nur möglich, sofern das Licht auf plastische Körper – also Praktikabeln – fallen könne, was wiederum Schattenwirkung erzeugt.[150] (Ein Gegenstand, der von allen Seiten beleuchtet ist und folglich keinen Schatten hervorbringt, existierte für Appia dementsprechend nicht.)[151]

> 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.[152]

Der gezielte Einsatz von Licht und Schatten geht dabei einher mit der Entwicklung der Raumbühne und den technischen Innovationen um die Jahrhundertwende, denn die 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 Auswir-

148 Ebd., S. 48.
149 Appia, *Die Musik und die Inscenierung*, S. 86–88.
150 Ebd., S. 16.
151 Beacham, *Adolphe Appia*, S. 49.
152 Appia, *Die Musik und die Inscenierung*, S. 74.

kung 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.[153] 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 kaum Möglichkeiten, das Licht anders als zur Erhellung einzusetzen.[154] Erst die Elektrifizierung sowie die Entwicklung verschiedenster (farbiger) Scheinwerfer, Linsen usw. brachte eine Fülle technischer Möglichkeiten für die Opernbühne.[155] Diese neuen Lichtverhältnisse führten aber gleichzeitig dazu, dass die gemalten zweidimensionalen Kulissen im nun viel helleren Licht geradezu schäbig wirkten und die Illusion zerstörten.[156]

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 hier 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.[157] Die gesamte Halle mit Bühne und Zuschauerraum erstrahlte auf diese Weise als ein regelrechtes „Lichtbassin", und die dort stattfindenden Aufführungen avancierten für viele zum Ausgangspunkt der neuen Lichtregie im 20. Jahrhundert.[158]

An der Wiener Hofoper wiederum hatte zwar Rollers Vorgänger Heinrich Lefler die Beleuchtungsanlage bereits erneuern lassen, Roller setzte jedoch sofort nach Amtsantritt 1903 durch, dass weitere Ergänzungen vorgenommen wurden. So wurde mit „neuer Konsequenz […] das Licht als Gestaltungs- und Deutungsmittel eingesetzt, technische Neuentwicklungen werden zur Beschleunigung und Perfektionierung der Verwandlungen genutzt".[159] Roller entwickelte seine Beleuchtungskonzepte auch nach der Mahler-Ära stetig weiter, wie bei der *Hamlet*-Inszenierung am Burgtheater (1920)[160] oder der

153 Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 108.
154 Max Keller, *Faszination Licht. Licht auf der Bühne*, München ⁴2010, S. 204 und 37.
155 Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 107.
156 Ebd., S. 106.
157 Keller, *Faszination Licht*, S. 204; Beacham, *Adolphe Appia*, S. 138.
158 Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 110.
159 Greisenegger, „Alfred Roller: Neubedeutung des szenischen Raumes", S. 277.
160 Erhard Buschbeck, *Raoul Aslan und das Burgtheater*, Wien 1946; auf S. 108 heißt es: „Bei den

Inszenierung von Erich Wolfgang Korngolds *Das Wunder der Heliane* (1927) an der Staatsoper, für deren Aufführung Roller 75 verschiedene Beleuchtungen entwickelte – so viele wie bei keinem anderen Werk an diesem Haus.[161] Hier wirkte im Übrigen auch Lothar Wallerstein mit, der im selben 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 Wallerstein 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.[162]

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.[163] In diesem Austausch habe man sich als Regisseur aber seiner Meinung nach auch um die Belange der „Schauspielkunst, des Tanzes, der Malerei und Architektur, der Kunst- und Kulturgeschichte" zu bemühen.[164] 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

Monologen des Prinzen zog sich das Licht aus dem weiten Raume zurück, um sich vorne in der Mitte der Rampe ganz auf Hamlet zu konzentrieren und ihn damit als allein auf sich gestellt zu zeigen. Es durften sich daher auch die Schauplätze mit Andeutungen zwischen schwarzem Samt begnügen, ging doch Hamlet allein erhellt durch eine Welt von Schatten." sowie auf S. 111 f.: „Die Inszenierung des ‚Hamlet' bedeutete auch noch in einem anderen Sinne einen entscheidenden Schritt in der noch jungen Geschichte des neuen Hauses. Zum erstenmal war die Beleuchtungstechnik grundsätzlich anders ausgerichtet. Alfred Roller hatte sich nicht mit Rampe und seitlichen Beleuchtungskörpern zufriedengegeben, sondern auch im Zuschauerraum – die gerade freigewordenen erzherzoglichen Logen hatten dafür herhalten müssen – Scheinwerfer versteckt untergebracht, die den Schauspieler und sein Mienenspiel von vorne trafen. So einfach dieses Mittel war, so entscheidend sollte seine Wirkung sein. Die Schauspieler schienen von den neuen Lichtquellen nach vorne gezogen zu sein, sie waren mit einmal dem Publikum wieder nähergerückt und gerade um die paar Meter, die die so unliebsame Distanz im vergrößerten Raum seinerzeit geschaffen hatten. Das vermehrte Licht in seiner überraschenden Bildsamkeit zauberte die lange vermißte Unmittelbarkeit zurück und stellte die frühere Vertraulichkeit zwischen dem Publikum und den Menschen auf der Bühne, ihrem buntbewegten Spiel und ihrem Schicksal wenigstens einigermaßen wieder her."

161 Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 292.

162 Arne Langer, Art. „Wallerstein, Lothar", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 17 (2007), Sp. 412–413, hier Sp. 413.

163 Lothar Wallerstein, „Bemerkungen zur Opernregie", in *Musikblätter des Anbruch* 8/2 (1926), S. 49–51, hier S. 50 f.

164 Ebd., S. 50.

durch Musik […] nur Stilisierung der Darstellung entsprechen" könne.[165] Auch die übrigen Punkte entsprechen Wellesz' Ästhetik: Wallerstein verlangte, dass die Sänger zu „musikalischen Schauspielern" oder „Sänger-Schauspieler[n]" ausgebildet werden sollten, ein Prinzip, das bekanntlich schon Mahler verfolgt hatte. Auch die Bedeutung des Bühnenraumes wurde von Wallerstein berücksichtigt: man sollte seiner Ansicht nach „den Wert des Grundrisses" schätzen, da dieser „Gliederung, Rhythmus und Aufbau des Stückes" determiniere.[166] In dieser Herangehensweise wie in seinem Konzept der Lichtregie stimmten seine Ansichten also mit jenen von 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.[167]

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 gesprochen zu haben (wie schon der immense Aufwand bei Korngolds *Wunder der Heliane* zeigt).

Über die Realisierung der Lichtregie bei der Premiere der *Bakchantinnen* 1931 können nur vage Aussagen getroffen werden: Manfred Wagner beschrieb auf Grundlage der Zeichnungen Rollers eine allgemeine „düstere Stimmung" in den Hofmauern sowie im „merkwürdig gelb-grünlichen Fahl des Himmels".[168] Im Entwurf zum II. Akt (Waldschlucht, Abb. 8), der zunächst bei Nacht spielt und in der 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 Beachtung geschenkt wurde, können einige subjektive Eindrücke der Beobachter diese Hinweise ergänzen und Rückschlüsse auf die Umsetzung zulassen: Kritiker wie beispielsweise Paul A. Pisk haben immerhin schöne „Licht- und

165 Lothar Wallerstein, „Zehn Gebote des Opernregisseurs", in *Neue Freie Presse* (1932), Nr. 24452, 9. Oktober, S. 26–27, hier S. 26 f.

166 Ebd., S. 26.

167 Ebd.

168 Wagner, *Alfred Roller in seiner Zeit*, S. 298.

Farbenwirkungen" konstatiert, ohne diese weitergehend zu beschreiben.[169] Auch Max Graf hielt fest, dass Wallerstein die „buntbeleuchteten Massen über Stock und Stein, Treppen und Felsen" jagen ließ.[170] 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.[171] Wie geschildert, wurde beispielsweise auch bei der *König Ödipus*-Inszenierung mit farbigem Licht gearbeitet, vor allem aber Schönberg hat diese Möglichkeiten in *Die glückliche Hand* stark ausgereizt (siehe Kapitel 4.7). Ferdinand Scherber erkannte ebenfalls „wirklich schöne Bild- und Lichtwirkungen", merkte jedoch darüber hinaus 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."[172] 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 dass die nächtliche Szenerie im II. Akt auch genutzt wurde, um explizit mit starker Dunkelheit bzw. Licht und Schatten zu arbeiten. In der *Reichspost* ist über den I. Akt dementsprechend zu lesen, dass hier „vor schwarzem Hintergrund nur die beleuchteten Gestalten hervortraten".[173]

Es wurden also augenscheinlich starke visuelle Kontraste herausgestellt, wie Wellesz sie bereits in den Prinzipien der barocken Malerei vorgefunden hatte. 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 werden."[174] Diese Beobachtung verweist wiederum auf Appias Konzept, der mithilfe des Lichtes

169 P. A. Pisk, „‚Die Bacchantinnen'. Wellesz-Uraufführung in der Wiener Staatsoper", in *Dresdner Nachrichten* (1931), Nr. 75/288, 22. Juni (Abendausgabe), S. 2.
170 Graf, „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 8.
171 Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 107.
172 Scherber, „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 3.
173 M. S., „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 22.
174 „Stilisierte Dekoration der ‚Bakchantinnen'", S. 11.

nicht nur den Bühnenraum strukturieren, sondern auch Darsteller in dramaturgisch wichtigen Momenten durch Kegelscheinwerfer in Szene setzen konnte.[175] 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."[176]

Die Regieleistung Wallersteins im Allgemeinen wurde abschließend als unterschiedlich gelungen beurteilt: Während Hedwig Kanner seine Leistung als „fantastisch" befand,[177] resümierte 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.[178]

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".[179] Das würde bedeuten, dass Wellesz mit seinem Ansinnen gescheitert wäre, 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 wurden. Clemens Krauss versprach, sich für weitere Aufführungen in Deutschland einzusetzen, wozu es aufgrund der politischen Situation jedoch nicht mehr kam.[180]

4.7 Schönbergs *Die glückliche Hand*: Licht und Farbe als Teil des Gesamtkunstwerks

Aufgrund der parallel auftretenden Entwicklungen hinsichtlich einer Neuausrichtung der Bühnengestaltung dürfte Wellesz zusätzlich zu den Eindrücken von Hofmannsthal, Reinhardt, Roller und Wallerstein noch zahlreiche

175 Beacham, *Adolphe Appia*, S. 339.
176 Ebd., S. 49.
177 Kanner, „Staatsopernaufführung. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", S. 9.
178 Bienenfeld, „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen'", S. 28.
179 Max Marold, „Uraufführung in der Wiener Staatsoper. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in *Grazer Tagblatt* (1931), Nr. 281, 23. Juni, S. 3–4, hier S. 4.
180 Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 57; Wellesz, *Autobiographie*, S. 183.

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. In dem detailliert ausgearbeiteten Textbuch fixierte Schönberg neben dem ‚Farb-Crescendo', das Adorno einen „Lichtsturm"[181] 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 schöpfte alle bis dahin bekannten technischen Möglichkeiten aus. *Die glückliche Hand* ist daher eines der radikalsten Experimente des frühen 20. Jahrhunderts und reflektiert den Paradigmenwechsel der Opernbühne um die Jahrhundertwende, bei dem Schönberg Forderungen aufstellte, die teilweise noch über das hinausgingen, was seinerzeit technisch umsetzbar war. Die Ursprünge dafür lagen ebenfalls u. a. in den Ideen Appias sowie deren szenischer Realisierung durch Mahler und Roller.[182]

Schönberg versuchte jahrelang vergeblich, sein Bühnenwerk an verschiedenen Häusern unterzubringen; so stand er bereits 1911 auch in Kontakt mit Max Reinhardt, der *Die glückliche Hand* am Deutschen Theater in Berlin inszenieren sollte, jedoch aufgrund der technischen Unausführbarkeit absagen musste.[183] 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.[184] Er erkannte hier die hohe Relevanz 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".[185]

181 Theodor W. Adorno, „Die Musik zur ‚Glücklichen Hand'", in ders., *Musikalische Schriften* V, Frankfurt am Main 2003 (Gesammelte Schriften 18), S. 408–410, hier S. 410.

182 Hierzu ausführlich: Meike Wilfing-Albrecht, „Schönbergs ‚Die glückliche Hand' im Kontext der Lichtregie des 20. Jahrhunderts", in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 19 (2024), hg. von Eike Feß und Therese Muxeneder, S. 77–90, https://doi.org/10.70482/jasc.2024.19 (07.03.2025). 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 *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28.–30. September 2000*, hg. von Christian Meyer, Wien 2001 (Journal of the Arnold Schönberg Center 3/2001), S. 347–357, hier S. 348.

183 Brief Max Reinhardt an Arnold Schönberg, 23. September 1911, ASCC ID 22383.

184 Wellesz, *Arnold Schönberg*, S. 131–137.

185 Ebd., S. 137.



Abb. 11: Arnold Schönberg: Bühnenbildentwurf zu *Die glückliche Hand*, 1. Bild; Wien, Arnold Schönberg Center, CR174.

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 (bei diesem Aspekt 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 schauen: 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 ein wenig erhellt werden.[186]

186 Schönberg, *Die Glückliche Hand*, I. Bild, S. 111.

Um seine visuellen Vorstellungen deutlicher auszudrücken, fertigte Schönberg außerdem Entwürfe für die Bühnenbilder an. Seine Zeichnung zum 1. Bild (Abb. 11) 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 sehr schnelle Verwandlungen: So sollte es vor Beginn des 3. Bildes z. B. „ganz finster" und danach „sofort wieder hell" werden (ein Effekt, der im 4. Bild wiederkehrt).[187] Das 2. Bild wird im Gegensatz zum 1. Bild von einem „grelle[n] gelbe[n] Sonnenlicht" dominiert, als Hintergrund eine „zartlichtblaue, himmelartige Leinwand", an den Seiten dagegen „zart-gelb-grüne Tücher".[188] Auch diese Szene hat Schönberg in einem Entwurf festgehalten, der detailgenau seinen Anweisungen entspricht.[189]

Im folgenden 3. Bild legte Schönberg insbesondere auf die Ausrichtung des Lichtes großen Wert. Die Bühne dürfe „nur 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 vorne 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.[190] Es folgt nun der laut Wellesz „eigenartigste Teil des Dramas":[191] das vielbeschriebene Farb-Crescendo,[192] bei dem „Farbe,

187 Ebd., S. 138, 174.

188 Ebd., S. 121.

189 Arnold Schönberg, Entwurf zu *Die glückliche Hand*, 2. Bild, ASC CR176.

190 Schönberg, *Die Glückliche Hand*, S. 138 f.

191 Wellesz, *Arnold Schönberg*, S. 135.

192 „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 (schmutziges Grün). 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 vorn." Schönberg, *Die Glückliche Hand*, S. 151 (die im Zitat eingesetzten Symbole wurden hier ausgespart).

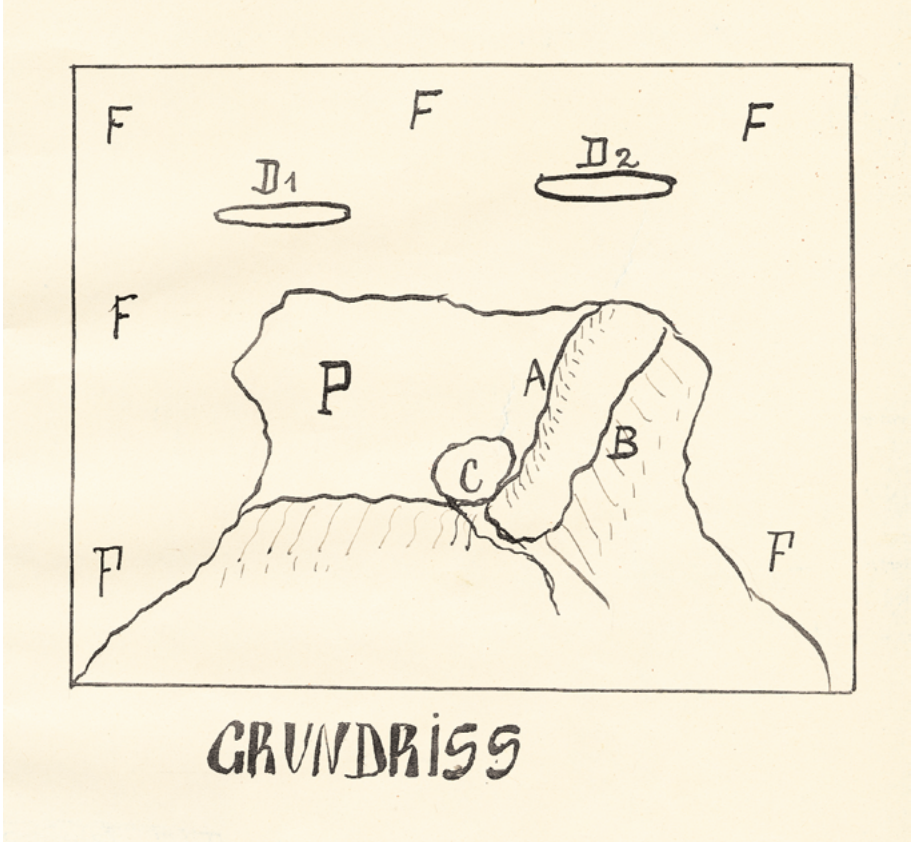


Abb. 12: Arnold Schönberg: Grundriss zu *Die glückliche Hand*;
Wien, Arnold Schönberg Center, CR172.

Licht und Gebärde" mit einem „bestimmten psychischen Erlebnisprozeß des Mannes" verknüpft werden, wobei mit den jeweiligen Farben „Sinneinheiten" konnotiert sind, „die subjektiv empfundene Intensitätsgrade widerspiegeln".[193] Während Farbe und Licht in der *Erwartung* noch naturalistisch behandelt werden (es werden damit hauptsächlich die Tageszeiten angedeutet), erreichen sie bei der *Glücklichen Hand* also eine gänzlich neue Wertigkeit: Das Licht wird „zum Funktionsträger des dramatischen Spannungsverlaufs und tritt aus der Aufgabe einer nur formalen Rahmenbildung heraus."[194] Wie von Appia zur selben Zeit gefordert, diente das Licht also nicht mehr allein zur Unterstützung der Atmosphäre, sondern erfüllte eine strukturierende Funktion, womit Farbe

193 Mauser, *Das expressionistische Musiktheater*, S. 39.
194 Ebd., S. 39.

und Licht „aktive Träger von Affektgestaltung und Sinngebung" wurden.[195] 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.[196]

Schönberg setzte sich ähnlich wie Appia oder Roller auch intensiv mit dem Bühnenraum auseinander, der nicht allein durch die Dekorationen, 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 3. 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. 12).[197] 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 1. 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 3. Bild dürfe die Breite und Tiefe der Bühne „vollständig ausgenützt[]" werden, wonach zum Finale dasselbe knapp eingegrenzte Bild erscheinen soll wie zu Beginn.[198] Bemerkenswert ist hierbei außerdem, dass die Bühnendimensionen hauptsächlich durch das Licht strukturiert werden. Der Bühnenbildner der Uraufführung Eugen Gustav Steinhof beschrieb dies 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.[199]

Bei der Premiere 1924 unter der Leitung von Fritz Stiedry an der Wiener Volksoper – im Rahmen des Wiener Musik- und Theaterfestes – wurden sowohl die Sänger als auch Josef Turnau als Regisseur und der Beleuchtungs-

195 Ebd., S. 40.
196 Brief Anton Webern an Arnold Schönberg, 15. August 1910, ASCC ID: 21829.
197 Arnold Schönberg, Grundriss zu *Die glückliche Hand*, ASC CR172. Abgedruckt auch bei Mauser, *Das expressionistische Musiktheater*, S. 33.
198 Schönberg, *Die Glückliche Hand*, S. 111, 121, 138.
199 Konzertprogramm Volksoper Wien: Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand*, 1924, ASC CP5585.

inspektor Robert Beck von der Staatsoper ausgeliehen. Steinhof konzipierte die Bühnenbilder, die von den meisten Beobachtern als großer Erfolg gefeiert wurden.[200] Max Graf zog in diesem Zusammenhang Parallelen zu Schönbergs künstlerischer Phase als Maler, in der er „Phantasien und Visionen" auf die Leinwand brachte.[201] 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,[202] und Elsa Bienenfeld merkte an, dass die Volksoper „solchen Regieansprüchen nicht gewachsen" gewesen sei und sich eher „auf eine flüchtigere Behandlung" beschränkt habe.[203] 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: „[M]an erkennt, daß Schönberg der Vater all dessen ist, was heute, mehr oder weniger begabt, als musikalische[r] Expressionismus angesprochen werden kann."[204] Für die *Revue musicale* schrieb Wellesz außerdem nun überzeugter:

> Mais quelle musique démoniaque, quels enchantements sonores, quel art des transitions, quelle maîtrise dans l'évocation psychologique avec quelques sons! Ce n'est pas une musique qui exprime des sentiments, c'est une musique qui analyse les âmes, semblable aux peintures d'Oscar Kokoschka.[205]

200 Max Graf, „‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik von Arnold Schönberg", in *Der Tag* (1924), Nr. 676, 15. Oktober, S. 4–5, hier S. 4; Elsa Bienenfeld, „Arnold Schönberg: ‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik", in *Neues Wiener Journal* (1924), Nr. 11002, 15. Oktober, S. 10–11.

201 Graf, „‚Die glückliche Hand'", S. 4.

202 Ernst Decsey, „‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik von Arnold Schönberg", in *Neues Wiener Tagblatt* (1924), Nr. 285, 15. Oktober, S. 2–3, hier S. 3.

203 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* (1924), Nr. 251, 3. November, S. 4; *Neues Wiener Journal* (1924), Nr. 11006, 19. Oktober, S. 3; *Neues Wiener Tagblatt* (1924), Nr. 291, 21. Oktober, S. 6; (1924), Nr. 335, 6. Dezember, S. 11; *Kärntner Zeitung* (1924), Nr. 244, 23. Oktober, S. 8.

204 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 erinnerte er sich daran zurück, dass man noch 20 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 (1924), 1. Dezember, S. 160.

205 Ebd.

Ob Wellesz weitere Aufführungen[206] 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)[207] an der Kroll-Oper gezeigt wurde. Hier wurden neben der *Glücklichen Hand* auch die *Erwartung* sowie an der Berliner Städtischen Oper Wellesz' *Opferung des Gefangenen* und *Alkestis* gespielt. Die Bühnenbilder zur *Glücklichen Hand* stammten hier vom Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer, der sich wie erwähnt (Kapitel 2.8) selbst intensiv mit dem Gesamtkunstwerk bzw. ‚Einheitskunstwerk' auseinandergesetzt hatte und diese Ansätze wiederum an der Kroll-Oper realisieren konnte.[208] Für die geplante Aufführung stand Schönberg zuvor in engem Kontakt mit den Verantwortlichen und schickte darüber hinaus mehrere Skizzen nach Berlin.[209] Darin kopierte er eher flüchtig noch einmal seine früheren Bühnenbildentwürfe und zeichnete verschiedene Anweisungen zu Positionen und Bewegungen der Ausführenden ein. Für das Farb-Crescendo, das eigene Beleuchtungsproben erhielt, fertigte er zusätzlich eine Farbskala mit unterschiedlichen Buntstiften und den dazugehörigen Takten an (Abb. 13).[210] Die Inszenierung hatte jedoch letztlich nur wenig Erfolg,[211] und auch Schönberg zeigte sich nicht zufrieden,[212] was vor allem daran lag, dass Schlemmer seine Anweisungen angeblich „nur zum Teil befolgt" hatte.[213]

Schönbergs intensive Auseinandersetzung mit Raumkonzepten sowie Farb- und Lichtregie weist auch signifikante Parallelen zu den Theorien Adolphe Appias auf, dessen Inszenierungen Schönberg möglicherweise von einem Besuch in Hellerau bekannt waren. Schönberg wurde um 1912 von Appias Mitstreiter Jaques-Dalcroze zu den Festspielen eingeladen;[214] Jaques-Dalcroze versicherte ihm im Vorfeld, die Aufführungen würden ihm „manches zeigen, das Ihnen wertvoll ist". Darüber hinaus wies er Schönberg darauf hin, dass sich aus

206 Vor allem die Erstaufführung in Deutschland 1928 am Breslauer Stadttheater, Aufführungen 1929 in Duisburg sowie 1930 in New York und Philadelphia. Danach wurde *Die glückliche Hand* erst wieder 1964 in Florenz gespielt.

207 Wellesz, „Moderne Musik", fol. 23^{r}.

208 Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 97.

209 Brief Arnold Schönberg an Ernst Legal, 14. April 1930: Arnold Schönberg, Materialien zu *Die glückliche Hand*, ASC T54.06.

210 Ebd., fol. A^{r}.

211 Siehe beispielsweise die Kritik von Adolf Diesterweg, „Schönberg in der Kroll-Oper", ASC, Clippings C19300706_c.

212 Schönberg beklagte sich 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. J., ASCC ID: 1534.

213 Walther Hirschberg, „Schönberg-Abend in der Krolloper", in *Signale für die musikalische Welt* 25 (1930), S. 808–809, hier S. 809.

214 Brief Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg, 8. Juli 1912, ASCC ID: 12063.

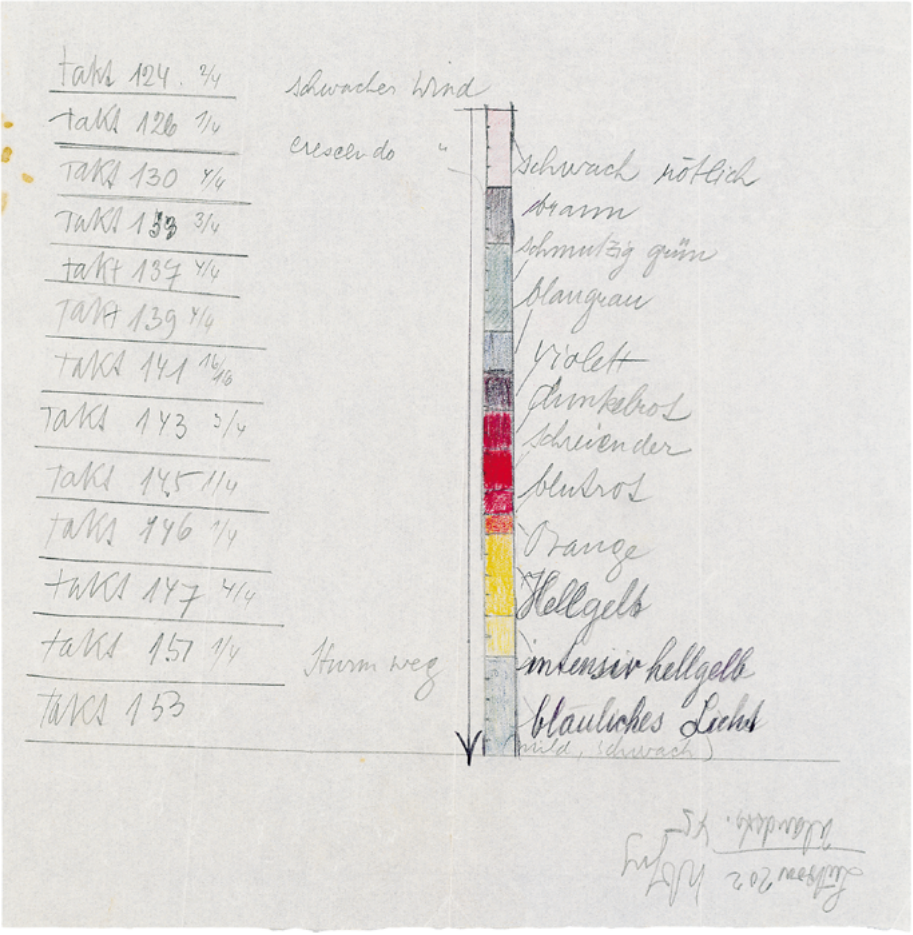


Abb. 13: Arnold Schönberg: Materialien zu *Die glückliche Hand*; Wien, Arnold Schönberg Center, T54.06.

der „architektonischen und technischen Anlage des Saales […] Möglichkeiten der Gestaltung" ergäben, „die anderswo nicht vorhanden sind".[215] Ob Schönberg die Festspiele besucht hat, ist allerdings nicht bekannt.

Auch wenn Wellesz' Opern, wie bereits dargelegt, im Allgemeinen nur peripher von Schönbergs Bühnenwerken beeinflusst wurden und *Die glückliche Hand* sicherlich nicht zur Gänze Wellesz' Vorstellungen von einer barocken Festoper entsprach (wogegen allein die Wahl des Sujets spricht), können doch gewisse Analogien, wie die aufkommende anti-naturalistische Tendenz, die

215 Brief Émile Jaques-Dalcroze an Arnold Schönberg, 23. Juni 1912, ASCC ID: 12062.

Annäherung an die Idee des Gesamtkunstwerks und hierbei insbesondere die Nutzung der neuen Raumbühne sowie die neue Funktion des Lichtes erkannt werden. In *Die glückliche Hand* sah Wellesz ausdrücklich starke Neuerungstendenzen: Noch bevor er das Werk auf der Bühne erleben konnte, attestierte Wellesz ihm, dass es „unerhört kühne und gänzlich neue Auseinandersetzung mit dem szenischen Problem bedeutet".[216]

216 Wellesz, *Arnold Schönberg*, S. 137.

5 DER TANZ

Neben dem Libretto und der Bühnengestaltung spielte für Wellesz' Opernreform und seine Gesamtkunstwerkidee der Tanz eine zentrale Rolle, da seiner Ansicht nach vom Tanz entscheidende Impulse für die erhofften Neuerungen auf der Opernbühne ausgehen konnten.[1] 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 lebendiger Ausdruck dieser Auseinandersetzung. Unter den Vertretern der Tanzmoderne fand Wellesz darüber hinaus 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.

5.1 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" langsam weiterentwickelt und dem „neuen ästhetischen Bedürfnis" angepasst, während das Ballett in einer „nicht mehr von lebendigem Impuls erfüllten Konvention" stecken geblieben sei und man es am liebsten „gänzlich entfernt" hätte.[2] Diese Entwicklung habe bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingesetzt, in der „Gebärde, Geste und Tanz zu einem leeren Formalismus erstarrt" waren;[3] 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".[4] Eine Reform des Tanzes erschien für Wellesz somit unausweichlich.

1 Wellesz, „Die Oper und der Tanz", S. 66.
2 Wellesz, „Der Tanz und die Bühne", S. 57.
3 Egon Wellesz, „Der neue Tanz und die Opernbühne", in *Neue Musikzeitung* 49/7 (1928), S. 209–214, hier S. 211.
4 Egon Wellesz, „Die Zukunft des Balletts", in *Melos* 3 (1922), S. 22–25, hier 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 unter 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 anzusetzen, da diese sich nicht aus dem Operntheater heraus entwickelte, sondern ihren Ausgang vor allem im Solotanz hatte – durch Einzelkünstlerinnen 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 als „Manifestationen des Jugendstils" gefeiert wurden.[5] Fuller experimentierte sehr früh mit den neuen Möglichkeiten der Lichtregie, wobei sie nicht nur als eine der ersten Tänzerinnen farbiges Licht bei ihren Auftritten verwendete, sondern auch Projektionen und zahlreiche Effekte – sie sagte später selbst darüber, sie „skulptiere Licht".[6]

Weit aufsehenerregender als Fullers Darbietungen gestalteten sich allerdings die Auftritte Isadora Duncans, die 1902 in Fullers Ensemble aufgenommen wurde und danach mit ihren Soloprogrammen Erfolge feierte.[7] Auch wenn ihr ein Gastspiel an der Hofoper – trotz Fürsprache u. a. durch Hermann Bahr – angeblich auf Mahlers Geheiß verwehrt wurde,[8] 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.[9] Wellesz sah Grete und Elsa Wiesenthal wie erwähnt in der Aufführung von Glucks *Iphigenie in Aulis* (1907) an der Hofoper,[10] berichtete allerdings auch, dass er bereits einige Jahre zuvor als Schüler bei einem Maifest auf dem Kahlenberg einen Auftritt der beiden erleben durfte.

5 Gunhild Oberzaucher-Schüller, „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", in *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, hg. von Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch, Wien u. a. 2001, S. 54–69, hier S. 55.

6 Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, S. 110.

7 Oberzaucher-Schüller, „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 55.

8 Andrea Amort, „Die Stimmen der Künstlerinnen: Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 77–103, hier S. 84.

9 Ebd., S. 90.

10 Wellesz, *Autobiographie*, S. 23.

Schon damals sei er „von der Grazie der Bewegungen, von der Intensität des Ausdrucks entzückt" gewesen.[11] Die Schwestern verließen jedoch bereits 1908 die Hofoper, um sich fern vom starren Korsett des Opernballetts mit einem eigenen Ensemble künstlerisch entfalten zu können.[12] Sie gingen europaweit auf Tournee und wurden u. a. auch von Max Reinhardt in Berlin engagiert. Im selben Jahr traten sie in Franz Schrekers Pantomime *Der Geburtstag der Infantin* auf, die auch Wellesz als großen Erfolg ansah.[13] Grete Wiesenthal avancierte in den Folgejahren zur berühmtesten der Schwestern und arbeitete u. a. mit Hugo von Hofmannsthal zusammen, der für sie die Tanzdichtungen *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,[14] jedoch nie eine direkte Zusammenarbeit initiieren konnte.

5.2 Das Antike-Bild der Tanzmoderne

Wellesz sah in der Tanzmoderne vielerlei Ideen verwirklicht, die er in seiner Opernreform aufgreifen wollte, darunter auch die Hinwendung zur Antike, die von vielen Künstlern verfolgt wurde und die seinen Idealen nahe stand. In der Beschreibung der Mahler'schen Inszenierung von Glucks *Iphigenie in Aulis* (siehe Kapitel 4.2) 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 auch rhythmisch an den Darstellungen auf den antiken griechischen Vasen orientierten.[15] Damit führten sie nicht nur Rollers Anweisungen aus, sondern orientierten sich auch an dem wiedererwachten Antike-Ideal, auf das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts fast alle Künste – und somit auch der Tanz – stützten und das insbesondere 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.

11 Ebd., S. 62.

12 Amort, „Die Bewegung der Zeit", S. 85.

13 Wellesz, *Autobiographie*, S. 61.

14 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 politische und künstlerische Wende im Modernen Tanz in Wien", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 205–227, hier S. 207–209. Ein Bild der Jury ist hier auf S. 208 f. wiedergegeben.

15 Wellesz, *Autobiographie*, S. 23.

Tanzpädagogen wie Ruth St. Denis oder Émile Jaques-Dalcroze beeinflusste.[16] 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[n] Vase" Leben verliehen habe. (Bemerkenswert ist hierbei im Übrigen Bahrs geradezu synästhetische Erfahrung, bei der er sich „wie betäubt" fragte: „[I]st das ein Tanz, ist es ein Schauspiel, haben wir Musik erblickt?"[17]) Duncan ging es jedoch nicht darum, die Antike zu reproduzieren, sie suchte vielmehr 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 Tänzen der 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.[18]

Duncan hatte sich 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.[19] 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.[20] Da Duncan bei der Musik nicht auf eigens für sie komponierte 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 u. a. Musik von Händel, Giovanni Picchi und Stücke aus Glucks *Orfeo ed Euridice*. Einige Passagen tanzte sie jedoch auch ohne bzw. mit nur minimaler musikalischer Begleitung, beispielsweise bei ihrem Auftritt am 7. Januar 1904, bei dem sie im ersten Teil des Programms zunächst Aischylos'

16 Amort, „Die Bewegung der Zeit", S. 93.

17 Hermann Bahr, „Isadora Duncan", in *Neues Wiener Tagblatt* (1902), Nr. 45, 15. Februar, S. 1–2, hier S. 1.

18 Isadora Duncan, *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung*, übers. und eingeleitet von Karl Federn, Leipzig 1903, S. 43 f.

19 Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 73.

20 Oberzaucher-Schüller, „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 56.

Die Schutzflehenden und danach Euripides' *Die Bacchanten* interpretierte, wobei sie nur von einem Knabenchor begleitet wurde.[21] Ob Wellesz Duncans Auftritte – und dabei insbesondere ihre Interpretation der *Bacchanten* – in Wien gesehen hat, ist allerdings nicht bekannt.

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 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 beispielsweise von Gian Francesco Malipiero oder Ildebrando Pizzetti – angestrebt wurde. Hier 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"[22] sein müssen.[23] Im Übrigen hat Chladek ebenso wie Duncan Euripides' *Bachantinnen* (mit dieser Version des Titels) choreographiert, und zwar am 8. Januar 1938 beim Fest „Rhythmus der Jahrhunderte" in der Wiener Hofburg,[24] wobei sie vermutlich einige von Rollers Kostümen aus der Inszenierung von Wellesz' *Bakchantinnen* verwendete.[25]

5.3 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 Grundlage bilden sollte. Bereits Wagner hatte bei seinem Ideal der „drei urgeborenen Schwestern" die Bedeutung des Rhythmus' als Vermittler zwischen Bewegung und Musik hervorgehoben:

21 Amort, „Die Bewegung der Zeit", S. 79 f.

22 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, zitiert nach Stefan Schmidl, „Sinnlichkeit und Konzentration. Zur Musik der Wiener Tanzmoderne", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 143–147, hier S. 146.

23 Schmidl, „Sinnlichkeit und Konzentration", S. 145 f.

24 Ausgeführt von Erna Komora sowie Schülerinnen aus Hellerau-Laxenburg, am Klavier begleitet von Arthur Kleiner. Vgl. Paul M. Delavos, „Die tänzerischen Wirkungskreise des Joseph Gregor, Gründer der Wiener Theatersammlung", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 184–193, hier S. 186.

25 Für diesen Hinweis danke ich Andrea Amort.

„Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst."[26] 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 Jaques-Dalcroze mit dem Tanz, der Rhythmik und der Gymnastik auseinandergesetzt und auch in *Die Musik und die Inscenierung* Überlegungen hierzu angestellt.[27] 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 könnten.[28]

Appia lernte 1906 das System rhythmischer Übungen von Jaques-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.[29] Die Methode von Jaques-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 zugeordnet werden. Beispielsweise sollten Tonhöhen „durch die Lage und Richtung des Körpers im Raum visualisiert und Tonstärke durch Bewegungsdynamik" dargestellt werden, womit die Tänzer (als Gruppen oder solistisch) Musik durch Bewegung ausdrücken konnten.[30] Jaques-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".[31] 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.[32] Dabei basieren seine Überlegungen zum Teil auch auf der Forderung, an die Tanzkunst der griechischen Antike anzuknüpfen, in der „eine

26 Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft", S. 81.
27 Appia, *Die Musik und die Inscenierung*, vor allem S. 34–42.
28 Beacham, *Adolphe Appia*, S. 117.
29 Ebd., S. 115 f.
30 Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 114.
31 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.
32 Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 114.

innere Ergriffenheit durch die Vereinigung von Musik und Tanz" angestrebt worden sei. Somit stehen auch Jaques-Dalcroze und seine Methode tendenziell der Bewegung im frühen 20. Jahrhundert nahe, die sich mit ihren Reformansätzen an der Antike orientierte.[33]

Durch die Zusammenarbeit von Jaques-Dalcroze und Appia wurde diese Methode entscheidend weiterentwickelt und vor allem für die Opernbühne tauglich gemacht. Appia unterbreitete Jaques-Dalcroze den Vorschlag, den vorher ebenen Boden durch Plattformen, Treppen und weitere Praktikabeln aufzubrechen, um somit „das Bewußtsein der Schüler sowohl für den Raum als auch für ihre eigene Körperlichkeit" zu erweitern.[34] Hieraus entstanden die bereits angesprochenen Entwürfe der ‚Rhythmischen Räume', die auch maßgeblich für die Erneuerung des Bühnenbildes im 20. Jahrhundert verantwortlich waren (siehe Kapitel 4.3). Appia erkannte also, dass man durch Rhythmische Gymnastik „einen entscheidenden Schritt zu einer vollständigen Reform unserer Konzeption der Bühne und des Dramas" vollziehen könne,[35] da sie den Darsteller mit dem dreidimensionalen Raum und der Musik vereinen würde.[36] 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 […].[37]

Die Erforschung und Vermittlung der Rhythmischen Gymnastik avancierte in Hellerau zum wesentlichen Lehrziel der 1911 von Jaques-Dalcroze gegründeten „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus" und fand bald auch Verbreitung durch zahlreiche Dependancen, u. a. auch in Wien.[38] Wie Gunhild

33 Beacham, *Adolphe Appia*, S. 124 f.

34 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 1975.

35 Adolphe Appia, „Rhythmische Gymnastik und Theater", zitiert nach Beacham, *Adolphe Appia*, S. 184, erschienen auf Deutsch vermutlich zuerst in: *Der Rhythmus, Ein Jahrbuch* (September 1911).

36 Beacham, *Adolphe Appia*, S. 181.

37 Ebd., S. 182.

38 Claudia Fleischle-Braun, „Die Schule Hellerau-Laxenburg: Refugium, Künstlerresidenz und kosmopolitischer Treffpunkt im Schatten der Wiener Tanzmoderne", in *Every Body*

Oberzaucher-Schüller anmerkt, konnte sich die Rhythmische Gymnastik durch diese sich ausdehnende Institutionalisierung als „Bewegungsbasis für den neuen Tanz" etablieren.[39] 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 Schwierigkeiten und zog 1925 nach Laxenburg bei Wien um. Hier zog es nicht nur Tausende Studenten,[40] sondern auch Lehrende wie Rosalia Chladek und andere Interessierte an. So besuchte auch Wellesz, der übrigens mit dem Architekten der Gartenstadt Hellerau Heinrich Tessenow sowie dem dort ansässigen Verleger Jakob Hegner näher bekannt war,[41] das Institut und hielt hier 1926 einen Vortrag.[42]

Wellesz kam mit den Lehren, die in Hellerau bzw. Laxenburg vermittelt wurden, vermutlich schon durch die zahlreichen Wiener Institutionen in Berührung – spätestens aber durch die Übersiedlung des Instituts nach Laxenburg. Obwohl er auf die Festspiele der Dalcroze-Schüler explizit erst 1933 bei einem Vortrag verwies,[43] hat Wellesz die Bedeutung des Tanzes und besonders des Rhythmus' für seine Zwecke bereits ab den 1920er Jahren erkannt. Der Rhythmus wirkte für ihn vor allem formbildend und

Tells a Story. Zur Geschichte von Sport-, Körper- und Bewegungskulturen, hg. von Sandra Günter, Wiesbaden 2020, S. 95–119, hier S. 98. Das Nachfolgeinstitut „Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung" 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 f.

39 Gunhild Oberzaucher-Schüller, „Der Körper dazu gebildet, sich frei zu bewegen. Zu den Fundamenten der Wiener Tanzmoderne", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 47–55, hier S. 50.

40 Oberzaucher-Schüller, „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 64.

41 Wellesz, *Autobiographie*, S. 80 f. Kurioserweise wurde die Wiener Kaasgrabenkolonie (entstanden 1912–1914), in der Wellesz mit seiner Familie wohnte, von Josef Hoffmann nach dem Vorbild Helleraus errichtet. Siehe ebd., S. 102.

42 Andrea Amort (Hg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin 2019, S. 347.

43 Egon Wellesz, „Händel und die Opernbühne", in *Wiener Zeitung* (1935), Nr. 55, 24. Februar (Sonntagsbeilage), S. 1–2, hier 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.

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.[44]

Die neue Art des Tanzens ermöglichte Wellesz einen ganzheitlichen Ansatz, denn dieser 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".[45] 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.[46]

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".[47] 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 daraus Elemente für die eigenen Choreographien zu übernehmen.[48]

44 Wellesz, „Die Zukunft des Balletts", S. 25.
45 Egon Wellesz, „Der neue Tanz", in *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* (1924), Nr. 12, 22. November, o. S.
46 Wellesz, „Die Oper und der Tanz", S. 66.
47 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 1.
48 Beacham, *Adolphe Appia*, S. 145.

Für Wellesz eröffneten die Vorstellungen der *Ballets russes* ‚neue Horizonte',[49] denn er erkannte hier sofort, dass „der Weg zur Erneuerung der Oper nur über das Ballett führen"[50] und dass das russische Ballett ihn von der Oper nach Wagner „zur Erneuerung des dramatischen Stils" leiten könne.[51] Dies führte auch über den Gesamtkunstwerk-Gedanken, der schon bei dem Choreographen 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.[52]

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.[53] 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 Diaghilew und Alexandre Benois gegründete Künstlergruppe *Mir Iskusstwa* (‚Welt der Kunst', aktiv ca. 1899–1904) verfolgte 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.[54] Dabei führte er jedoch ausdrücklich nicht Wagners Konzept weiter, sondern sah sein Vorbild – ebenso wie Wellesz – vor allem in Jean Georges Noverre (siehe Kapitel 5.6).[55]

Nach Wellesz war 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 dementsprechend

49 Wellesz, „The Latest Development of Opera", S. 128.

50 Egon Wellesz, „Tanz und Musik", in *Die Tat. Deutsche Monatsschrift* 19 (1927), S. 597–604, hier S. 600.

51 Wellesz, *Autobiographie*, S. 87.

52 Fokin an die *London Times*, 1914, zitiert nach Heister, „Trennung der Elemente und Verfremdung", S. 192.

53 Wellesz, „Die Zukunft des Balletts", S. 22.

54 Zitiert nach Maria Deppermann, „Sergej Djagilev – Glühen für eine Idee. Feste der Bühne – Gesamtkunstwerk Tanz", in *„Und jedermann erwartet sich ein Fest". Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995*, hg. von Peter Csobádi, Anif/Salzburg 1996 (Wort und Musik 31), S. 549–559, hier S. 550.

55 Ebd., S. 550 (FN 2).

nicht einfach „Folge eines musikalischen Erlebnisses, sondern selbst Erlebnis“.[56] Wellesz sah jedoch in eben dieser 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.[57]

5.4 Die Ohnmacht der Sprache – Wellesz’ Ballette

Wellesz sah im neuen Tanz eine der geeignetsten Möglichkeiten, sich wieder an das zuvor entfremdete Publikum anzunähern und die Kluft zwischen Künstler und Zuschauer zu überbrücken (siehe Kapitel 2.2): Er beobachtete 1928, dass trotz eines manchmal „zu krampfhaft, zu dogmatisch“ auftretenden Tanzes das Publikum „nicht mehr an der unlebendigen Art des alten Balletts Gefallen finden“ konnte, sobald es sich einmal auf den modernen Tanz eingelassen habe. Dies führe vor allem zu einem Umdenken an den Opernhäusern, die zu einer Reaktion gezwungen würden, woraus allein „entscheidende Impulse für die Reform der Opernbühne wie auch für den Bestand und die Weiterentwicklung der neuen Tanzkunst gewonnen werden“.[58] Der neue Tanz entsprach 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, war 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.[59]

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

56 Wellesz, „Die Oper und der Tanz“, S. 65 f.
57 Ebd., S. 66.
58 Wellesz, „Der neue Tanz und die Opernbühne“, S. 212 f.
59 Wellesz, *Der Beginn des musikalischen Barock*, S. 9 f.; auch in ders., „Hat die Oper eine Zukunft?“, fol. 5r.

Formen im Vordergrund – als Antithese zu Wagners ‚unendlicher Melodie'.[60] 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.[61]

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 war, wieder einzurenken".[62] Die Eindrücke von den *Ballets russes* hatten aber auch unmittelbaren Einfluss auf Wellesz' kompositorische Tätigkeit, der rückblickend schrieb, er sei durch das Ensemble zu seinem ersten Ballett (und ersten Bühnenwerk überhaupt) *Das Wunder der Diana* inspiriert worden:[63]

> 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.[64]

Das Ballett nach dem Szenar von Béla Balázs 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.[65] 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 „Kam-

60 Wellesz, „The Latest Development of Opera", S. 128.
61 Wellesz, „Music Drama", S. 121.
62 Wellesz, „Tanz und Musik", S. 600.
63 Wellesz, *Autobiographie*, S. 87.
64 Wellesz, „Der Tanz und die Bühne", S. 57.
65 Ebd.

merstil", bei deren Struktur kaum Platz für retardierende Momente sei, wie es sie zum Teil noch in *Das Wunder der Diana* gegeben habe.[66] 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.[67]

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.[68] Tels knüpfte in ihren Konzepten nicht nur an die Ideen von Isadora Duncan an, sondern erweiterte sie außerdem mit den Methoden des Delsartismus.[69] Wellesz schrieb bereits 1920 bei einem ihrer ersten Auftritte in Wien, dass er von Tels den „stärksten Eindruck" habe:

> Es ist die wunderbare Beherrschung der Bewegungen 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.[70]

Emmy Wellesz erinnerte sich außerdem, dass sich die Aufführungen von Tels in den Wiener Kreisen großer Beliebtheit erfreuten und dass die Entstehung des *Persischen Balletts* ihrer Anregung zu verdanken sei.[71] Das Werk entstand bereits 1920, konnte jedoch in Wien zunächst nicht aufgeführt werden, sondern erlebte seine Premiere erst 1924 in Donaueschingen.[72] Hier lernte Wellesz

66 Ebd.

67 Ebd., S. 57 f.

68 Oberzaucher-Schüller, „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 60.

69 Gunhild Oberzaucher-Schüller, „Gewollt und erzwungen. Zwölf Bemerkungen zur Mobilität und Diversität der Wiener Tanzmoderne", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 195–201, hier S. 198.

70 Egon Wellesz, „Ellen Tels und das russische Ballett", in *Der neue Tag* (1920), Nr. 69, 10. März (Abendausgabe), S. [2].

71 Wellesz, *Autobiographie*, S. 178.

72 Nach der Premiere in Donaueschingen führte Ellen Tels das Ballett 1924 unter dem Titel *Orientalische Tragikomödie* in Wien auf. Siehe Amort (Hg.), *Alles tanzt*, 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.

außerdem 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.[73] Wellesz wollte sich nach der ersten Begeisterung für die *Ballets russes* mit den aktuelleren 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 gleichsam in jedem Muskel sichtbar", und in ihrem Ensemble „fühlt man den Rhythmus, der von einer Gestalt zu der anderen hinüberschwingt".[74] Darüber hinaus weise sie auf die Möglichkeit hin, den Tanz wieder in die Oper zu integrieren, denn in ihrem „Tanze liegt Zukunft", er schaffe „die Grundlagen für eine neue Art des Balletts".[75]

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. Mit diesem hatte sich Wellesz im Rahmen ihrer gemeinsamen Aufenthalte in Bad Aussee auch über den Tanz ausgetauscht, und Wellesz berichtete freudig, dass Hofmannsthal seinen Ideen zustimmte und ebenso glaubte, dass „Tanz und Ballett das geeignete Medium seien, die Fesseln der nachromantischen Oper abzustreifen".[76] Bevor die beiden sich kennenlernten, hatte Hofmannsthal bereits einige Schriften über den Tanz verfasst, darunter die Aufsätze „Die unvergleichliche Tänzerin" (1906) und „Über die Pantomime" (1911).[77] 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, Ausdruck verlieh. Gleichzeitig reflektiert der *Brief* auch Hofmannsthals Suche nach einer neuen Ausdrucksform, die über die Sprache hinausgehen könne, also „eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen".[78]

Für Hofmannsthal, der sich im Zuge der ihn lähmenden Sprachkrise und des Richtungsstreits im Theater mit allen non-verbalen Mitteln wie der Bühnendekoration, Licht und Musik auseinandersetzte, bedeuteten vor allem der

73 Wellesz, „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 12.
74 Wellesz, „Die Zukunft des Balletts", S. 23.
75 Wellesz, „Ellen Tels und das russische Ballett", S. 2.
76 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 29.
77 Die Schrift von 1911 erwähnt Wellesz explizit auch in seinen Memoiren (*Autobiographie*, S. 61).
78 Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, hg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2000, S. 59.

neue Tanz und die Pantomime eine Möglichkeit, dem Nicht-Sprachlichen Ausdruck verleihen zu können.[79] Besonders eindringlich schilderte er seine Beschäftigung mit dem Tanz in dem Essay „Die unvergleichliche Tänzerin", in dem er in Ruth St. Denis, die zuvor bei ihrem Gastspiel u. a. im Ronacher aufgetreten war, diejenige erkannte, die eine Brücke zwischen den getrennten Welten bauen könne. Ihr Tanz sei „unbeschreiblich schön"[80] (womit Hofmannsthal also an die Grenzen seiner Sprache stieß) und seiner Ansicht nach noch höher zu werten als die Kunst etwa von Isadora Duncan.[81] 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 archaischen Bewegungen, wobei er vom antiken Vorbild Lukians ausging.[82] 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".[83] Die Tanz-Pantomime stand 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".[84]

Wellesz war bei der Komposition seiner beiden frühen Ballette *Das Wunder der Diana* und *Persisches 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",[85] was nicht nur an der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal sowie am antiken Sujet lag, sondern auch an der Möglichkeit, die neuen tänzerischen Ideen umzusetzen.

79 Martin, „Theaterkooperationen", S. 74.

80 Hugo von Hofmannsthal, „Die unvergleichliche Tänzerin", in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 116–120, hier S. 119.

81 Edwin Vanecek, „Sprachskepsis und Verkörperung. Tanz als ein Ausweg aus der Sprachkrise", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 135–141, hier S. 136.

82 Heinz Hiebler, „Zur Einführung [Ballette, Pantomimen und Filmszenarien]", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 261–262, hier S. 262.

83 Hugo von Hofmannsthal, „Über die Pantomime", in ders., *Reden und Aufsätze* 3, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt am Main 2011 (Sämtliche Werke 34), S. 13–16, hier S. 13.

84 Vanecek, „Sprachskepsis und Verkörperung", S. 137.

85 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 29.

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".[86]

> 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.[87]

Hofmannsthal hatte in Aufzeichnungen von 1911 niedergeschrieben, was der Tanz für ihn bedeutete: Er mache „beglückend frei" und enthülle „Freiheit, Identität".[88] Wie Gisela Bärbel Schmid konstatiert, könne der 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".[89] Hofmannsthal und Wellesz haben gerade durch die Einbeziehung pantomimischer Darstellung die Ausdrucksebene erweitern und eine Verbindung zum Non-Verbalen herstellen können, denn „durch die sprachlose Ausdruckskraft der Pantomime kann die Innenwelt des Tänzers auch in der äußeren Erscheinung ablesbar werden". Für den Betrachter ergibt sich darüber hinaus „ein Assoziationsfeld […], das von der allgemein gültigen Erfahrung bis hin zum augenblicklich tiefen Einverständnis reicht".[90]

Wellesz' letztes reines Tanzstück *Die Nächtlichen* repräsentiert zugleich das formal ungewöhnlichste 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 dadurch angestrebt, „daß nicht nur die Bewegungen der Füße, sondern die der Hände und des ganzen Körpers durch den Rhythmus der Musik selbst ausgelöst werden".[91] Der szenische Vorwurf und die Choreographie stammten vom Leiter des Balletts des Berliner Staatstheaters Max Terpis, der selbst bei der Urauf-

86 Wellesz, „Der Tanz und die Bühne", S. 58.
87 Ebd.
88 Gisela Bärbel Schmid, „Der Tanz macht beglückend frei", in *Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid, Würzburg 1991, S. 251–260, hier S. 256.
89 Ebd., S. 256.
90 Ebd.
91 Wellesz, „Der Tanz und die Bühne", S. 58.

führung in Berlin 1924 auf der Bühne stand. Terpis bezeichnete *Die Nächtlichen* später als eines der Werke, das „einen lebendigen Atem" hatte und vollauf seinen „künstlerischen Intentionen" entsprach.[92] Emmy Wellesz beschrieb die – trotz der gelobten Neuerungen in Choreographie, Bühnenbild und Musik – nur wenig erfolgreiche Premiere wie folgt:

> Der Choreograph 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.[93]

Auch wenn der hier beschriebene Tanz ohne Musik in der Moderne 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,[94] mehr jedoch nicht:

> 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.[95]

5.5 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 gemacht hatte, „bei denen Terpis mit Niedecken-Gebhard auf das eindruck[s]vollste die Szene zu beleben" verstand.[96] Gerade die Händel'schen Werke haben Wellesz zu der Überzeugung gelangen lassen, dass „eine neue Opernregie im Werden war", die ihn letztlich

92 Max Terpis, *Tanz und Tänzer*, Zürich 1945, S. 65.
93 Wellesz, *Autobiographie*, S. 179.
94 Wellesz, „Der neue Tanz und die Opernbühne", S. 212.
95 Ebd.
96 Wellesz, „Der Tanz und die Bühne", S. 58.

dazu brachte, Hofmannsthals *Alkestis* in Musik zu setzen.[97] Für ihn verschmolzen bei den Aufführungen Tanz und Musik zu einer vollkommenen Einheit, da auch die Musik aus einer Epoche stammte, „in der der Musiker noch eine lebendige Beziehung zum Tanz hatte".[98] 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[99] und verfasste auch seine erste Publikation (1905) noch zu Studienzeiten über den *Messias*.[100] Aus der sogenannten Händel-Renaissance, die Aufführungen hervorbrachte, die als „Modellfall experimenteller Regie" im beginnenden 20. Jahrhundert gelten,[101] zog Wellesz nicht nur allgemeine Erkenntnisse über neue Inszenierungsmöglichkeiten, sondern sah hier vor allem zum ersten Mal die ‚Bewegungschöre' auf der Bühne, die er danach auch in seiner *Alkestis* und in den *Bakchantinnen* einsetzte.

Initiiert durch eine kleine Gruppe von Händel-Enthusiasten (angeführt durch den Kunsthistoriker Oskar Hagen)[102] wurde 1920 mit *Rodelinde* zum ersten Mal seit 200 Jahren wieder eine Händel-Oper in Göttingen 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.[103] Als Höhepunkt gilt die Saison 1924/25, wonach etwa ab der Saison 1927/28 die Händel-Euphorie wieder merklich abflaute.[104]

Wellesz hatte diese ersten Aufführungen in Göttingen nicht erlebt, sah aber einige Inszenierungen in Hannover und Münster.[105] Erst durch die Uraufführungen seiner Bühnenwerke *Die Prinzessin Girnara* (1921, Frankfurt und Hannover) sowie *Das Wunder der Diana* und *Alkestis* 1924 in Mannheim kam

97 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 30.
98 Wellesz, „Der neue Tanz", o. S.
99 Schollum, *Egon Wellesz*, S. 13.
100 Egon Wellesz, „Der Messias von Händel in der Bearbeitung von Ebenezer Prout", in *Allgemeine Musikzeitung* 32/38 (1905), S. 602–603.
101 Manuela Jahrmärker, „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen", in *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2: *Händels Opern*, Teilbd. 1, hg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, Laaber 2009, S. 408–422, hier S. 411.
102 Dieser war bezeichnenderweise kein Musiker, also laut der zeitgenössischen Meinung ein „Außenseiter" mit „Mut" und „Überzeugung". Hans Curjel, „Zur Renaissance der Händel-Opern", in *Melos* 7/10 (1928), S. 462–466, hier S. 462.
103 Jahrmärker, „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen", S. 410 f.
104 Ebd., S. 415.
105 Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 30.

er mit dem Projekt durch verschiedene personelle Überschneidungen in Kontakt: Richard Lert[106] hatte *Die Prinzessin Girnara* in Hannover geleitet und ging danach nach Mannheim, wo er auch *Das Wunder der Diana* und *Alkestis* dirigierte (Wellesz widmete ihm im Übrigen *Das Wunder der Diana* sowie *Die Nächtlichen*). Lert hatte bereits in Hannover eng mit Hanns Ludwig Niedecken-Gebhard und auch mit Max Terpis (der 1923 unter Niedecken-Gebhard in Hannover als Solotänzer debütierte) zusammengearbeitet, die alle im Rahmen der Händel-Festspiele an der *Julius Cäsar*-Inszenierung beteiligt waren. Wellesz hatte Terpis also durch die Händel-Festspiele kennengelernt und danach für sein Ballett engagiert. Niedecken-Gebhard 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 den „günstige[n] Zufall" der Zusammenarbeit mit Niedecken-Gebhard „von allem Anfang an vollem Verständnis begegneten".[107]

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,[108] bei der jeder Beteiligte von den Sängern und Tänzern bis hin zu den Statisten „von der Wichtigkeit dessen, was er zu leisten hatte, durchdrungen" war.[109] In der Händel-Renaissance habe man eine Antwort auf Wagner mit seinem unverhältnismäßig stark betonten Orchesterapparat gefunden, und es sei somit eine Epoche angebrochen,

> 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.[110]

106 Sein 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 stellte fest, dass Lert besonders stark von Mahlers und Rollers Inszenierungen beeinflusst wurde. Egon Wellesz, Art. „Lert, Ernst", in *Dictionary of Modern Music and Musicians*, hg. von Arthur Eaglefield-Hull, London 1924, S. 294–295, hier S. 294.

107 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 1.

108 Ebd.

109 Egon Wellesz, „Händel-Fest in Hannover", in *Musikblätter des Anbruch* 5/9 (1923), S. 268–269, hier S. 269.

110 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 2.

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.[111] Niedecken-Gebhard verwendete für die Arien häufig Pantomime und Tanz und verknüpfte beispielsweise in *Julius Cäsar* jede Arie mit einer einzigen Geste.[112] Die Unterschiede gegenüber 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.[113]

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).[114] Obwohl es sich bei diesen Versuchen um Aufführungen barocker Opern handelte, sollte laut Wellesz die Händel-Renaissance „nicht einem musikantiquarischen Behagen dienen", sondern es sollte alles „nahe Gegenwart" werden.[115] 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".[116] Doch seien die Händel-Aufführungen nicht nur für Inszenierungen wegweisend gewesen, sie hätten auch den zeitgenössischen Opernkomponisten neue Impulse geliefert. Wellesz' Ansicht nach war in diesem Zusammenhang allerdings zu beobachten, dass in dem Moment, als die Händel-Opern die Komponisten zu neuen Werken anregten, die Renaissance bereits wieder am Abflachen war und diese dadurch ihre Funktion erfüllt habe.[117]

111 Wellesz, „The Latest Development of Opera", S. 129.
112 Isabelle Müntzberger, „‚Händel-Renaissance(n)'. Aspekte der Händel-Rezeption der 1920er Jahre und der Zeit des Nationalsozialismus", in *Händel unter Deutschen*, hg. von Ulrich Tadday, München 2006 (Musik-Konzepte 131), S. 67–86, hier S. 72.
113 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 1.
114 Wellesz, „The Latest Development of Opera", S. 129.
115 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 1.
116 Wellesz, „Händel-Fest in Hannover", S. 269.
117 Wellesz, „The Latest Development of Opera", S. 130 f.

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 selben Zeit in das Konzept seiner eigenen Opern integrierte. Dies sollte das lang ersehnte Mittel sein, den modernen Tanz mit dem Musiktheater verbinden zu können. In Hannover besuchte Wellesz 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,[118] während in Göttingen noch Amateure tanzten, die jedoch laut Wellesz durch ihren „Eifer, Jugendlichkeit und Mangel an Routine die stärksten Wirkungen" hervorbrachten.[119] Insbesondere die Aufführung des *Saul* 1923 geriet zum Spektakel: Vor 6.000 Zuschauern agierten bis zu 800 Beteiligte auf der Bühne, davon 200 Tänzerinnen und Tänzer im Bewegungschor, die Niedecken-Gebhard in seiner Regie wirksam strukturieren musste.[120] Er gliederte den Chor in einzelne Gruppen, wobei er zwischen agierend und nicht agierend unterschied: Es stand also 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; beide Gruppen fügten sich zum Bewegungschor zusammen.[121] In dem Aufsatz „Der Tanz und die Bühne" schilderte Niedecken-Gebhard seine Vorstellungen von Massenregie: Insbesondere in den für das Ballett schwierig zu belebenden barocken Schlusschören etwa bei Händel oder Gluck müssten nun nicht mehr „über die Bühne gehetzte Gruppen stolpernder Statistenmassen" den Raum füllen, vielmehr könnten die Chöre „durch gliedernden Bewegungsaufbau von Tänzergruppen vielfarbige Lebendigkeit erhalten".[122]

> 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.[123]

118 Wellesz, „Händel-Fest in Hannover", S. 268 f.
119 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 1.
120 Dörte Schmidt und Brigitta Weber (Hg.), *Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 101.
121 Schmidt/Weber (Hg.), *Keine Experimentierkunst*, S. 102.
122 Hanns Niedecken-Gebhardt, „Der Tanz und die Bühne", in *Jahrbuch des Reussischen Theaters* (1925), hg. von Heinrich XIV. Erbprinz Reuss, S. 41–44, hier S. 42 f.
123 Ebd.

Der Grund für den Einsatz des Bewegungschores lag laut Wellesz darin, dass der Chor bei Händels Werken 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.[124] 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 war jedoch seiner Ansicht nach mittlerweile bekannt, welch „starker Stimmungsträger eine Masse bewegter Menschen ist", mit der man eine „optische Dynamik, eine Kontrapunktik der Bewegung" generieren könne.[125] 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. Bezeichnend ist, dass Terpis abschließend die Hoffnung äußerte, die modernen Opernkomponisten mögen Werke schreiben, die „von vornherein die Mitwirkung von Bewegungschören und Tänzern als Trägern von Stimmung und Handlung" voraussetzten. Hierdurch könne das Ballett nicht nur seine Berechtigung innerhalb der Oper zurückgewinnen, sondern auch dabei helfen, die Entwicklung der Oper in entscheidender Weise mitzubestimmen.[126]

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" grundsätzlich 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.[127] Ernst Latzko kritisierte an der *Alcina*-Inszenierung in Leipzig (1928), dass die szenische gegenüber der musikalischen Darstellung einen zu großen Raum einnahm und somit kein ausgeglichenes Verhältnis vorherrschte. Der größte Fehler sei jedoch gewesen, den Chor, der hier eine besonders große Rolle spielte, in den Orchestergraben zu verbannen. Gerade am Schluss der Oper, an 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 agiert habe, „das durch Gesten und Sprechbewegungen der Lippen

124 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 1.

125 Max Terpis, „Das Opernballett", in *Musikblätter des Anbruch* 8/3–4 (1926), S. 140–142, hier S. 141 f.

126 Ebd., S. 142.

127 Curjel, „Zur Renaissance der Händel-Opern", S. 466.

den Gesang illustriert" habe und somit zum reinen „Marionettentheater" verkommen sei.[128] 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 ein Regisseur bei der angestrebten „Belebung der Chöre" 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.[129]

5.6 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.[130] Wellesz wollte dagegen – zumindest in Bezug auf den Tanz in der Oper – die im 18. Jahrhundert abgerissene Traditionslinie wiederaufgreifen, insbesondere den „Formenreichtum der Opern von Händel und Gluck, in denen so wunderbar der Gegensatz von Ruhe und Bewegung, von Gesang und Tanz oder Pantomime" dargelegt sei.[131]

Am Wiener Hof etablierte sich Ende des 16. und im Laufe des 17. Jahrhunderts die italienische Tanzkunst (insbesondere durch die Familie Ventura), Tanz fand sich auf dem Theater ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts jedoch für gewöhnlich nur in den Zwischenakten, war also kein integraler Bestandteil der Handlung.[132] Dennoch nahm das Ballett eine wichtige Stellung in der Oper

128 Ernst Latzko, „Händelrenaissance und Opernregie", in *Melos* 7/8–9 (1928), S. 436–439, hier S. 439.

129 Wellesz, „Der neue Tanz und die Opernbühne", S. 213.

130 Mary Wigman, „Tänzerisches Schaffen der Gegenwart", in *Musikblätter des Anbruch* 8/3–4 (1926), S. 95–97, hier S. 95.

131 Wellesz, „Die Zukunft des Balletts", S. 24.

132 Sibylle Dahms (Hg.), *Tanz*, Kassel u. a. 2001, S. 110.

ein und diente vor allem der Glorifizierung der Herrscher.[133] 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,[134] in *Costanza e fortezza* gibt es dagegen zwei Zwischenaktballette und das Schlussballett *Ballo di penati di Roma*.[135]

Diese Behandlung des Tanzes als separates Element hatte allerdings wenig mit Wellesz' Forderungen gemein. Erst die Neuerungstendenzen im 18. Jahrhundert brachten die Lösungen, die er im 20. Jahrhundert aufgreifen und weiterentwickeln sollte. 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 versuchte also letztlich dem „Handlungsballett" eine neue Wertigkeit zu verleihen und es mit dem Drama auf eine Stufe zu stellen.[136] 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 Nachfolger wie vor allem Angiolini aufgriffen und weiterführten.[137] Als bedeutsam erwies sich in der Folge Angiolinis Verbindung mit dem Kreis um Gluck, Calzabigi sowie Graf Giacomo Durazzo, dem Intendanten der Wiener Bühnen, die die ersten eigenständigen Handlungsballette schufen, darunter *Don Juan ou Le Festin de Pierre* (1761). Wellesz sah in diesem

133 Alfred Oberzaucher, „Am Anfang war das Event. Das Kaiserhaus tanzt. Ballettentwicklung 1622–1740", in *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, hg. von Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch, Wien u. a. 2001, S. 15–21, hier S. 18.

134 Seifert, „Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I.", S. 400.

135 Dahms (Hg.), *Tanz*, S. 111.

136 Sibylle Dahms, „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts", in *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, hg. von Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch, Wien u. a. 2001, S. 22–29, hier S. 22. Auch dies. (Hg.), *Tanz*, S. 114.

137 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.

Werk eine außerordentliche Leistung, bei der Gluck eine „Musik von dämonischer Kraft des Ausdrucks" komponiert[138] 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.[139]

Angiolini zeichnete darüber hinaus für die in die Handlung integrierten Ballette in Glucks *Orfeo ed Euridice* verantwortlich, zu denen er 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 für verschiedene Theater und Höfe, 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 durchgehende dramatische Handlung".[140] In Jean Georges Noverre fand Angiolini jedoch einen Kontrahenten, der es verstand, sich noch stärker an den Publikumsgeschmack anzupassen und sich in der Öffentlichkeit wirksamer als Reformer zu präsentieren.[141] Dies wird im Übrigen auch am Beispiel Wellesz deutlich, der in seinen Forschungen zur Tanzgeschichte lediglich am Rande auf Hilverding und Angiolini verweist, Noverre dagegen als den eigentlichen Urheber der neuen Tanzkonzepte verstand.[142]

138 Wellesz, „Gluck", fol. 4r.

139 Dahms, „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts", S. 26.

140 Dahms (Hg.), *Tanz*, S. 119.

141 Dahms, „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts", S. 27. Zum Verhältnis von Angiolini und Noverre siehe auch Sibylle Dahms, „Anmerkungen zu den ‚Tanzdramen' Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifik", in *Tanzdrama. Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe*, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Hortschansky, Kassel u. a. 2000 (Gluck-Studien 2), S. 67–73.

142 „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 *ballet 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

Noverre kam nach zahlreichen Stationen 1767 an den Wiener Hof. Bereits einige Jahre zuvor hatte er mit seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* ein Werk veröffentlicht, das sich in ganz Europa verbreitete und seinen Ruf als Ballettreformer festigte. Darin fasste Noverre allerdings zahlreiche Forderungen und Ideen zusammen, die bereits zuvor kursierten,[143] wie beispielsweise eine sinnvolle Integration des Opernballetts in den Ablauf der Handlung, um unnötige Unterbrechungen zu vermeiden.[144] Im Allgemeinen monierte Noverre bei den zeitgenössischen Produktionen die unzureichende Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Beteiligten (d. h. Komponisten, Librettisten, Choreographen, Bühnenarchitekten usw.) und legte großen 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.[145]

All diese Forderungen Noverres wurden in der vorliegenden Arbeit in der ein oder anderen Form bereits erwähnt, d. h. sie stimmen im Grunde mit den Ansprüchen überein, die Wellesz im 20. Jahrhundert an den Tanz und an das Opernballett stellte. Er unterstützte ausdrücklich die Zusammenarbeit der Künstler (was Wellesz bei Noverre explizit als „Gesamtkunstwerk" bezeichnete)[146] und im Speziellen jene des Komponisten mit dem 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."[147]

Musikblätter des Anbruch 8/3–4 (1926), S. 158–161, hier S. 158 (auch abgedruckt in: *Tanz in dieser Zeit*, hg. von Paul Stefan, Wien 1926, S. 84 f.).

143 Dahms (Hg.), *Tanz*, S. 119 f.

144 Sibylle Dahms, *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München 2010 (Derra Dance Research 4), S. 125 f.

145 Ebd., S. 131.

146 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 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 f. 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.

147 Wellesz, „Der Tanz und die Bühne", S. 57.

Der Komponist müsse Wellesz' Ansicht nach eine Vorstellung davon haben, wie der Tänzer seine Musik umsetzt bzw. welche Möglichkeiten es hierfür gebe. 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 *Iphigénie en Tauride*. Hier führte Noverre Gluck zunächst die Bewegungen vor, und erst im Anschluss habe Gluck die Szene in Musik gesetzt. Auf ebendiese Weise hat Wellesz laut eigener Aussage seine Tänze für *Die Opferung des Gefangenen* (UA 1926) gestaltet: Bei der Uraufführung des *Persischen Balletts* hatte er 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 den Stoff mit Jooss besprochen, der ihm daraufhin den „Charakter der einzelnen szenischen Situationen" mit den entsprechenden Bewegungen vorführte.[148] Wellesz merkte an, dass diese 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.[149]

Vor der Premiere von *Die Nächtlichen*, bei denen 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 dessen 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".[150] Obwohl die angestrebte enge Kollaboration zwischen den Künstlern hier also merkliche Auswirkung auf die Komposition hatte, betonte Wellesz, dass sich bei dem Verhältnis von Tanz und Musik grundsätzlich der Tanz nach der Musik zu richten habe und die Musik 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.[151]

148 Wellesz, „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 12.
149 Ebd.
150 Wellesz, „Der neue Tanz", o. S.
151 Wellesz, „Tanz und Musik", S. 603.

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.[152]

Wellesz lehnte sich also besonders prominent an Noverres Konzepte an und sah vor allem in Glucks Opern seine bereits zitierte Forderung nach einer „Gestaltung der Szene aus dem Rhythmus der Geste und des Tanzes" mustergültig erfüllt.[153] Wellesz ließ sich bei diesen Aspekten von Noverres Schaffen 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. Wie Wellesz beschrieb, habe man während der Proben gemerkt, dass für den Chor, der eine entscheidende Funktion für die Handlung besaß, nicht genügend Sänger zur Verfügung standen. Die Choristen, die man daraufhin als Verstärkung aus St. Stephan holte, erwiesen sich jedoch als vollkommen unerfahren auf der Theaterbühne und waren entsprechend „völlig steif in der Bewegung". Nachdem auch Noverre kein Leben in die Darsteller hatte bringen können, 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.[154] Wellesz' Anmerkungen dazu reflektieren seine

152 „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. 199.

153 Wellesz, „Die Oper und der Tanz", S. 66.

154 Wellesz, „Der Tanz und die Reform der Oper im 18. Jahrhundert", S. 159 f. 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

eigene ästhetische Position, wenn er meint, dass „nicht das Mittel *an sich* […] die gewünschte Wirkung [erzeugt], nicht die größtmögliche Naturwahrheit, sondern der Grad der Vollendung der Darstellung". Auch wenn das damalige Publikum selbstverständlich bemerkt habe, dass Darsteller und Sänger nicht ident waren, seien letztlich einzig Atmosphäre und Geste für ein vollendetes Kunstwerk entscheidend gewesen.[155] 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 beispielsweise von Ernst Latzko gerade wegen der Trennung der beiden Gruppen, die die Illusion zerstöre, kritisiert wurde (siehe Kapitel 5.5).[156]

5.7 Tanz und Chor bei Wellesz

Den Bewegungschor verwendete Wellesz zum ersten Mal in *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 hier Eindrücke, die er sowohl durch die *Ballets russes* wie durch seine „Beschäftigung mit der Barockoper in Wien" empfangen hatte.[157] In *Alkestis* glaubte Wellesz, endlich seine Reformideen realisieren zu können, da hier „Gesang, Geste und Tanz durch das Orchester zu einer Einheit zusammengefaßt

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 f. In den „Istruzioni" von Calzabigi lassen sich darüber hinaus die genauen Anweisungen an die Bewegungschöre nachlesen. Übersetzt in ebd., S. 297.

155 Wellesz, „Der Tanz und die Reform der Oper im 18. Jahrhundert", S. 160.

156 Latzko, „Händelrenaissance und Opernregie", S. 439.

157 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 1.

wurden".[158] In diesem Vorhaben wurde er durch Niedecken-Gebhard unterstützt. Dieser hatte 1914 eine Dissertation über Noverre verfasst und wies dementsprechend nicht nur bei den modernen Tanzströmungen, sondern auch hinsichtlich der Tanzhistorie Expertise auf.[159] Es ist daher nicht auszuschließen, dass Wellesz – trotz seiner frühen Faszination für Gluck und den modernen Tanz – sich erst durch seine Bekanntschaft mit Niedecken-Gebhard wissenschaftlich mit Noverre befasste. Die – nach jetzigem Kenntnisstand – früheste Erwähnung Noverres und seiner *Lettres* bei Wellesz 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-Gebhard benötigte Wellesz jedoch 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 Gesamtkunstwerkes immer klarer."[160]

5.8 Rudolf von Laban, Mary Wigman und das Gesamtkunstwerk

Rudolf von Laban und dessen Lehren hatten auf verschiedenen Ebenen Auswirkungen auf Wellesz: Zuvorderst erkannte dieser in Labans Ideen Ansätze eines modernen Gesamtkunstwerks, die vor allem insofern mit seinem eigenen Konzept korrespondierten, als er in Labans Stil eine Rückkehr zu Noverres Methoden identifizierte.[161] Nicht nur Wellesz war dieser Ansicht, sondern beispielsweise auch Herbert Graf, der bezogen auf eine Aufführung von Händels *Theodora* 1926 in Münster konstatierte, dass Laban dazu ausersehen war, den Tanz „zu neuem Leben aus eigener Kraft zu erwecken":

158 Wellesz, „Tanz und Musik", S. 600.

159 Hans Niedecken, *Jean Georges Noverre 1727–1810. Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik*, Diss. Universität Halle 1914. Bei dem am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien vorhandenen Exemplar (Diss-306) könnte es sich eventuell um Wellesz' Leseexemplar handeln. Mit Bleistift sind hier nur wenige Abschnitte explizit markiert, darunter die Passage zur Reform des Balletts (S. 20) sowie jene 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)

160 Wellesz, „Tanz und Musik", S. 600.

161 Wellesz, „The Latest Development of Opera", S. 128.

> [Laban] erlöste die Bewegung, die im Ballett zu einer maschinenmäßigen, geistlosen Fronarbeit entwürdigt worden war, wieder zu freier 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.[162]

Herbert Graf – Sohn des Kritikers Max Graf (und auch bekannt als frühkindliches Studienobjekt von Sigmund Freud) – hatte bei Guido Adler und Egon Wellesz am Musikhistorischen Institut[163] sowie 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 jene 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.[164]

Laban hatte sich während seines Studiums in Paris mit 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".[165] 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

162 Herbert Graf, „Händel als Wegbereiter für die Opernregie der Zukunft", in *Musikblätter des Anbruch* 8/5 (1926), S. 210–213, hier S. 212.

163 https://demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=987 (21.03.2025); 1922/23 belegte er bei Wellesz die Vorlesung „Die Wiener Barockoper" sowie u. a. kunsthistorische Kurse bei Josef Strzygowski.

164 Paul Stefan, „Oper in Breslau", in *Die Bühne* 178 (1928), S. 12 und 34, hier S. 34.

165 Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 122.

zu schaffende magisch-spirituelle Bewegungslehre, in der Tanz, Ton und Wort – für Laban ursprünglich eins – wiedervereint wären".[166] 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.[167]

Bei diesen ‚Festspielen' nahmen auch die von ihm entwickelten bzw. neu aufgegriffenen Bewegungschöre eine bedeutende Rolle ein, die „Bestandteil der rituell-symbolischen Feier waren, die zunehmend zu Massenveranstaltungen mutierten".[168] Labans Methode verbreitete 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.[169] Darüber hinaus wurden Labans Lehren in Wien insbesondere durch Gertrud Bodenwieser vertreten, 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;[170] 1928 choreographierte sie im Übrigen das Werk *Rhythmen des Unbewußten* auf die *Fünf Tanzstücke* op. 42 von Wellesz, worin sie die Lehren Sigmund Freuds thematisierte.[171]

Laban selbst kam 1928 nach Wien, um Vorträge zur neuen Tanzkunst und zu seiner neu entwickelten Labanotation zu halten,[172] und war außerdem 1929 an

166 Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 243.

167 Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart 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.

168 Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 122 f. Laban soll ebenfalls den Festspielgedanken aufgegriffen haben, für den er auf dem Monte Verità eigens eine Tribüne errichtete und tagelange Feste feierte.

169 Siehe hierzu die Datenbank des Österreichischen Volkshochschularchivs: http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html (21.03.2025).

170 Oberzaucher-Schüller, „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 61–63.

171 Schmidl, „Sinnlichkeit und Konzentration", S. 144; auch Oberzaucher-Schüller, „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 63.

172 „Rudolf von Laban spricht in der Urania", in *Illustrierte Kronen Zeitung* (1928), Nr. 10331, 25. Oktober, S. 9. http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html?result=130&id=124498&-count=136 (21.03.2025); http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html?result=126&id=126747&-count=136 (21.03.2025).

der Organisation des ‚Festzugs der Gewerbe' auf der Wiener Ringstraße beteiligt, an dem neben zahlreichen Tanzgruppen der Stadt bis zu 3.000 Laientänzer teilnahmen.[173] Es ist sehr wahrscheinlich, dass Wellesz bei dieser Gelegenheit Kontakt zu Laban hatte, da dieser für den Festzug Bewegungschöre auf eigens komponierte Werke u. a. von Julius Bittner, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek und auch Wellesz (*Festlicher Marsch* F-Dur) entwarf.[174]

Wie oben erwähnt, sah Wellesz aber nicht allein in Laban einen neuen Zugang zum Gesamtkunstwerk, sondern auch in dessen zeitweiliger Assistentin Mary Wigman.[175] Diese hatte 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.[176] Bei den Händel-Aufführungen, denen Wellesz in Hannover beiwohnte, traten nun auch Schüler sowohl von Laban als auch von Wigman auf, die die Aufführung laut Wellesz „mit neuem Geist" erfüllten und gemeinsam mit den übrigen Darstellern „ein wirkliches Ensemble" bildeten – mit Sängern, die „stark im Ausdruck und groß in der Geste" waren, und jeder Statist, war „von der Wichtigkeit dessen, was er zu leisten hatte, durchdrungen".[177]

5.9 Die Behandlung des Chores

Der Einsatz des Chores, der eines der wesentlichen Merkmale der antiken Tragödie darstellte, muss als integraler Faktor für Wellesz' Interpretation seiner Opern verstanden werden, da laut Lorenz Wedl auch jede Inszenierung antiker Stoffe gerade im 20. Jahrhundert an ihrer Chorbehandlung gemessen wurde.[178] Wellesz' Verständnis basiert wie bereits angedeutet auf dem kultischen Klagegesang (siehe Kapitel 3.6):

173 Oberzaucher-Schüller, „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", S. 67; allgemein Andrea Amort, „Die tanzende Straße. Zum *Festzug der Gewerbe* von Rudolf von Laban 1929 in Wien", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 173–183.

174 Hierzu u. a. *Neues Wiener Journal* (1929), Nr. 12724, 25. April, S. 6. Wellesz hatte das Werk zuvor im Konzerthaus (unter eigener Leitung) aufnehmen lassen, die Einspielung (Gramola) gilt als verschollen. *Der Tag* (1929), Nr. 2278, 1. Mai, S. 7; *Die Stunde* (1929), Nr. 1849, 11. Mai, S. 4.

175 Wellesz, „Tanz und Musik", S. 600.

176 Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk'*, S. 120 (FN 364 und 365).

177 Wellesz, „Händel-Fest in Hannover", S. 269.

178 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 21.

> 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 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.[179]

Insbesondere Reinhardt hat in seinen Inszenierungen antiker Stoffe bezüglich der Chorbehandlung im 20. Jahrhundert neue Maßstäbe 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 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 neben dem von Hofmannsthal geforderten Chor der thebanischen Greise mit seinen 27 Männern noch weitere 500 Personen auf die Bühne brachte, die er wiederum in Teilchöre gliederte und für die er eine detaillierte Bewegungsregie ausarbeitete.[180] Nach Wedls Ansicht wurde hier insbesondere durch die Behandlung des Chores das Prinzip des Gesamtkunstwerks hervorgehoben.[181] Die Umsetzung wurde bereits an anderer Stelle ausführlich geschildert (siehe Kapitel 4.6). Sie zeigt deutlich, wie Reinhardt speziell den Umgang mit großen Menschenmassen perfektionierte. Hofmannsthal erinnerte sich daran 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 in 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.[182]

Obwohl Reinhardt hinsichtlich der Bewegungschöre und seiner Massenregie eine beachtliche Wirkung auf Wellesz gehabt haben dürfte, geht Wellesz'

179 Wellesz, „Gestalt und Handlung in der Oper", S. 13; Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 21.

180 Flashar, *Inszenierungen der Antike*, S. 122.

181 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 24.

182 Hugo von Hofmannsthal, „Reinhardt bei der Arbeit", in *Hugo von Hofmannsthal. Aufzeichnungen*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt am Main 1959, S. 333–349, hier S. 340.

Interpretation des Chores noch wesentlich dezidierter auf die 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 bis dahin das dramatische Gleichgewicht gewährleistet hatte.[183] Dagegen sei laut Wellesz insbesondere bei den Festopern am Wiener Hof ein Wiederaufblühen zu entdecken gewesen: So habe bereits Cavalli, angefangen in seinem *Ercole*, den Chor wieder stärker eingesetzt, was Cesti übernommen und in Wien – vornehmlich in seinem *Pomo d'oro* – weiterentwickelt habe.[184] 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 beobachten ist. Nach Cesti sei es mit der 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.[185] Bei *Costanza e fortezza* habe der Chor dagegen wieder eine außerordentlich große Bedeutung, zumal der Chor hier noch dazu „fortwährend in die Handlung eingreift".[186] Wellesz sah es also als ein Merkmal gerade der Wiener Festopern an, durch den verstärkten Einsatz des Chores „dramatische Einheitlichkeit" gewonnen zu haben,[187] erhoffte sich jedoch eine noch größere Wirkung aus der Verbindung des Chores mit dem Tanz.

5.10 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

183 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 7; ders., *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 134.

184 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 43.

185 Wellesz, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708*, S. 137. Man könne bei Draghi laut Wellesz jedoch aufgrund der unvollständig notierten Partituren nur wenig konkrete Aussagen zum Chor treffen. Ebd., S. 135. Auch in den frühen Opern Bonnos sah Wellesz eine Missachtung des Chors. Bonno verwendete stattdessen meist Duette, und wo er den Chor einsetzte, besaß dieser keine besondere Bedeutung. „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.

186 Wellesz, „Vorwort", in Fux, *Costanza e fortezza*, S. XX.

187 Wellesz, *Studien zur Geschichte der Wiener Oper*, S. 43.

da Wellesz bei diesen Werken nicht zur Gänze versuchte, seine Reformideen umzusetzen. Dagegen ist der Tanz in seinen Opern *Alkestis*, *Die Opferung des Gefangenen* und *Die Bakchantinnen* wesentlicher Bestandteil. Eine detaillierte Analyse der tänzerischen Ausführungen ist – ähnlich wie beim Bühnenbild – nicht möglich, da es keine Aufzeichnungen der Choreographien gibt. Lediglich Berichte von Wellesz, Rezensionen oder einzelne Bilder können hier für allgemeine Rückschlüsse dienlich sein.

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 es gewesen sei, der zum ersten Mal in einer zeitgenössischen Oper Bewegungschöre auftreten ließ.[188] Er hatte die Inspiration hierzu bei diesem Werk zwar bereits aus der Historie und auch aus aktuellen Tanzprojekten gewonnen, die Aufführungen der Händel-Opern jedoch bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesehen (auch wenn er sich später gegenteilig äußerte).[189] Allerdings arbeitete er bei seiner Oper mit verschiedenen Vertretern der Händel-Festspiele zusammen,[190] wodurch für ihn die perfekten Rahmenbedingungen für *Alkestis* geschaffen wurden.[191] Wellesz hatte im Vorfeld mit Schwierigkeiten bei der Umsetzung gerechnet, da die Oper mit ihrer „eigenartigen Verbindung von Zeremonie und Tanz mit dem Geschehen auf der Bühne"[192] eine ausgeprägte darstellerische Leistung voraussetzte, die kaum mit konventionellen Mitteln bewältigt werden konnte. Hierfür habe Niedecken-Gebhard bei der Uraufführung in Mannheim die passenden Lösungen gefunden, wie Wellesz sich 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

188 Wellesz, „Zur Entstehung meiner ‚Alkestis'", S. 164.

189 „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." Wellesz, „Die Einrichtung für Musik von Hofmannsthals ‚Alkestis'", S. 30.

190 Wellesz, „Händel und die Opernbühne", S. 1.

191 Wellesz, „The Latest Development of Opera", S. 133 f.

192 Wellesz, „Über die Inszenierung der ‚Alkestis'", S. 69.

> 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.[193]

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 worden war, sowie aus einem anderen Turnerverband engagiert, um sie bei den großen Bewegungschor-Szenen zu integrieren.[194] Wellesz sah es hierbei als notwendig an, mit dem Chor und den Solisten „eine neue Sprache der Gesten einzustudieren", damit „nichts ‚psychologisierendes' und detailhaftes in die Szene gebracht werde".[195] Die Unsicherheit angesichts der mangelnden Bühnenerfahrung der jungen Tänzer verflog bald, denn es zeigte sich schnell, dass alle Tänzer mit Eifer bei der Sache waren und 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."[196]

Die Bedeutung des Chores ist bei *Alkestis* wie bereits angesprochen deutlich ausgeprägter als jene der Tanzelemente, die wiederum bei den *Bakchantinnen* stärker zum Tragen kommen. Wellesz hatte im Vergleich mit Hofmannsthals Textfassung in *Alkestis* 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!" zu einem Refrain umgearbeitet, der zu Beginn vom unsichtbaren Chor hinter der Szene vorgetragen wird. Im Allgemeinen fungiert der Chor, der hier in Frauen- und Männerstimmen geteilt ist, als Betrachter und strukturiert die Handlung.[197] Die Szenen für den 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 beginnt in Takt 549 ein Instrumentalteil im 5/8-Takt, in 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 „von Spielleuten,

193 Wellesz, „Moderne Musik", fol. 17r.
194 Wellesz, „Über die Inszenierung der ‚Alkestis'", S. 69.
195 Ebd.
196 Ebd.
197 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 32.

Fackelträgern und Sklavinnen umgeben" weiter seine Zeremonie vollzieht.[198] 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 3.7), in 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 überließ. Dies lässt darauf schließen, dass er das Konzept des Bewegungschores zu diesem Zeitpunkt noch wenig detailliert ausgearbeitet und dementsprechend nicht in der Partitur niedergeschrieben hatte. Außerdem wird aus den Erinnerungen von Wellesz' ersichtlich, dass die hinzugezogenen Tänzer den Chor lediglich in seinen tänzerischen Gebärden unterstützen sollten, aber nicht mitgesungen haben. Dieses Konzept sollte Wellesz später in den *Bakchantinnen* noch deutlich weiterentwickeln. Der Einfluss von Niedecken-Gebhard und anderen Mitwirkenden bei der Umsetzung in Mannheim war also durchaus ausschlaggebend – nicht nur für die Uraufführung von *Alkestis*, sondern auch für die Entwicklung von Wellesz' Bewegungskonzepten in seinen folgenden Opern.

Die wenigen existierenden Abbildungen zu den 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. Kapitel 4.4) zeigt den auf zwei Ebenen sorgsam arrangierten Chor: oben links am Rand stehend 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 ist der verzweifelte Admet positioniert – 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 nur wenige Details zu erkennen sind, macht das Bild dennoch deutlich, dass bei dem insgesamt recht kleinen Chor jede Position, jeder Blick und jede Geste sorgsam einstudiert wurde.

Auf dem zweiten Foto, dieses von der Aufführung 1930 in Berlin (Abb. 4), sieht man den Chor vor dem Palast links und rechts sowie im Hintergrund platziert und der in der Bühnenmitte stehenden Alkestis zugewandt, dabei jeweils einen Arm zur Geste erhoben. Zusätzlich sitzen einzelne Choristen

198 Wellesz, *Alkestis* [Libretto], S. 14.

auf den Stufen im Vordergrund, und zwar 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 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, mit 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, er nehme aber auch „in seinen pantomimischen und tänzerischen Bewegungen, die auf das hellenische Gesamtkunstwerk zurückweisen, an den lyrischen Ruhemomenten der Handlung teil".[199] Hermann Erpf lobte insbesondere die Regiearbeit, bei der Niedecken-Gebhard 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.[200]

Der Wellesz-Schüler Alfred Rosenzweig zeigte sich im Allgemeinen stets äußerst vertraut mit dessen Intentionen und erkannte auch in *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".[201] Alfred Orel war gar der Ansicht, dass Wellesz mit *Alkestis* eines der wenigen Werke geschaffen habe, die sich (neben Strauss' *Salome* und *Elektra*) erfolgreich von Wagners Einfluss lossagen konnten, „vielfach seinem Kunstwollen sogar entgegengesetzt" waren und eine eigene Entwicklung „über ihn hinaus" geschaffen haben.[202]

199 *Wiener Morgenzeitung* (1924), Nr. 1837, 27. März, S. 7.

200 Erpf, „‚Alkestis' von Egon Wellesz", S. 151.

201 Alfred Rosenzweig, „Das Stilproblem der Alkestis", in *Musikblätter des Anbruch* 6/3 (1924), S. 95–100, hier S. 98.

202 Alfred Orel, „Ein neuer Weg der Oper? Hofmannsthal-Wellesz' ‚Alkestis'", in *Beilage der Wiener Zeitung* (Ostern 1924), S. 8–9, hier S. 8.

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 durchaus Sänger mit tänzerischen Fähigkeiten gäbe, seien die Ansprüche bei diesem Werk auch für diese in aller Regel zu hoch. Er zog außerdem eine Parallele zu einem historischen Ansatz, denn wie aus Berichten ersichtlich sei, hielten es Könige in Mexiko und Peru für „unter ihrer Würde […], mit ihren Gegnern oder den Untergebenen selbst zu sprechen", sondern hätten stattdessen „ihre Befehle durch Wink und Gebärde" erteilt.[203] Wellesz stellte jedoch klar, dass diese „historisierende Erwägung" nicht ausschlaggebend für seinen Ansatz gewesen sei.[204]

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."[205] Im II. Tanz schmücken sie den Prinzen, der einen Tanz in der Mitte der Halle beginnt und stolze Gebärden vollzieht.[206] 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 hinweggeleitet.[207] Im „Kriegstanz" (IV.) tanzt der Prinz gemeinsam mit den Kriegern des Königs, bis er sich zum Ende hin „hochaufgerichtet auf den Stufen" positioniert. Als alle auf ihn blicken und der Tanz ausgeklungen ist, „bedeutet er seinem Schildträger vorzutreten und für ihn zu sprechen".[208] 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.[209]

203 Wellesz, „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 10. Auch ins Englische übersetzt in ders., „Opferung des Gefangenen", in *Essays on Opera*, London 1950, S. 153–158.
204 Wellesz, „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 11.
205 Ebd., S. 10.
206 Ebd., S. 11.
207 Ebd., S. 12.
208 Ebd., S. 13.
209 Ebd., S. 14 f.

Wellesz formuliert in seinem Textbuch zwar sehr viel detailliertere Regieanweisungen für die einzelnen Darsteller als noch in der *Alkestis*, skizziert hier jedoch für gewöhnlich nur allgemeine Bewegungen und keine konkreten Figuren. Dies überließ Wellesz wie auch bei seinen anderen Opern 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“,[210] an anderer Stelle soll dessen Gebärde Stolz und „ungebrochenen Mut“ ausdrücken.[211] 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. der Chor 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.[212]

Wie Rosenzweig in einer Analyse des Werkes festhielt, ging 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“.[213] Eine entsprechende 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 Stauungspunkte des Dramas*, deren Fluidum auf dessen bindende Zwischenglieder übergreift. Das tänzerische Spannungserlebnis, das das Gegeneinanderbäumen der heroischen und irdischen Welt auslöst, durchzittert *als einer und einziger Rhythmus* das ganze Gebäude der Handlung.[214]

210 Ebd., S. 7.
211 Ebd., S. 9.
212 Ebd., S. 12 f.
213 Alfred Rosenzweig, „Dramaturgische Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen‘ von Egon Wellesz“, in *Melos* 5/8–9 (1926), S. 284–293, hier S. 290.
214 Ebd.



Abb. 14: Egon Wellesz: *Die Opferung des Gefangenen*; wiedergegeben nach Wellesz, *Essays on Opera*, zwischen S. 154 und 155.

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.[215] Es ist hier jedoch anzumerken, dass bei der *Opferung* kein Bewegungschor verwendet wird, wie er in *Alkestis* und vor allem in *Die Bakchantinnen* auftaucht. Tänzer und Chöre waren bei der Aufführung voneinander getrennt, wie auf einem Szenenfoto aus Magdeburg (Abb. 14)[216] 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 plaziert, 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.[217]

215 Wellesz, „Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen'", S. 13.

216 In Wellesz' Nachlass finden sich insgesamt fünf Bilder zu dieser Aufführung (Bühnenbild: Panos Aravantinos): A-Wn, F13.Wellesz.2272 GF1–5.

217 Wellesz, „Moderne Musik", fol. 19r.

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 Sprache wiedergibt, die einzig und allein geeignet ist, ihre verlorengegangene Stellung als Kulturfaktor im Geistesleben der Nationen dauerhaft zu befestigen.[218]

Somit kann im Fall 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. 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. Bereits Hofmannsthal hatte bei der Arbeit an seiner Fassung erkannt, dass Tanz und Pantomime geeignete Mittel zur Darstellung waren. So schrieb er 1914 an Reinhardt über das *Pentheus*-Fragment, dass es „in dieser 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.[219]

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. In einer Passage eines frühen Fragments beschreibt Hofmannsthal die „Bacchenzüge", die durch den Wald gehen, einer „das Haus umtanzend". Daraufhin sei der „ganze Wald erfüllt von dem wilden

218 Rosenzweig, „Dramaturgische Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen' von Egon Wellesz", S. 293.

219 Zitiert nach Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 77.

Rhytmus des bacchischen Schreies".[220] In den Skizzen ab 1914 tauchen einzelne Verweise auf Tänzer auf, wie beispielsweise ein „tanzender Greis".[221] An anderer Stelle heißt es:

> Den chthonischen Gott, das neu geborne Kind in einer 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.[222]

Anhand dieser Vorgaben konnte Wellesz seine Bewegungschöre jedoch nicht ausarbeiten, vielmehr hielt er sich dabei an Euripides' Fassung und die Erfahrungen aus seinen früheren Bühnenwerken sowie an vielfältige zeitgenössische Einflüsse. 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 teilte. Ähnlich wie bei Reinhardts Chorbehandlung (vor allem im *König Ödipus*) dialogisieren die einzelnen Chöre bzw. Chorgruppen untereinander sowie 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".[223] Anders als bei *Alkestis* oder *Die Opferung des Gefangenen* werden die Chöre bzw. die tänzerischen Einlagen hier also nicht in instrumentalen Zwischenspielen untergebracht bzw. eigene Tänze konzipiert, vielmehr findet sich einer oder finden sich mehrere der geteilten Chöre fast durchgängig auf der Bühne und nehmen am Geschehen teil bzw. gestalten sogar den gesamten II. Akt auf dem Kithäron.

Die Umarbeitung der Chöre gegenüber Euripides begründete Wellesz mit deren Funktion: In der Vorlage habe der Chor 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".[224] 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.[225] Akzentuiert wird diese Bedeutung nun auch durch das tänzerische Element – mit dem bereits

220 Hofmannsthal, „Die Bacchen nach Euripides", S. 55.
221 Ebd., S. 57.
222 Ebd., S. 58.
223 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 26.
224 Wellesz, „Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen", fol. 4r.
225 Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 33.

in *Alkestis* erprobten Bewegungschor, bei dem jedoch im Vergleich zu diesem Werk, aber auch gegenüber der Verwendung in den Händel-Opern oder bei Noverre, eine wesentliche 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:

> 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.[226]

Wellesz hat also in den *Bakchantinnen* die Synthese aller Elemente und insbesondere diejenige 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 Hinweis darauf, dass Wellesz die Vorgaben, die er aus der Historie und der Gegenwart erhielt, als eine individuelle Interpretation und Weiterentwicklung in seinen Werken formen wollte. Anders als im Fall der *Alkestis* hat Wellesz hier im Textbuch die Bewegungen der verschiedenen Chorgruppen weitaus umfassender festgeschrieben, auch wenn er die exakte Choreographie letztlich Birkmeyer überließ. Bereits in der 1. Szene sollen beispielsweise zu Beginn die Mänaden „wie 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.[227] In der 10. Szene zum Ende des I. Aktes werden 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 in die Knie." Als kurz darauf der Palast einstürzt und die Wächter fliehen, geraten sie in einen „ekstatische[n] Jubel, der in einen wilden Tanz übergeht."[228]

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,

226 Wellesz, „Moderne Musik", fol. 20^{r} f.
227 Wellesz, *Die Bakchantinnen* [Libretto], S. 7 und 9.
228 Ebd., S. 32 f.

nicht jedoch 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 zu singen beginnen und die Bakchantinnen auf der anderen Seite „mit wachsender Spannung" zuhören.[229] Nachdem kurz darauf Pentheus durch den gleißenden Lichtstrahl enttarnt wurde, 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.[230] 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.

Zur Inszenierung in Wien und zur Choreographie von Toni Birkmeyer lassen sich hauptsächlich anhand der Kritiken gewisse Vermutungen anstellen. Das bekannte Szenenfoto (Abb. 7) zeigt lediglich die recht große Gruppe der Mänaden, die auf der breiten Treppe Teiresias zu Füßen liegt. Die Aufführung rief insgesamt ein geteiltes Echo hervor, und auch über die Bewegungschöre herrschte Uneinigkeit: Bei den Proben wurde noch 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."[231] 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".[232] Auch Elsa Bienenfeld sah die „rühmenswertesten Leistungen" des Opernchors durch die Bewegungsregie geschmälert: „Immer dasselbe Mense[n]diecken, immer dasselbe Verrenken von Beinen."[233] Andere kritisierten ebenfalls die geradezu „lächerlichen gymnastischen Tagesübungen"[234] oder die „Gymnastik der Chorgruppen, die,

229 Ebd., S. 40.
230 Ebd., S. 44.
231 „Stilisierte Dekoration der ‚Bakchantinnen'", S. 11.
232 Korngold, „‚Die Bakchantinnen', Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 4.
233 Bienenfeld, „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen'", S. 28.
234 L. K. W. in *Prager Presse* (24. Juni 1931), zitiert nach Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 27.

angeführt von den Ballettkoryphäen, eifrige Turnübungen ausführen" mussten.[235] (Die gerade populäre Rhythmische Gymnastik hatte sich scheinbar auch in den Köpfen der Kritiker festgesetzt.)

Max Marold sah hier, 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".[236] Wallerstein habe nach der 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".[237] Der Kritiker M. S. von der *Reichspost* beurteilte die „Bewegungen und Gesten" der Bewegungschöre ebenfalls als „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[238] (eine Kritik, die Wellesz sicher nicht zwingend als solche aufgefasst hätte).

Dennoch haben zahlreiche andere Rezensenten die Vorzüge der neuen Regieeinfälle gelobt. Allen voran Paul Stefan: Er sah nicht nur eine ‚ideale' Erfüllung der anspruchsvollen Aufgaben des Chors, sondern in der stets „fließende[n] Bewegung dieser Chormassen […] auch ein nicht so bald zu vergessendes Bild" und somit einen großen Erfolg Wallersteins.[239] Andere erkannten die wichtige Funktion der Chöre, die „zu mithandelnden Personen gemacht" wurden und denen „überhaupt die tragende und überragende Rolle zugeteilt" wurde; in den Chorpartien lägen „die Höhepunkte der Musik".[240] 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.[241]

Eine 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

235 Elsa Bienenfeld, in *Magdeburger Zeitung* (2. Juli 1931), zitiert nach Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 27.

236 Marold, „Uraufführung in der Wiener Staatsoper", S. 4.

237 Scherber, „‚Die Bakchantinnen'", S. 3.

238 M. S., „‚Die Bakchantinnen'", S. 22.

239 Paul Stefan, in *Neue Zürcher Zeitung* (26. Juni 1931), zitiert nach Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 27.

240 *Weser-Zeitung* (22. Juni 1931), zitiert nach Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 27.

241 David Josef Bach, „Altertum und Gegenwart. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz in der Staatsoper", in *Arbeiter Zeitung* (1931), Nr. 177, 28. Juni, S. 8–9, hier S. 9.

der Tanzgeschichte spielten eine ebenso wichtige 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 Gesamtkunstwerks umsetzen zu können, und erkannte in den neuen Bestrebungen 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.[242]

242 Wellesz, „Die Oper und diese Zeit", S. 113.

6 SCHLUSSBETRACHTUNG

Die detaillierte Analyse der drei Hauptelemente Libretto, Bühne und Tanz von Wellesz' Gesamtkunstwerk-Struktur hat aufgezeigt, auf welch vielfältige Weise sich Wellesz' Forschungen zur frühen Operngeschichte, darunter insbesondere zur barocken ‚Wiener Festoper', wie auch die intensive Beschäftigung mit den unterschiedlichen Entwicklungen innerhalb des zeitgenössischen Musiktheaters auf seine eigenen Werke ausgewirkt haben. Als Vorbilder aus dem Barock standen vor allem 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 wie auch als Komponist hatten dabei sowohl Mahlers Wirken an der Wiener Hofoper und Wellesz' Nähe zu Schönberg wie auch im Besonderen sein Studium bei Guido Adler, das ihm eine adäquate Herangehensweise an die Musikgeschichte überhaupt erst eröffnete.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwieweit Wellesz seine eigenen Theorien, die er innerhalb seiner Opernreform ausarbeitete, überhaupt realisieren konnte und ob diese Werke seiner Auffassung von 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 im Vordergrund. *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 von einem modernen Gesamtkunstwerk stellte für Wellesz, wie ausgeführt, 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 Textgrundlagen seiner Opern selbst anfertigen, obwohl dies seiner Abneigung gegen eine Personalunion von Komponist und Dichter eigentlich zuwider lief. Die Realisierung eines seinen Ansprüchen genügenden Bühnenbilds lässt sich für *Alkestis* aufgrund mangelnder Quellen nur schwer nachvollziehen. Da

das Werk an mehreren kleineren Bühnen in Deutschland gegeben wurde, ist allerdings anzunehmen, dass nicht für jede Aufführung ein aus Wellesz' Sicht adäquater Bühnenbildner und die nötigen Mittel zur Verfügung standen. Mit der Uraufführung der *Bakchantinnen* an der Wiener Staatsoper kam Wellesz jedoch den von ihm bewunderten 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 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 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, die für Wellesz den idealen Rahmen für seine Vorstellungen von einer festlichen Aufführung des Gesamtkunstwerks geboten hätten, sollte sich zu Wellesz' Lebzeiten jedoch nicht verwirklichen.[1] Festzuhalten bleibt somit: Es bestehen zwar verschiedene Diskrepanzen zwischen Wellesz' Opernreform und deren Umsetzung in seinen Werken; diese sind darauf zurückzuführen, dass ihm beispielsweise die entsprechenden ‚Fachkräfte' fehlten und ihm die Aufführung seiner Opern an großen Häusern in der Regel verwehrt blieb. Ob Wellesz die Ziele seiner Reform geglückt sind – d. h. zeitlose Werke zu schaffen und das Publikum wieder für das Musiktheater zu begeistern –, erscheint aus heutiger Sicht eher fraglich. Ob Wellesz dies gelungen wäre, hätte nicht der Zweite Weltkrieg sein Schaffen auf der Höhe seines Erfolges im deutschsprachigen Raum jäh unterbrochen, muss Gegenstand reiner 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 nie zur Gänze realisiert werden konnte und somit stets Projekt geblieben sei oder gar bleiben musste. Es stellte sich in den meisten Fällen eher als „ein Anliegen" denn als „durchgeplantes Raster" dar,

1 Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 27. Erst 2003 wurden *Die Bakchantinnen* konzertant bei den Salzburger Festspielen aufgeführt.

das vor allem in zahlreichen Manifesten schriftliche Form annahm, sodass hier stets der „Wunsch […] Teil des Programms oder sogar Ziel des Programms" war.[2] Wolf Gerhard Schmidt weist in diesem Zusammenhang auf die Problematik hin, dass die generelle Frage nach dem „‚Gelingen' des Endprodukts" für gewöhnlich voraussetze, dass nur die jeweils vollständige Realisierung einer Theorie (wie auch immer diese im Einzelnen messbar wäre) dem entsprechenden Projekt Qualität verleihe,[3] ein Nicht-Gelingen also mit dem Scheitern bzw. einem minderwertigen Werk gleichzusetzen sei. In Bezug auf Wellesz' Reform erscheinen die Diskrepanzen gegenüber der Ausführung daher sicherlich interessant, sollten jedoch nicht als 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, dass seine Ideen vom Publikum durchaus wahrgenommen wurden. Vor allem die Hinwendung zur Epoche des Barock wurde ihm von Kritikern attestiert: So erkannte Hans Holländer schon 1922 (also noch vor der *Alkestis*), dass Wellesz „zu einer neuen Form der Opernkunst" gelangen wolle, 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 vollkommener Künstler des Barocks".[4] Auch Wellesz' ehemaliger Student Otto Fritz Beer war der Ansicht, dass es Wellesz nie um eine „kompositorische Anknüpfung an frühere Jahrhunderte" gegangen sei, sondern dass 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 seine „Totalität des Schaffens".[5] 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.[6] Vor allem aber Hans Schorn erkannte speziell in der *Alkestis* nicht nur eine Orientierung am Barock, sondern auch – neben Bergs *Wozzeck* – eines der „wenigen gewichtigen Werke, die dem Banne des Wagnerschen Entwicklungsdogmas glücklich entronnen sind und endlich auch

2 Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, S. 61 f.

3 Schmidt, „Was ist ein ‚Gesamtkunstwerk'?", S. 162.

4 Hans Holländer, „Wo halten wir?", in *Musikblätter des Anbruch* 4/1–2 (1922), S. 5–9, hier S. 9.

5 Otto Fritz Beer, „Egon Wellesz. Ein Bild seiner Persönlichkeit zum 50. Geburtstag", in *Anbruch* 17/9 (1935), S. 241–244, hier S. 242 f.

6 Paul Stefan, „Egon Wellesz und ‚Die Bacchantinnen'", in *Die Stunde* (1931), Nr. 2479, 20. Juni, S. 3.

in der Oper eine tiefgreifende musikalische Wiedergeburt erhoffen lassen".[7] Seiner Ansicht nach war 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, versucht aber aus antiker Größe und plastischer Kraft des Ausdrucks eine Synthese zu finden, die einer zeitgemäßen Auffassung des ‚Barock' nahekommt".[8]

Die Vernetzung der kompositorischen Werke mit seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen sowie generell die gleichzeitige Tätigkeit als Forscher und Komponist brachte Wellesz nicht immer reine Zustimmung. Er wurde noch in England von Gerald Abraham gewarnt, dass sein guter Ruf als Wissenschaftler sich negativ auf den Erfolg seiner Musik auswirken könne: „I suppose the truth is that you have – in one sense – to live down your reputation as a scholar in order to get recognized at your true value as composer."[9] Doch bereits zu Wiener Zeiten wurde Wellesz deswegen kritisch beäugt und teils offen kritisiert. Insbesondere bei den *Bakchantinnen* wurde Wellesz seine Gelehrtheit vorgeworfen, wie 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.[10]

An anderer Stelle liest man, dass *Die Bakchantinnen* „[m]usikalisch das Werk eines höchst gebildeten Mannes" seien, „der mit kalter Hand seine Noten setzt, ohne daß es ihm gelänge, auch nur an einer einzigen Stelle unser Herz zu erreichen".[11] Auch Max Graf kritisierte Wellesz, wie bereits dargestellt (S. 218), 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 nachhänge, das Publikum könne ihm geistig folgen.[12]

7 Schorn, „Aktuelle Opernfragen", S. 191.
8 Ebd.
9 Gerald Abraham an Egon Wellesz, 3. Februar 1956, F13.Wellesz.1044, vgl. Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 26 f.
10 *Neues Wiener Journal* (19. Juni 1931), zitiert nach Wedl, *Die Bakchantinnen von Egon Wellesz*, S. 103.
11 *Münchener Telegramm-Zeitung* (24. Juni 1931), zitiert nach Wanek, *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen*, S. 56.
12 Graf, „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", S. 7.

Die 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 Umstande, 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.[13]

Allen voran seine zahlreichen Schüler am Musikhistorischen Institut erinnerten sich später noch mit großer Zuneigung an die reizvolle Verbindung, die Wellesz verkörperte. So schrieb etwa Kurt Pahlen in späterer Zeit 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."[14] 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".[15] Und der Engländer Martin Cooper, der noch 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.[16]

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

13 Sigmund Pisling, „[Wellesz: Streichquartett op. 14]", in *Signale für die musikalische Welt* 45 (1913), S. 1648.

14 Zitiert nach Wellesz, *Autobiographie*, S. 196.

15 Ebd., S. 194.

16 Ebd., S. 198. Cooper erinnerte sich auch in einem Vortrag für die BBC (17. November 1975) an Wellesz. Der Vortrag ist in Coopers Memoiren wiedergegeben: „Egon Wellesz as Musician and Teacher", in Martin Cooper, *Judgments of Value. Selected Writings on Music*, hg. von Dominic Cooper, Oxford 1988, S. 8–14.

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.

QUELLENVERZEICHNIS

EGON WELLESZ – SCHRIFTENVERZEICHNIS[1]

Monographien

Giuseppe Bonno (1710–1788). Sein Leben und seine dramatischen Werke, Diss. Universität Wien 1908, veröffentlicht 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 1914 (Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 176, 5. Abhandlung).

Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708, Leipzig/Wien 1919 (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 6).

Arnold Schönberg, Wien 1921; englisch erschienen als: *Arnold Schönberg*, übers. von W. H. Kerridge, Ergänzungen von A. E. Hull, London 1925; Reprint: New York 1969; mit neuem Vorwort des Autors: *Arnold Schoenberg. The Formative Years*, London 1971; Neuausgabe mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus, Wilhelmshaven 1985.

Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien, Wien 1922.

Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik, Münster 1923 (Liturgiegeschichtliche Forschungen 6).

Byzantinische Musik, Breslau 1927; spanisch erschienen als: *Música bizantina*, übers. von Roberto Gerhard, Barcelona 1930.

Die neue Instrumentation, 2 Bde., Berlin 1928–1929.

Trésor de Musique Byzantine. Première Partie – Notes Explicative. Deuxième Partie – Mélodies dans le Premier Mode, Paris 1934.

Arnold Schönberg. An Appreciative Monograph, Oxford 1945 (Counterpoint Living Composers 1).

Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg, London 1948.

The Spread of Eastern Chant. The Sequence. Hymns Ancient and Modern, London 1959.

A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1949; ^{2}1961; ^{3}1963.

1 In dieses Verzeichnis 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 Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn) befinden, wurden nicht vollständig aufgelistet, sondern lediglich jene, die in diesem Buch Erwähnung finden. Einige Nachweise von in England erschienenen Texten basieren auf der Zusammenstellung bei Erik Levi, „Egon Wellesz und Großbritannien in den Jahren 1906–1946", in *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 2013, S. 401–411.

Essays on Opera, London 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 1959.
Die Hymnen der Ostkirche, Kassel 1962.
Fux, London 1965 (Oxford Studies of Composers 1), erweiterte Ausgabe: Rudolf Flotzinger und Egon Wellesz, *Johann Joseph Fux – Musiker – Lehrer – Komponist für Kirche und Kaiser*, Graz 1991.[2]
Egon Wellesz. Leben und Werk, hg. von Franz Endler, Wien 1981 (mit Emmy Wellesz).

Herausgeberschaft

Fux, Johann Josef, *Costanza e fortezza. Festa teatrale in drei Akten*, hg. von Egon Wellesz, Wien 1910 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XVII, 34/35).
The New Oxford History of Music. Bd. I: *Ancient and Oriental Music*, Oxford 1957.
The New Oxford History of Music. Bd. VII: *The Age of Enlightenment 1745–1790*, Oxford 1973 (mit Frederick Sternfeld); darin auch: „The Concerto" (mit Frederick Sternfeld), S. 434–502.
Studies in Eastern Chant, 3 Bde., Oxford 1966–1971 (Reihenherausgeber mit Milos Velimirović).
Monumenta Musicae Byzantinae, Kopenhagen 1935– (Reihenherausgeber mit Carsten Høeg und H. J. W. Tillyard).
Sticherarium (Codex Vindobonensis Theol. Gr.181), Kopenhagen 1935 (Monumenta Musicae Byzantinae, Principalis I), mit Carsten Hoeg und H. J. W. Tillyard.
Die Hymnen des Sticherarium für September, Kopenhagen 1936 (Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta I).
Eastern Elements in Western Chant: Studies in the Early History of Ecclesiastical Music, Boston 1947 (Monumenta Musicae Byzantinae, Subsidia II/1, American Series I), Kopenhagen ²1967.
Music of the Troubadours. Six Songs in Provencal by Bernart de Ventadorn (Twelfth Century), Oxford 1947.
The Akathistos Hymn, Kopenhagen 1957 (Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta IX).

Aufsätze[3]

„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.

2 In Flotzingers Ausgabe erschien Wellesz' ursprünglicher Text stark bearbeitet.
3 Weitere Kategorisierungen in Buch-/Noten-/Konzertrezensionen und andere journalistische Texte wurden nicht vorgenommen.

„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 (1910), 15. Januar, S. 14.
„Vienne. A propos Mahler“, in *L'actualité musicale*, Beilage zur *Revue musicale S.I.M.* 6/2 (1910), 15. Februar, S. 66–67.
„Vienne“, in *L'actualité musicale*, Beilage zur *Revue musicale S.I.M.* 6/2 (1910), 15. März, S. 117.
„Vienne“, in *L'actualité musicale*, Beilage zur *Revue musicale S.I.M.* 6/2 (1910), 15. April, S. 155.
„E. Honigberger: Stimmungsbilder aus Siebenbürgen [u. a.]“, in *Der Merker* 2/3 (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 (1911), 15. Mai, S. 90.
„Georg Göhler: 35 indische Liedchen. Erste Symphonie D-moll“, in *Der Merker* 2/8 (1911), S. 368–369.
„La Musique des Troubadours par Jean Beck“, in *Der Merker* 2/10–11 (1911), S. 483.
„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.
„Streichquartett op. 55, von Felix Woyrsch“, in *Der Merker* 2/27 (1911), S. 1128.
„Opus 73 von Cyrill Scott“, in *Der Merker* 2/28 (1911), S. 1167.
„Lieder von Richard Winter“, in *Der Merker* 2/28 (1911), S. 1167.
„Neue musikgeschichtliche Literatur“, in *Der Merker* 2/30 (1911), S. 1246–1248.
„Von neuen Noten. Klaviermusik“, in *Der Merker* 3/4 (1912), S. 160.
„Neue Lieder“, in *Der Merker* 3/7 (1912), S. 275.
„Von neuen Noten“, in *Der Merker* 3/13 (1912), S. 520.
„[Bernhard Sekles: Vier Lieder op. 18]“, in *Der Merker* 3/15 (1912), S. 600.
„Die ‚Jenaer‘ Symphonie von Beethoven“, in *Der Merker* 3/16 (1912), S. 605–607.
„Ungarische Kammermusik“, in *Der Merker* 3/17 (1912), S. 672.
„Neuerscheinungen der Musikgeschichte“, in *Der Merker* 3/22 (1912), S. 871–872.
„[Der Lehrer]“, in *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg* [et al.], München 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 1912, S. 282–285.
„Arnold Schönberg“, in *Hudebni revue* 5/3–4 (1912), S. 141–145.
„Béla Bartók“, in *Hudebni revue* 5/9 (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* 15 (1913), S. 124–154.
„Das Musikleben in Österreich seit 1850“, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica di Roma 1911*, Rom 1913, S. 1–20.
„Die Gurrelieder von Schönberg“, in *Musikpädagogische Zeitschrift* 2/6 (1912), 1. Oktober, S. 36–37.
„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* 4/6 (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* 15 (1914), S. 427–439.
„Ein Bühnenfestspiel aus dem siebzehnten Jahrhundert“, in *Die Musik* 13/22 (1914), S. 191–217.
„Arnold Schœnberg“, in *Les Cahiers d'aujourd'hui* 10 (1914), S. 520–529.
„Maurice Ravel: Miroirs“, in *Der Merker* 5/110 (1914), S. 315.
„Neue Klavier- und Violinmusik“, in *Der Merker* 5/112 (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* (1915), Nr. 18229, 23. Mai, S. 17–18.
„[Nachruf auf Jules Écorcheville]“, in *Neue Freie Presse* (1915), Nr. 18179, 2. April, 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* (1915), Nr. 18391, 3. November, S. 31.
„Intoleranz in Kunstfragen“, in *Der Merker* 6/5 (1915), S. 188–190.
„Musikgeschichtliche Literatur“, in *Der Merker* 6/5 (1915), S. 210–211.
„Krieg und Musik. Rede zur Eröffnung der Kriegsmusik-Ausstellung des Wiener Tonkünstlervereines“, in *Der Merker* 6/10 (1915), S. 370–373.
„Soldatenlieder und Schlachtmusik aus alter und neuer Zeit“, in *Der Merker* 6/13–14 (1915), S. 478–485.
„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 Kretzschmar zum siebzigsten Geburtstage*, Leipzig 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 (1919), 1. November, 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* (1919), Nr. 1, 23. März, S. 4.
„Sechstes Symphoniekonzert. Dirigent: Wilhelm Furtwängler", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 3, 25. März, S. 8.
„Außerordentliches Konzert der Philharmoniker. Gustav Mahler: Dritte Symphonie", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 3, 25. März, S. 8.
„Die Zukunft der Wiener Oper", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 5, 27. März, S. 8.
„Schönberg-Abend", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 7, 29. März, S. 8.
„Konzerte", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 8, 30. März, S. 9.
„Konzerte", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 17, 8. April, S. 8.
„Die Hetze gegen Richard Strauß. An die vierte Galerie", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 21, 12. April, S. 7.
„A. Bruckner: Vierte Symphonie. Dirigent: Ferdinand Löwe", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 22, 13. April, S. 10.
„Konzerte", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 23, 14. April, S. 5.

„Gustav Mahler, Neunte Symphonie. Dirigent: Oskar Fried“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 31, 23. April, S. 10.
„Das Bruckner-Fest. Fis-Moll Messe – Neunte Symphonie und Tedeum“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 35, 27. April, S. 12.
„Der Fall Weingartner“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 38, 30. April, S. 8.
„Zwei Beethovenkonzerte“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 39, 1. Mai, S. 10.
„Brahms-Fest“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 48, 10. Mai, S. 8.
„[Konzerte]“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 49, 11. Mai, S. 10.
„Konzerte“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 51, 13. Mai, S. 8.
„Feste in der Oper“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 53, 15. Mai, S. 7–8.
„Gedanken über die neue Musik“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 56, 18. Mai, S. 10.
„Brahmsfest – Elly Ney – Oskar Fried“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 56, 18. Mai, S. 11.
„Feste in der Oper. ‚Fidelio‘“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 57, 19. Mai, S. 5.
„Richard Strauß: Ariadne auf Naxos. Feste in der Oper“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 58, 20. Mai, S. 8.
„Feste in der Oper. E. W. Korngold: ‚Der Ring des Polykrates‘ und ‚Violanta‘“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 60, 22. Mai, S. 8.
„Feste in der Oper. ‚Tristan und Isolde‘“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 61, 23. Mai, S. 8.
„Konzerte“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 62, 24. Mai (Abendausgabe), S. 4.
„Feste in der Oper. Richard Strauß: ‚Der Rosenkavalier‘“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 63, 25. Mai, S. 11.
„Hans Pfitzner und Wien“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 63, 25. Mai, S. 12.
„Feste in der Oper. Julius Bittner: ‚Der Musikant‘“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 67, 29. Mai, S. 9.
„Mozart-Abend. Dirigent Bruno Walter“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 67, 29. Mai, S. 9.
„Feste in der Oper. Kienzl ‚Der Evangelimann‘“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 75, 6. Juni, S. 7.
„Schönberg-Abend. Streichquartett Fis-moll mit Gesang. – Streichsextett ‚Verklärte Nacht‘“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 78, 10. Juni, S. 4–5.
„Feste in der Oper. Franz Schmidt: ‚Notre Dame‘“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 79, 11. Juni, S. 7.
„Feste in der Oper. Gustav Mahler: VIII. Symphonie“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 81, 13. Juni, S. 8.
„Offenbachs 100. Geburtstag“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 89, 21. Juni, S. 8.
„Epilog zu den Festspielen in der Oper“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 92, 24. Juni, S. 8.
„Beethoven: Neunte Symphonie. Dirigent: Oskar Fried“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 96, 28. Juni, S. 8–9.
„Friedrich Klose: Der Sonne Geist“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 97, 29. Juni, S. 10.
„Zeitschrift für Musikwissenschaft“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 97, 29. Juni, S. 10.
„Hugo Riemann †“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 110, 12. Juli, S. 8.
„Arbeiterkonzerte. Oskar Fried: Erntelied – Gustav Mahler II. Sinfonie“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 111, 13. Juli, S. 10.
„Steirische Volkslieder“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 128, 31. Juli (Abendausgabe), S. 3.
„Von neuer Musik“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 138, 10. August, S. 11.
„Neue Lieder von Richard Strauß“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 157, 29. August, S. 6–7.
„Vor der neuen Konzertsaison“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 162, 3. September, S. 9.
„[Kommentar zu ‚Deutsche Festspiele zu Salzburg‘ von Hugo von Hofmannsthal]“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 179, 21. September, S. 5–6.
„Die Frau ohne Schatten. Eine Interpretation der Dichtung“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 193, 5. Oktober, S. 11.
„Hofmannsthal-Strauß: Die Frau ohne Schatten. Uraufführung im Operntheater“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 199, 11. Oktober, S. 7–8.

„‚Die Frau ohne Schatten'. (Operntheater – neue Besetzung)", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 204, 16. Oktober, S. 7.
„I. Abonnementkonzert des Wiener Tonkünstlerorchesters", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 207, 19. Oktober, S. 12.
„Henry Quittard †", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 209, 21. Oktober, S. 8.
„Operntheater. ‚Die Bohème.' (Neu einstudiert)", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 211, 23. Oktober, S. 7.
„Konzerte", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 213, 25. Oktober (Abendausgabe), S. 3.
„Operntheater. Cavalleria rusticana – Bajazzo", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 222, 4. November, S. 5.
„Musik in England", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 225, 7. November, S. 5.
„Erstes Philharmonisches Konzert", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 229, 11. November, S. 5.
„Konzerte", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 232, 14. November (Abendausgabe), S. 3.
„Operntheater. Verdi: ‚Der Maskenball'", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 233, 15. November, S. 9.
„Operntheater. ‚Fidelio'", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 243, 26. November, S. 5.
„Ein Verein zur Pflege der modernen Musik", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 247, 30. November, S. 10.
„Zweites Philharmonisches Konzert", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 247, 30. November, S. 10.
„Operntheater. Rigoletto", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 251, 4. Dezember (Abendausgabe), S. [2].
„Operntheater", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 254, 7. Dezember, S. 10.
„Konzerte. III. Sinfonie von Mahler. Dirigent: W. Furtwängler", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 254, 7. Dezember, S. 11.
„Neue Bücher über Musik", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 254, 7. Dezember, S. 11–12.
„Drittes philharmonisches Konzert", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 259, 13. Dezember (Abendausgabe), S. 3.
„Quartettabende", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 259, 13. Dezember (Abendausgabe), S. 3.
„Zauberflöte", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 260, 14. Dezember, S. 9.
„Das Musikleben in Wien 1919", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 271, 25. Dezember, S. 7.
„Konzerte", in *Der neue Tag* (1919), Nr. 271, 25. Dezember, 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'aujourd'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* (1920), Nr. 20014, 17. Mai, 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 (1920), 1. November, 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* (1920), Nr. 3, 3. Januar, S. 5.
„Operntheater. ‚Lohengrin‘“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 4, 4. Januar, S. 7.
„Operntheater. Puccini: ‚Tosca‘“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 12, 12. Januar, S. 4–5.
„Konzerte“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 12, 12. Januar, S. 5.
„Operntheater. ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 30, 30. Januar, S. 5.
„Orchesterkonzerte. Furtwängler – Korngold – Philharmoniker“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 30, 30. Januar, S. 5.
„Konzert. Mahlers Fünfte Symphonie. Unter O. Fried“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 32, 1. Februar, S. 9.
„Konzert der Salzburger Festspielhausgemeinde. R. Strauß: Suite aus ‚Der Bürger als Edelmann‘“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 34, 4. Februar, S. 5.
„Hugo Riemanns Musiklexikon“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 36, 6. Februar, S. 5.
„Was erwarten wir von einem Wiener Musikfest?“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 38, 8. Februar, S. 6.
„Operntheater. ‚Salome‘“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 44, 14. Februar, S. 6.
„Konzerte“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 47, 17. Februar, S. 7.
„Richard Strauß-Konzerte“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 49, 19. Februar, S. 5.
„Franz Schreker: ‚Die Gezeichneten‘. (Erste Aufführung im Operntheater am 27. Februar 1920)“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 58, 28. Februar, S. 5–6.
„Kammermusik-Konzerte“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 60, 1. März, S. 4.
„Operntheater“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 62, 3. März, S. 6.
„Philharmonisches Konzert“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 62, 3. März (Abendausgabe), S. [2].
„Operntheater“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 68, 9. März, S. 6.
„Ellen Tels und das russische Ballett“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 69, 10. März (Abendausgabe), S. [2].
„Volksoper“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 73, 14. März, S. 10.
„Die letzten Werke Debussys“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 80, 21. März, S. 11.
„Operntheater. Aïda“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 81, 22. März, S. 4.
„Mahler: ‚Das Lied von der Erde‘“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 82, 23. März, S. 5.
„Der Schönberg-Verein in Prag“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 82, 23. März, S. 6.
„Operntheater [*Siegfried*]“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 86, 27. März, S. 6.
„Quartett Lehner“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 87, 28. März, S. 10.
„Operntheater“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 93, 3. April, S. 6.
„Ein ‚Arnold Schönberg-Konservatorium‘ in – Holland“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 94, 4. April, S. 17.
„Erik Satie. Ein musikalisches Porträt“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 94, 4. April, S. 17.
„Busoni und Wien“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 97, 8. April, S. 3.
„Konzerte“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 97, 8. April (Abendausgabe), S. 3.
„Konzerte. Klavierabend Paul Emerich – ‚Anbruch‘-Konzert – Wiener Tonkünstlerverein“, in *Der neue Tag* (1920), Nr. 103, 14. April, S. 6.
„‚Fidelios‘ Wiener Schicksale“, in *Moderne Welt* 9 (1920), S. 24–27.
„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 (1921), 1. Januar, S. 73–74.
„Autriche“, in *La Revue musicale* 2/5 (1921), 1. März, S. 264–265.
„Autriche. La Vie Musicale a Vienne“, in *La Revue musicale* 2/7 (1921), 1. Mai, S. 168–169.

„Autriche. Vienne“, in *La Revue musicale* 2/10 (1921), 1. August, S. 170–171.
„Die neue Bewegung in der Musik“, in *Der Ararat* 8/9 (1921), S. 230–233.
„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.
„Analytische Studie über Max Regers ‚Romantische Suite‘“, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921/22), S. 106–115.
„Autriche. La Musique a Vienne“, in *La Revue musicale* 3/3 (1922), 1. Januar, S. 69–70.
„Autriche. Deux Pierrots Lunaires a Vienne“, in *La Revue musicale* 3/5 (1922), 1. März, S. 271–272.
„Autriche. Lettre de Vienne“, in *La Revue musicale* 4/2 (1922), 1. Dezember, S. 170.
„Letter from Vienna“, in *Musical News and Herald* (1922), 7. Januar, S. 16.
„Letter from Vienna“, in *Musical News and Herald* (1922), 21. Januar, S. 87.
„Letter from Vienna“, in *Musical News and Herald* (1922), 11. Februar, S. 184.
„Letter from Vienna. Josef Marx’s ‚Herbstsinfonie‘“, in *Musical News and Herald* (1922), 4. März, S. 278.
„Letter from Vienna“, in *Musical News and Herald* (1922), 1. April, S. 402.
„Letter from Vienna“, in *Musical News and Herald* (1922), 15. April, S. 466.
„Letter from Vienna“, in *Musical News and Herald* (1922), 6. Mai, S. 567.
„Letter from Vienna“, in *Musical News and Herald* (1922), 20. Mai, 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 (1923), 1. März, S. 173–174.
„Arnold Schönberg et son œuvre“, in *La Revue musicale* 4/7 (1923), 1. Mai, S. 11–28.
„Autriche. La Musique a Vienne“, in *La Revue musicale* 5/1 (1923), 1. November, S. 76–77.
„Autriche“, in *La Revue musicale* 5/6 (1923), 1. April, 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 50e Anniversaire de Schœnberg", in *La Revue musicale* 6/1 (1924), 1. November, S. 60–62.
„Autriche. La Dixième Symphonie, de Mahler. La Main Heureuse, de Schönberg", in *La Revue musicale* 6/2 (1924), 1. Dezember, 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 *Handbuch der Musikgeschichte*, hg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924, S. 354–370; Berlin ²1930, S. 413–430.
„Byzantinische Musik", in *Handbuch der Musikgeschichte*, hg. von Guido Adler, Frankfurt am Main 1924, S. 106–115, Berlin ²1930, 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* (1924), Nr. 8, 25. Oktober, o. S.
„Der neue Tanz", in *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* (1924), Nr. 12, 22. November, 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* (1924), 19. Oktober, 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 *Von Neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, hg. von Heinrich Grues, Eigel Krüttge und Else Thalheimer, Köln 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* (1925), Nr. 4, 24. Januar, o. S.
„Musik in Paris II: Das Leben in Oper und Konzert", in *Musik-Blatt der Vossischen Zeitung* (1925), Nr. 8, 21. Februar, 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 *Deutsche Musikpflege*, hg. von Josef Ludwig Fischer und Ludwig Lade, Frankfurt am Main 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 (1926), 15. März, S. 970.
„Autriche. Strauss et l'opera, W. Gross, E. Toch", in *La Revue musicale* 7/6 (1926), 1. April, S. 74–75.
„Arnold Schœnberg: Avant-propos (I)", in *La Revue musicale* 7/6 (1926), 1. April, S. 12–25.
„Arnold Schœnberg: Première partie (Suite), La voie nouvelle (II)", in *La Revue musicale* 7/9 (1926), 1. Juli, S. 11–23.
„Arnold Schœnberg. Deuxième partie, La doctrine (III)", in *La Revue musicale* 7/10 (1926), 1. August, S. 126–132.
„Arnold Schœnberg. Deuxième partie, La doctrine (fin)", in *La Revue musicale* 8/1 (1926), 1. November, 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*, hg. von Paul Stefan, Wien 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* (1926), Nr. 6, 6. Februar, o. S.
„Gibt es eine Krise der Oper?", in *Berliner Tageblatt* (1926), Nr. 110, 6. März, S. 6.
„Die Oper und diese Zeit", in *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*, hg. von Hans Heinsheimer und Paul Stefan, Wien 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 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.
„Das Problem der Form", in *Jahrbuch der Württembergischen Landestheater* (1928), S. 79–85.
„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* (1929), Nr. 2298, 26. Mai, S. 20.
„Soll Richard Wagner modern inszeniert werden?", in *Der Tag* (1929), Nr. 2478, 25. Dezember, 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.
„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 *Festschrift. Adolf Koczirz zum 60. Geburtstag*, hg. von Robert Haas und Josef Zuth, Wien 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's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, 2 Bde., hg. von W. W. Cobbett, London 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* (1931), 6. März, S. 6.
„Die Musiker und diese Zeit", in *Kölnische Zeitung* (1931), 7. Januar, 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* (1933), Nr. 14405, 28. Dezember, 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* (1934), Nr. 3960, 10. Juni, S. 28.
„[Arnold Schönberg]", in *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag. 13. September 1934*, Wien 1934, S. 23–25.
„Musik in England", in *Wiener Zeitung* (1934), Nr. 293, 21. Oktober (Sonntagsbeilage), S. 1; Nr. 300, 28. Oktober (Sonntagsbeilage), S. 1–2.; Nr. 307, 4. November (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* (1935), Nr. 34, 3. Februar (Sonntagsbeilage), S. 1–2.
„Händel und die Opernbühne“, in *Wiener Zeitung* (1935), Nr. 55, 24. Februar (Sonntagsbeilage), S. 1–2.
„Die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in englischer Darstellung“, in *Wiener Zeitung* (1935), Nr. 90, 31. März (Sonntagsbeilage), S. 2–3.
„Zwei Szenen aus den ‚Bacchantinnen‘“, in *Wiener Zeitung* (1935), Nr. 290, 20. Oktober (Sonntagsbeilage), S. 1–2.
„Paul Dukas (1865–1935). Ein Blatt des Gedenkens“, in *Wiener Zeitung* (1935), Nr. 318, 17. November (Sonntagsbeilage), S. 1–2.
„Summa contra gentiles“, in *Wiener Zeitung* (1935), Nr. 325, 24. November (Sonntagsbeilage), S. 2–3.
„Der künstlerische Weg Hugo von Hofmannsthals“, in *Wiener Zeitung* (1935), Nr. 365, 25. Dezember (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* (1936), 7. November, S. 10.
„Nachgelassene Dichtungen und Schriften Hugo von Hofmannsthals“, in *Wiener Zeitung* (1936), Nr. 18, 19. Januar (Sonntagsbeilage), S. 3–4; Nr. 25, 26. Januar (Sonntagsbeilage), S. 1–2.
„Music in Vienna. Summary of the Season“, in *The Times* (1937), 27. Februar, S. 10.
„Music in Vienna: The Spring Season“, in *The Times* (1937), 5. Juni, S. 12.
„Vienna Festival: An International Competition“, in *The Times* (1937), 17. Juli, S. 10.
„Another Aspect of Salzburg: the Background of the Festival“, in *The Times* (1937), 28. August, S. 8.
„The Salzburg Concerts: Recital on Mozart’s Grand Piano“, in *The Times* (1937), 4. September, S. 8.
„Music in Vienna: Opera and Symphony“, in *The Times* (1937), 18. Dezember, S. 10.
„Der Musiker und sein Publikum, Vortrag 1937 beim 3. IMG-Kongreß in Florenz“, in *Wiener Zeitung* (1937), Nr. 140, 23. Mai (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* (1938), 15. Oktober, 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* (1942), Nr. 32, 30. Mai, S. 257.
„An Introduction to Byzantine Music“, in *Blackfriars. A Monthly Review* 23 (1942), S. 375–381.

„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* 85 (1944), Nr. 1215, S. 156–158.
„Zum Wiederaufbau des Musiklebens in Oesterreich. Rede auf der Kulturkonferenz des FAM Oktober 1944“, in *Zeitspiegel. Österreichisches Wochenblatt* (1944), Nr. 44, 4. November, S. 6–7.
„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* (1946), Nr. 10, 9. März, 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.
„Monteverdi's Vespers“, in *The Musical Times* 87 (1946), Nr. 1240, S. 169–170.
„Musik in England“, in *Österreichische Musikzeitschrift* 1 (1946), S. 121–123.
„Arnold Schönberg's ‚Gurrelieder'“, in *The Listener* (1946), Nr. 31, 31. Oktober, 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* (1947), Nr. 38, 18. September, 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 *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, hg. von Helmut A. Fiechtner, Wien 1949, S. 227–230.
„Bruckner and His Early Symphonies“, in *The Listener* 41 (1949), Nr. 1048, 24. Februar, S. 333.
„Bruckner's Last Symphonies“, in *The Listener* 41 (1949), Nr. 1056, 21. April, 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).
„Kontakion and Kanon“, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra. Roma, 25–30 maggio 1950*, hg. von Igino Anglès, Tournai 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 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 *110. Niederrheinisches Musikfest 1. – 4. Juni 1956. Düsseldorf*, Jahrbuch 1956, hg. von Julius Alf, 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), S. 51–58.
„The Origins of Schoenberg's Twelve-Tone-System", Washington 1958.
„Gustav Mahler und die Wiener Oper. Festrede, gehalten am 26. Juni 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 1963, S. 135–151.
„Schönberg and the Twelve-Note System", in *The Listener* (1961), 10. August, 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 (1876–1962)", in *Music and Letters* 43/3 (1962), S. 21–25.
„An Ancestor of Papageno", in *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963*, hg. von Walter Gerstenberg, Jan LaRue und Wolfgang Rehm, Kassel 1963, S. 183–186.
„Über die Zusammenhänge zwischen dem Gesang der Ost- und Westkirche", in *Perennitas. […] Pater Thomas Michels OSB zum 70. Geburtstag*, hg. von Hugo Rahner und Emmanuel von Severus, Münster 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* (1965), 6. März, 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* (1966), Nr. 49, 28. Mai, S. 49 und 60.
„Anton von Webern, a Great Austrian", in *Anton von Webern, Perspectives*, hg. von Hans Moldenhauer und Demar Irvine, Seattle/London 1966, S. 108–110.
„Begegnungen in Wien", in *Melos* 33 (1966), S. 6–12.
„Prentice Schoenberg", in *The Musical Times* 108 (1967), Nr. 1487, 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* (1970), 23./24. Mai, 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 *Beiträge 1970/71*, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1971, S. 42–44.

„H. J. W. Tillyard – In memoriam“, in *Studies in Eastern Chant*, hg. von Milos Velimirović, London 1971, Bd. 2, 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 (Hg.), *Dictionary of Modern Music and Musicians*, London 1924:
Art. „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 (Hg.), *Das Neue Musiklexikon*, nach dem *Dictionary of Modern Music and Musicians*, übers. und bearb. von Alfred Einstein, Berlin 1926:
Art. „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 (Hg.), *The New Oxford History of Music*, Bd. II: *Early Medieval Music up to 1300*, Oxford 1954:
Art. „Early Christian Music“ (S. 1–13); „Music of the Eastern Churches“ (S. 14–52).

Colles, H. C. (Hg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York [4]1940:
Art. „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 (Hg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London [5]1954:
Art. „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 (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel u. a. 1968: Art. „Wellesz, Egon“ (S. 457).

Unpublizierte Schriften, Radiobeiträge, Vorträge etc.

„Das Heroische und die Oper“ [Vortrag in Köln, 7.4.1926], A-Wn F13.Wellesz.659.
Der Rosenkavalier, A-Wn F13.Wellesz.2319 [1963].[4]
„Die Grundlagen der Musikgeschichte: Einführung in das System und die Methoden musikhistorischer Forschung“ (11.11.1919 [eig. 1913]), A-Wn F13.Wellesz.591/1.
„Einleitung zur Rundfunk Aufführung der Bakchantinnen im Hamburger Rundfunk am 1. Nov. 1960“, A-Wn F13.Wellesz 2303.
„Erinnerungen an Bruno Walter“, Sendemanuskript, Studio Wien, o. J., A-Wn F13.Wellesz.267.
„Gluck“ [Vortrag für den Bayerischen Rundfunk], A-Wn F13.Wellesz.255 (mit Entwürfen F13.Wellesz.2306).
„Hat die Oper eine Zukunft?“, A-Wn F13.Wellesz.590.
„Introductory Talk to ‚Die Bakchantinnen‘“ (BBC-Sendemanuskript), A-Wn F13.Wellesz.230.
„Moderne Musik“, A-Wn F13.Wellesz.661.
„My Fifth Stringquartett“, A-Wn F13.Wellesz.260.
Salome, A-Wn F13.Wellesz.1042/3 [1954].[5]

4 Geplant für Collier Books, nicht realisiert.
5 Geplant für Collier Books, nicht realisiert.

QUELLEN UND SEKUNDÄRLITERATUR

Abert, Anna Amalie: „Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt", in *Die Musikforschung* 6/3 (1953), S. 214–235.

Acham, Karl: „Krise der Moderne? Bemerkungen zu einem Dauerthema", in ders., *Vernunftanspruch und Erwartungsdruck. Studien zu einer philosophischen Soziologie*, Stuttgart 1989, S. 208–227.

Adler, Guido: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20.

— „Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien", in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 8 (1898), S. 28–39.

— *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig 1904.

— „Eine neue musikalische Vereinigung in Wien", in *Neue Freie Presse* (1904), Nr. 14225, 1. April, S. 1–3.

— *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911.

— *Gustav Mahler*, Leipzig/Wien 1916.

— *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.

— *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1924; Berlin ^{2}1930.

— *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien/Leipzig 1935.

Adorno, Theodor W.: „Der mißbrauchte Barock", in *Kulturkritik und Gesellschaft* I, Frankfurt am Main 2003 (Gesammelte Schriften 10.I), S. 401–422.

— „Atonales Intermezzo", in ders., *Musikalische Schriften* V, Frankfurt am Main 2003 (Gesammelte Schriften 18), S. 88–97.

— „Die Musik zur ‚Glücklichen Hand'", in ders., *Musikalische Schriften* V, Frankfurt am Main 2003 (Gesammelte Schriften 18), S. 408–410.

Algarotti, Francesco: „Saggio sopra l'opera in musica", in *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis „Saggio sopra l'opera in musica" im Kontext*, hg. von Frieder von Ammon, Jörg Krämer und Florian Mehltretter, mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des „Saggio" und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe, Berlin/Boston 2017 (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 214), S. 231–312.

Amort, Andrea: „Die Stimmen der Künstlerinnen: Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 77–103.

— „Die tanzende Straße. Zum Festzug der Gewerbe von Rudolf von Laban 1929 in Wien", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 173–183.

— „Die politische und künstlerische Wende im Modernen Tanz in Wien", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 205–227.

— (Hg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin 2019.

Antonicek, Theophil: „Musikwissenschaft in Wien zur Zeit Guido Adlers", in *Studien zur Musikwissenschaft* 37 (1986), S. 165–193.

— „Anton Webern und die Musikwissenschaft", in *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, hg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 1999 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 2), S. 17–23.

Appia, Adolphe: *La Mise en scène du drame wagnérien*, Paris 1895.

— *Die Musik und die Inscenierung*, München 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* (1931), Nr. 177, 28. Juni, S. 8–9.

Bahr, Hermann: „Isadora Duncan", in *Neues Wiener Tagblatt* (1902), Nr. 45, 15. Februar, S. 1–2.

— „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 *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28.–30. September 2000*, hg. von Christian Meyer, Wien 2001 (Journal of the Arnold Schönberg Center 3/2001), S. 347–357.

Baker, Evan, und Oskar Pausch: *Das Archiv Alfred Roller*, Wien u. a. 1994.

Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*, hg. von Bernhard Echte, Zürich 1992.

Bauer-Lechner, Natalie: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig u. a. 1923.

Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, übers. von Petra Schreyer und Dieter Hornig, Berlin 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 1921, S. 292–299.

— „Die neue Oper", in *Musikblätter des Anbruch* 7/1 (1925), S. 8–13.

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

— *Das Operntheater*, Leipzig 1931.

Benevoli, Orazio: *Festmesse und Hymnus zur Einweihung des Domes in Salzburg 1628*, hg. von Guido Adler, Wien 1903 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 20).

Berg, Alban: „Wozzeck. Bemerkungen von Alban Berg", in *Anbruch* 12/2 (1930), S. 52–53.

Bianconi, Lorenzo: *Music in the Seventeenth Century*, übers. von David Bryant, Cambridge 1999.

Bienenfeld, Elsa: „Arnold Schönberg: ‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik", in *Neues Wiener Journal* (1924), Nr. 11002, 15. Oktober, S. 10–11.

— „Egon Wellesz: ‚Die Bacchantinnen.', Oper in zwei Akten – Uraufführung an der Wiener Staatsoper", in *Neues Wiener Journal* (1931), Nr. 13499, 21. Juni, S. 28.

Blaukopf, Kurt: *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wien 1995 (Wissenschaftliche Weltauffassung und Kunst 1).

Blume, Friedrich: Art. „Barock", in *MGG1*, Bd. 1 (1951), S. 1276–1338.

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

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.

— „Organologische Modelle in der frühen Musikwissenschaft", in *Einheit und Vielheit. Organologische Denkmodelle in der Moderne*, hg. von Barbara Boisits und Sonja Rinofner-Kreidl, Wien 2000 (Studien zur Moderne 11), S. 255–271.

— „Hugo Riemann – Guido Adler. Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900", in *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln u. a. 2001, S. 17–29.

— „Konstruktion einer musikalischen Moderne vor dem Hintergrund der Tradition", in *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*, hg. von Antje Senarclens de Grancy und Heidemarie Uhl, Wien 2001 (Studien zur Moderne 14), S. 199–214.

— „Die ‚Denkmäler der Tonkunst in Österreich' als vaterländischer Gedächtnisort", in *Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen*, hg. von Johannes Feichtinger, Elisabeth Großegger, Gertraud Marinelli-König, Peter Stachel und Heidemarie Uhl, Innsbruck u. a. 2006 (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 7), S. 131–139.
— „Autobiography and Its Hidden Layers: The Case of Guido Adler's ‚Wollen und Wirken' (1935)", in *(Auto)biography as a Musicological Discourse*, hg. von Tatjana Marković und Vesna Mikić, Belgrad 2010 (Musicological Studies: Collections of Papers 3), S. 202–213.
— „Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute", in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart/Weimar 2013, S. 33–56.
— „Ein diligens pater familias der Musikwissenschaft. Zur Persönlichkeit Guido Adlers", in *Guido Adlers Erbe. Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, hg. von Markus Stumpf, Herbert Posch und Oliver Rathkolb, Göttingen 2015 (Bibliothek im Kontext 1), S. 15–30.
Bonds, Mark Evan: *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Mass./London 1991 (Studies in the History of Music 4).
Borchard, Beatrix: „Anstelle einer Einleitung. Weiblicher Opfertod und männliche Todesverweigerung", in *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, hg. von Beatrix Borchard und Claudia Maurer Zenck, Frankfurt am Main/Wien 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 9–21.
Borchardt, Rudolf: „Über Alkestis", in ders., *Prosa* 2, Stuttgart 1959, S. 235–294.
Borchmeyer, Dieter: Art. „Gesamtkunstwerk", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 3 (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 am Main/Wien 1999 (Europäische Hochschulschriften 36. Musikwissenschaft 186).
Bücken, Ernst: *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, Wildpark/Potsdam 1927 (Handbuch der Musikwissenschaft).
Bujić, Bojan: *Arnold Schoenberg and Egon Wellesz: A Fraught Relationship*, London 2020.
Burckhardt, Jacob: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855.
Buschbeck, Erhard: *Raoul Aslan und das Burgtheater*, Wien 1946.
Busoni, Ferruccio: *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und Junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922.
— „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 1922, S. 189–192.
— *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, ergänzte und kommentierte Neuausgabe von Martina Weindel, Wilhelmshaven 2001 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 145).
Calella, Michele: „Kleinere szenische Gattungen (‚componimenti drammatici')", in *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 63–74.
Calzabigi, Ranieri de': *Alceste. Tragedia per musica* […], Wien 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 1985 (American University Studies Series 9, History 8).
Cesti, Marc Antonio: *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Prolog und erster Akt*, hg. von Guido Adler, Wien 1896 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VI, 3/2).
— *Il pomo d'oro. Bühnenfestspiel. Zweiter bis fünfter Akt*, hg. von Guido Adler, Wien 1897 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich IX, 4/2).

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.

Cooper, Martin: *Judgments of Value. Selected Writings on Music*, hg. von Dominic Cooper, Oxford 1988.

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, und Friedhelm Krummacher: Art. „Historismus", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 335–352.

Dahlhaus, Carl: „Oper und Neue Musik. Versuch einer Problemskizze", in ders., *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Theorie – Oper – Arnold Schönberg*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2005 (Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden 8), S. 595–603.

Dahms, Sybille: „Anmerkungen zu den ‚Tanzdramen' Angiolinis und Noverres und zu deren Gattungsspezifik", in *Tanzdrama. Opéra-comique. Kolloquiumsbericht der Gluck-Gesamtausgabe*, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Hortschansky, Kassel u. a. 2000 (Gluck-Studien 2), S. 67–73.

— (Hg.), *Tanz*, Kassel u. a. 2001.

— „Die Bedeutung Wiens für die Ballettreform des 18. Jahrhunderts", in *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, hg. von Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch, Wien u. a. 2001, S. 22–29.

— *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*, München 2010 (Derra Dance Research 4).

Decsey, Ernst: „‚Die glückliche Hand.' Drama mit Musik von Arnold Schönberg", in *Neues Wiener Tagblatt* (1924), Nr. 285, 15. Oktober, S. 2–3.

Delavos, Paul M.: „Die tänzerischen Wirkungskreise des Joseph Gregor, Gründer der Wiener Theatersammlung", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 184–193.

Dent, Edward J.: *Mozart's Operas: A Critical Study*, London 1913.

— *The Rise of Romantic Opera*, hg. von Winton Dean, Cambridge 1976.

Deppermann, Maria: „Sergej Djagilev – Glühen für eine Idee. Feste der Bühne – Gesamtkunstwerk Tanz", in *„Und jedermann erwartet sich ein Fest". Fest, Theater, Festspiele. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1995*, hg. von Peter Csobádi, Anif/Salzburg 1996 (Wort und Musik 31), S. 549–559.

Der Musik-Brockhaus, Wiesbaden/Mainz 1982.

„Die nächste Premiere der Oper. Gespräch mit Egon Wellesz", in *Neues Wiener Tagblatt* (1931), Nr. 23443, 28. Mai, S. 9.

Dietrich, Margret: „Vorwort", in *Alkestis. Euripides, Gluck, Wieland, Richter, Hofmannsthal, Lernet-Holenia, Wilder*, hg. von Joachim Schondorff, München 1969, S. 9–70.

Doflein, Erich: „Historismus in der Musik", in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hg. von Walter Wiora, Regensburg 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.

— „Über den Einfluss kunstwissenschaftlicher Theorien auf die Musikhistorie", in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974*, hg. von Dagmar Droysen, Berlin 1974, S. 7–45.

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

Draheim, Joachim: *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Amsterdam 1981 (Heuremata 7).

Duncan, Isadora: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung*, übers. und eingeleitet von Karl Federn, Leipzig 1903.

Eckert, Nora: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998.

Eckhardt, Knut, und Hannes Heher (Hg.): *Egon Wellesz. Kompositionen. Mit Notenbeispielen und Kommentaren*, Göttingen ²1997.

Eder, Antonia: „Pentheus' Labyrinth: Autorität als Raum- und Textmodell in Hofmannsthals ‚Pentheus'-Fragment", in *Colloquium Helveticum* 41 (2010), S. 87–106.

— *Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals ‚zerstörendes Zitieren' von Nietzsche, Bachofen, Freud*, Freiburg i. Br. 2013 (Reihe Litterae 198).

— „Richard Strauss", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 59–63.

— „Antike", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 96–98.

— „‚Alkestis' (entstanden 1894)", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 191–193.

„Egon Wellesz' ‚Alkestis'", in *Der Tag* (1924), Nr. 476, 26. März, S. 6.

„Eine buddhistische Oper", in *Neues Wiener Tagblatt* (1921), Nr. 123, 6. Mai (Abendblatt), S. 3.

„Eine Unterredung mit Director Mahler", in *Illustrirtes Wiener Extrablatt* (1903), Nr. 247, 9. September, S. 7.

Einstein, Alfred: *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Kassel u. a. ²1987.

Elste, Martin: „Curt Sachs und die Barockmusik. Das folgenreiche Missverständnis eines ideengeschichtlichen Begriffes", in *Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren: die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs*, hg. von Wolfgang Behrens, Martin Elste und Frauke Fitzner, Mainz 2017, S. 249–271.

Ender, Daniel: „Alte Musik als historische Legitimation für die Neue. Die Komponisten der Wiener Schule und ihre Selbstverortung in der Musikgeschichte", in *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 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 1991.

Erpf, Herrmann [!]: „‚Alkestis' von Egon Wellesz. (Zur Uraufführung in Mannheim am 20. März)", in *Musikblätter des Anbruch* 6/4 (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.

— „Kritisches zum Begriff des ‚Gesamtkunstwerkes' in Theorie und Praxis", in *Barock. Regional – International*, hg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1993 (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25), S. 365–374.

Euripides: „Alkestis", in *Euripides*, hg. von J. J. C. Donner, Leipzig/Heidelberg ²1859, Bd. 2, S. 1–57.

— „Die Bacchantinnen", in *Euripides*, hg. von J. J. C. Donner, Leipzig/Heidelberg ²1859, Bd. 2, 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* (1929), Nr. 2278, 1. Mai, S. 7.

Finger, Anke: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006.

Fischer, Jens Malte: „Im Schatten Wagners. Aporien und Auswege der nachwagnerschen Opernentwicklung“, in *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar 2000, S. 28–49.

— „Nach Wagner – Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920“, in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 11–45.

— „Mahler. Leben und Welt“, in *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Kassel u. a. 2010, S. 14–59.

Flashar, Hellmut: *Inszenierungen der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München ²2009.

Fleischle-Braun, Claudia: „Die Schule Hellerau-Laxenburg: Refugium, Künstlerresidenz und kosmopolitischer Treffpunkt im Schatten der Wiener Tanzmoderne“, in *Every Body Tells a Story. Zur Geschichte von Sport-, Körper- und Bewegungskulturen*, hg. von Sandra Günter, Wiesbaden 2020, S. 95–119.

Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim 2004 (Echo 6).

Fritz-Hilscher, Elisabeth: „Ein Monumentum für ‚unseren‘ Fux. Guido Adlers Eintreten für Johann Joseph Fux“, in *Johann Joseph Fux. Der Komponist. Referate des internationalen wissenschaftlichen Symposiums Graz 2010*, hg. von Klaus Aringer, 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 *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII / The Total Work of Art in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, hg. von Luís de Moura Sobral und David W. Booth, Lissabon 1999, S. 53–71.

„Gespräch über Reinhardt, 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 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 1769.

— *Orfeo ed Euridice*, hg. von Hermann Abert, Wien 1914 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 44a).

— *Don Juan*, hg. von Robert Haas, Wien 1923 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 60).

— *L'innocenza giustificata*, hg. von Alfred Einstein, Wien 1937 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 82).

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* (1924), Nr. 676, 15. Oktober, S. 4–5.

— „‚Die Bakchantinnen‘. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz“, in *Der Tag* (1931), Nr. 2933, 21. Juni, S. 7–8.

Grange, Henry-Louis de la: *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*, Oxford/New York 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 *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener'. Gustav Mahler und Wien*, hg. von Reinhold Kubik und Thomas Trabitsch, Wien 2010, S. 134–148.

Grillparzer, Franz: *Studien und Aufsätze*, in ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, 4 Bde., hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1964–1969.

Gruber, Gernot: *Mozart und die Nachwelt*, München ²1987 (Serie Piper 592).

Grundwald, Henning, und Manfred Pfister: „Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien [Vorwort]", in *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*, hg. von Henning Grundwald und Manfred Pfister, Paderborn 2007, S. 5–20.

Gur, Golan: „From Byzantine Music to Dodecaphony (and Back): Egon Wellesz on Ancient and Modern Music", in *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 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 1887–1889.

Gutheil-Schoder, Marie: „Mahler bei der Arbeit", in *Der Merker* 3/5 (1912), S. 165.

Haas, Michael: *Forbidden Music: The Jewish Composers Banned by the Nazis*, New Haven 2013.

— „Egon Wellesz (1885–1974). The Forgotten Modernist"; https://forbiddenmusic.org/2014/06/04/egon-wellesz-1885-1974-the-forgotten-modernist/, 04.06.2014 (14.03.2025).

Habermas, Jürgen: „Was heißt heute Krise? Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus", in *Merkur* 27 (1973), Nr. 300, S. 345–364.

Hahl-Koch, Jelena (Hg.): *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Stuttgart 1980.

Haller, Rudolf (Hg.): *Skizzen zur österreichischen Philosophie*, Amsterdam 2000 (Grazer philosophische Studien 58/59).

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, hg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Daniel Elsner und Meike Wilfing-Albrecht, Wien 2023, https://hanslick.acdh.oeaw.ac.at/t__VMS_Auflage_02_1858.html (14.03.2025).

— „Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth", in ders., *Moderne Oper*, Bd. 2: *Musikalische Stationen*, Berlin 1880, S. 213–252.

— „‚Sicilianische Bauernehre' (‚Cavalleria rusticana')", in ders., *Moderne Oper*, Bd. 6: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1892, S. 171–180.

— „Der Evangelimann. Oper in vier Akten von Wilhelm Kienzl", in ders., *Moderne Oper*, Bd. 8: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)*, Berlin 1899, S. 1–9.

— „Die Bohème. Lyrische Oper in vier Acten von Leoncavallo", in ders., *Moderne Oper*, Bd. 8: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899)*, Berlin 1899, S. 123–132.

Harrandt, Andrea: „Die Lehrtätigkeit von Egon Wellesz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien", in *Wiener Musikgeschichte: Annäherung – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott und Eike Rathgeber, Wien u. a. 2009, S. 611–624.

Hartung, J. A.: *Aeschylos' Fragmente*, Leipzig 1855.

Heartz, Daniel, und Bruce Alan Brown: Art. „Rococo", in *NGrove2*, Bd. 21 (2001), S. 489–490.

Heher, Hannes: „Mahler und Wellesz", in *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener'. Gustav Mahler und Wien*, hg. von Reinhold Kubik und Thomas Trabitsch, Wien 2010, S. 236–244.

— „Zwischen den Stühlen? Der Komponist Egon Wellesz", in *… und werde in allen Lexika als „British" aufgeführt. Beiträge des Symposiums über „Continental Britons", Schwerin, 27.–29. September 2012*, hg. von Gerold Gruber, Neumünster 2015, S. 119–137.

— *Kompositorische „Ästhetiken" bei Schülern Arnold Schönbergs, insbesondere bei Egon Wellesz*, Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2017.

Heister, Hanns-Werner: „Früh- und Nachexpressionismus“, in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 145–156.

— „Trennung der Elemente und Verfremdung“, in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 177–198.

Herder, Johann Gottfried: *Früchte aus den sogenannt-goldenen Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1885 (Herders Sämmtliche Werke 23).

Hiebler, Heinz: „Zur Einführung [Ballette, Pantomimen und Filmszenarien]“, in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 261–262.

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 1995 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 33).

Hintermaier, Ernst: „Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung“, in *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 154–196.

Hirschberg, Walther: „Schönberg-Abend in der Krolloper“, in *Signale für die musikalische Welt* 25 (1930), S. 808–809.

Hirschmann, Wolfgang: Art. „Empfindsamkeit“, in *MGG2*, Sachteil, Bd. 2 (1995), Sp. 1765–1771.

Hochradner, Thomas: Art. „Fux, Johann Joseph“, in *MGG2*, Personenteil, Bd. 7 (2002), Sp. 303–319.

Hoffmann, E. T. A.: „Kreisleriana“, in ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Berlin 1845 (Sämmtliche Werke 7); Reprint Boston 2020, S. 403–466.

Hofmannsthal, Hugo von: „Deutsche Festspiele zu Salzburg“, in *Der neue Tag* (1919), Nr. 179, 21. September, S. 5–6.

— „Reinhardt bei der Arbeit“, in *Hugo von Hofmannsthal. Aufzeichnungen*, hg. von Herbert Steiner, Frankfurt am Main 1959, S. 333–349.

— „Angaben für die Gestaltung des Dekorativen in ‚Ariadne‘ (Neue Bearbeitung)“, in ders., *Operndichtungen* 2, hg. von Manfred Hoppe, Rudolf Hirsch und Heinz Otto Burger, Frankfurt am Main 1985 (Sämtliche Werke 24), S. 48.

— „Der Rosenkavalier“, in ders., *Operndichtungen* 1, hg. von Dirk O. Hoffmann, Rudolf Hirsch und Heinz Otto Burger, Frankfurt am Main 1986 (Sämtliche Werke 23), S. 589–731.

— „Die Bacchen nach Euripides (1892/93; 1904/05; 1911; 1914; 1917/18)“, in ders., *Dramen* 16, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main 1987 (Sämtliche Werke 18), S. 47–60 (Varianten und Erläuterungen, S. 377–384).

— „Jupiter und Semele“, in ders., *Dramen* 16, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main 1987 (Sämtliche Werke 18), S. 155–157.

— „Alkestis“, in ders., *Dramen* 5, hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer, Frankfurt am Main 1997 (Sämtliche Werke 7), S. 7–58 (Varianten und Erläuterungen, S. 201–302).

— *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*, hg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2000.

— „Die Bühne als Traumbild“, in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 40–43.

— „Szenische Vorschriften zu ‚Elektra‘“, in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 44–46.

— „Die unvergleichliche Tänzerin“, in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 116–120.

— „Vertheidigung der Elektra“, in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 221–223.
— „Inscenierung des Oidipus“, in ders., *Reden und Aufsätze* 2, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009 (Sämtliche Werke 33), S. 223–224.
— „Gustav Mahler“ (1920), in ders., *Reden und Aufsätze* 3, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt am Main 2011 (Sämtliche Werke 34), S. 7.
— „Über die Pantomime“, in ders., *Reden und Aufsätze* 3, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt am Main 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 2008.
Horsley, Jessica: *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk. Eine interdisziplinäre Untersuchung*, Frankfurt am Main/Wien 2006.
Hubala, Erich: *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1970 (Propyläen-Kunstgeschichte in achtzehn Bänden 9).
Jacobshagen, Arnold: „Opernkritik und Opern-‚Reform‘“, in *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend, Laaber 2001 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12), S. 74–84.
— „Revolution und Reform: Paradigmen der Gluck-Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert“, in *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, hg. von Thomas Betzwieser, Michele Calella und Klaus Pietschmann, Wien 2018 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), S. 83–97.
Jahrmärker, Manuela: „Händel-Renaissance – Händel-Renaissancen“, in *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2: *Händels Opern*, Teilbd. 1, hg. von Arnold Jacobshagen und Panja Mücke, 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.
Johns, Karl: „The long shadow of Emmy Wellesz, with a translation of her ‚Buddhist Art in Bactria and Gandhāra‘“, in *Journal of Art Historiography* 19 (2018), S. 1–18.
Kalisch, Volker: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 77).
— Art. „Adler, Guido“, in *MGG2*, Personenteil, Bd. 1 (1999), Sp. 151–155.
Kandinsky, Wassily: „Über Bühnenkomposition“, in *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912, S. 103–113.
Kandinsky, Wassily, und Franz Marc (Hg.): *Der Blaue Reiter*, München 1912.
Kanner, Hedwig: „Staatsopernaufführung. ‚Die Bakchantinnen‘ von Egon Wellesz“, in *Der Morgen. Wiener Montagblatt* (1931), Nr. 25, 22. Juni, S. 9.
Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977.
Keller, Harald: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1971 (Propyläen-Kunstgeschichte in achtzehn Bänden 10).
Keller, Max: *Faszination Licht. Licht auf der Bühne*, München ⁴2010.
Kienzl, Wilhelm: „Gibt es eine Krise der Oper?“, in *Berliner Tageblatt* (1926), Nr. 110, 6. März, S. 5.
Kneif, Tibor: „Historismus und Gegenwartsbewußtsein“, in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 281–297.
Koch, Hans-Albrecht: „Essays und Reden zum Theater“, in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 354–356.

Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 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* (1931), Nr. 23983, 21. Juni, S. 1–4.

Krause, Christian Gottfried: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752.

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

Krones, Hartmut: Art. „Wellesz, Egon (Joseph)", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 17 (2007), Sp. 747–756.

— „Multikulturalität durch die Zeiten. Zur Faszination der griechischen Antike im Musiktheater des 20. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel von Egon Wellesz' ‚Bakchantinnen'", in *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*, hg. von Hartmut Krones, Rudolf Burger und Manfred Wagner, Wien u. a. 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 *Wiener Schule und Alte Musik. Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 8.–10. Oktober 2009*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2015 (Journal of the Arnold Schönberg Center 11/2015), S. 252–265.

Laban, Rudolf von: *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart 1920.

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

Langer, Arne: Art. „Reinhardt, Max", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 13 (2005), Sp. 1530–1532.

— Art. „Preetorius, Emil", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 13 (2005), Sp. 907–908.

— Art. „Wallerstein, Lothar", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 17 (2007), Sp. 412–413.

Latzko, Ernst: „Händelrenaissance und Opernregie", in *Melos* 7/8–9 (1928), S. 436–439.

Layton, Robert (Hg.): *A Companion to the Symphony*, London 1993.

Lechleitner, Franz: „Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule", in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien u. a. 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 731–810.

Leopold, Silke: Art. „Barock", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 1 (1994), Sp. 1235–1256.

Leopold, Silke, und Michael Zimmermann: „Opernreformen", in *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), S. 239–253.

Levi, Erik: „Egon Wellesz und Großbritannien in den Jahren 1906–1946", in *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 2013, S. 401–411.

Louis, Eleonora, und Toni Stooss (Hg.): *Oskar Schlemmer – Tanz, Theater, Bühne. Vortragsreihe zur Ausstellung*, Klagenfurt/Wien 1997 (Schriftenreihe der Kunsthalle Wien).

Louis, Rudolf: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig 1909.

Lütteken, Laurenz: „Gibt es ein musikalisches Rokoko?", in *Literatur und Kultur des Rokoko*, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Reiner Marx und Reiner Wild, Göttingen 2001, S. 95–107.

Mäckelmann, Michael: „‚Die glückliche Hand'. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs ‚Drama mit Musik'", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen, 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 *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kuehnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif/Salzburg 2005 (Wort und Musik 58), S. 628–644.

Marold, Max: „Uraufführung in der Wiener Staatsoper. ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in *Grazer Tagblatt* (1931), Nr. 281, 23. Juni, S. 3–4.

Martin, Dieter: „Theaterkooperationen", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 73–76.

Massa, Pietro: „Antikerezeption und musikalische Dramaturgie in ‚Die Bakchantinnen' von Egon Wellesz", in *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kuehnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Anif/Salzburg 2005 (Wort und Musik 58), S. 418–435.

Maurer Zenck, Claudia: „Liebesopfer versus Selbstweihe: Egon Wellesz' Vertonung von Hofmannsthals Alkestis", in *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, hg. von Beatrix Borchard und Claudia Maurer Zenck, Frankfurt am Main/Wien 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 1982 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München 3; Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg 17).

— „Neudeutsche und deutsche Veristen", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), S. 3–10.

— „Vom expressionistischen Einakter zur großen Oper: Das Musiktheater der Wiener Schule", in *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Siegfried Mauser, 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* (1929), Nr. 12919, 8. November, 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 1928 (Melosbücherei 1).

Meyers Handbuch über die Musik, hg. von Heinrich Lindlar, Mannheim [4]1971.

M. K. [Max Kalbeck]: „Hofoperntheater [*Der Freischütz*]", in *Neues Wiener Tagblatt* (1898), Nr. 292, 23. Oktober, S. 9–10.

— „Hofoperntheater [*Tristan und Isolde*]", in *Neues Wiener Tagblatt* (1903), Nr. 52, 22. Februar, 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*, Diss. Universität Wien 1994.

Morazzoni, Anna Maria: „Der Schönberg-Kreis und Italien. Die Polemik gegen Casellas Aufsatz über ‚Scarlattiana'", in *„Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts." Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Wien 12. bis 15. Juni 1984*, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), S. 73–82.

M. S.: „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in *Reichspost* (1931), Nr. 170, 21. Juni, S. 22.

Müller, Ulrich: „Antike Mythen und antikes Theater in der Musik des 20. Jahrhunderts: Oper, Operette, Musical", in *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*, hg. von Karl

Hölz, Lothar Pikulik, Norbert Platz und Georg Wöhrle, Frankfurt am Main/Wien 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 *Händel unter Deutschen*, hg. von Ulrich Tadday, München 2006 (Musik-Konzepte 131), S. 67–86.

Niedecken, Hans: *Jean Georges Noverre 1727–1810. Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik*, Diss. Universität Halle 1914.

Niedecken-Gebhard, Hanns: „Der Tanz und die Bühne", in *Jahrbuch des Reussischen Theaters* (1925), hg. von Heinrich XIV. Erbprinz Reuss, S. 41–44.

Niemann, Walter: *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin/Leipzig 1913 [ab 5. Auflage erschienen unter *Die Musik der Gegenwart*].

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

Oberzaucher, Alfred: „Am Anfang war das Event. Das Kaiserhaus tanzt. Ballettentwicklung 1622–1740", in *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, hg. von Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch, Wien u. a. 2001, S. 15–21.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Der Freie Tanz in Wien bis 1938", in *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, hg. von Andrea Amort und Mimi Wunderer-Gosch, Wien u. a. 2001, S. 54–69.

— „Der Körper dazu gebildet, sich frei zu bewegen. Zu den Fundamenten der Wiener Tanzmoderne", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 47–55.

— „Gewollt und erzwungen. Zwölf Bemerkungen zur Mobilität und Diversität der Wiener Tanzmoderne", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 195–201.

„Oper in Not", in: *Die Musik* 22/7 (1930), S. 558.

Orel, Alfred: „Ein neuer Weg der Oper? Hofmannsthal-Wellesz' ‚Alkestis'", in *Beilage der Wiener Zeitung* (Ostern 1924), S. 8–9.

Palisca, Claude V.: Art. „Baroque", in *NGrove2*, Bd. 2 (2001), S. 172–178.

Pausch, Oskar: „Gustav Mahler und das Theater seiner Zeit", in *Mahler im Kontext / Contextualizing Mahler*, hg. von Erich Wolfgang Partsch und Morten Solvik, Wien u. a. 2011, S. 337–363.

Pfeiffer, Iris: „Schönberg und Kandinsky – Bühnenkompositionen / Schönberg and Kandinsky – Stage Compositions", in *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten. Art belongs to the Unconscious*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000), S. 111–119.

Pisk, Paul A.: „‚Die Bacchantinnen'. Wellesz-Uraufführung in der Wiener Staatsoper", in *Dresdner Nachrichten* (1931), Nr. 75/288, 22. Juni (Abendausgabe), S. 2.

— „Egon Wellesz und seine ‚Alkestis'", in *Radio Wien* (1932), Nr. 9/1, 30. September, 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 *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel 1996,* hg. von Hermann Danuser, Winterthur 1997, 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 *Alte Musik im 20. Jahrhundert: Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, hg. von Giselher Schubert, Mainz u. a. 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 *Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juli 1951. Gedenkausstellung 1974*, Red. von Ernst Hilmar, Wien 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 1978.

Reinhardt, Max: „Das Theater der Fünftausend", in *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. von Hugo Fetting, Berlin 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*, hg. von Arthur Burda und Max Dvořák, Wien 1908.

Roller, Alfred: „Bühnenreform?", in *Der Merker* 1/5 (1909), S. 193–197.

— „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.

— „Dramaturgische Bemerkungen zur ‚Opferung des Gefangenen' von Egon Wellesz", in *Melos* 5/8–9 (1926), S. 284–293.

— „Hofmannsthal als Operndichter", in *Der Tag* (1929), Nr. 2340, 16. Juli, S. 2.

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768.

„Rudolf von Laban spricht in der Urania", in *Illustrierte Kronen Zeitung* (1928), Nr. 10331, 25. Oktober, S. 9.

Ruf, Wolfgang: „Die Oper ‚Alkestis' von Egon Wellesz", in *Egon Wellesz*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1986, S. 128–140.

Sachs, Curt: „Barockmusik", in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 26 (1919), S. 7–15.

Schäfer, Carina, und Gabriele Biedermann: *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. Dritter Band 1897–1905*, Stuttgart 2004.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Sämmtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 5, Stuttgart/Augsburg 1859.

Scherber, Ferdinand: „‚Die Bakchantinnen'. Oper in zwei Akten von Egon Wellesz", in *Wiener Zeitung* (1931), Nr. 142, 23. Juni, S. 2–3.

Scherliess, Volker: *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte*, Kassel u. a. 1998 (Bärenreiter-Studienbücher Musik 8).

Schiller, Friedrich: Vorrede „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" zu *Die Braut von Messina*, Stuttgart 1895 (Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden 6).

Schilling, Gustav: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 6 Bde., Stuttgart 1835–1838.

Schmid, Gisela Bärbel: „Der Tanz macht beglückend frei", in *Hugo von Hofmannsthal: Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*, hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid, Würzburg 1991, S. 251–260.

Schmidl, Stefan: „Sinnlichkeit und Konzentration. Zur Musik der Wiener Tanzmoderne", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 143–147.

Schmidt, Dörte, und Brigitta Weber (Hg.): *Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik*, Stuttgart/Weimar 1995.

Schmidt, Ernst A.: *Rudolf Borchardts Antike. Heroisch-tragische Zeitgenossenschaft in der Moderne*, Heidelberg 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. 1990 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6).

Schmidt, Matthias: „Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky", in *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde. Die Kunst gehört dem Unbewußten. Art belongs to the Unconscious*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 1/2000), S. 17–32.

— *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien 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, und Georg Staehelin (Hg.): *Wiener Barock*, Einführung von Walter von Semetkowski, Stuttgart 1913.

Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, Frankfurt am Main ^{5}1994.

Schneider, Gunter: „Egon Wellesz und die Opernreform", in *Österreichische Musikzeitschrift* 30/10 (1975), S. 536–538.

— *Egon Wellesz. Studien zur Theorie und Praxis seiner Musik. Dargestellt am Beispiel seiner musikdramatischen Kompositionen*, Diss. Universität Innsbruck 1981.

— „Egon Wellesz über Mahler", in *Österreichische Musikzeitschrift* 40/12 (1985), S. 637–645.

Schneider, Sabine: „Österreich/Mitteleuropa", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart/Weimar 2016, S. 125–126.

Schnitzler, Rudolf, und Herbert Seifert: Art. „Draghi, Antonio", in *NGrove2*, Bd. 7 (2001), S. 545–551.

Schollum, Robert: *Egon Wellesz*, Wien 1963 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 2).

— „Was bleibt? Zum 100. Geburtstag von Egon Wellesz", in *Zum 100. Geburtstag von Egon Wellesz. Konzertabend und Ausstellung 1985*, hg. von Günther Brosche, Wien 1985, S. 6–9.

Schönberg, Arnold: „Das Verhältnis zum Text", in *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912, S. 27–33.

— „Gibt es eine Krise der Oper?", in *Berliner Tageblatt* (1926), Nr. 110, 6. März, S. 5; Neuabdruck in *Musikblätter des Anbruch* 8/5 (1926), S. 209.

— „Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke", in *Arnold Schönberg: Vorträge 1911 bis 1933*, hg. von Hartmut Krones, Eike Feß und Meike Wilfing-Albrecht, Wien i. Dr. (Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe III/3).

— „Gustav Mahler", in *Arnold Schönberg: Vorträge 1911 bis 1933*, hg. von Hartmut Krones, Eike Feß und Meike Wilfing-Albrecht, Wien i. Dr. (Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe III/3).

— „Vortrag zur Einführung in die Glückliche Hand", in *Arnold Schönberg: Vorträge 1911 bis 1933*, hg. von Hartmut Krones, Eike Feß und Meike Wilfing-Albrecht, Wien i. Dr. (Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe III/3).

Schorn, Hans: „Aktuelle Opernfragen", in *Die Musik* 17/3 (1924), S. 185–192.

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

Schröder, Dorothea: „Alkestis auf der barocken Opernbühne", in *Alkestis: Opfertod und Wiederkehr. Interpretationen*, hg. von Beatrix Borchard und Claudia Maurer Zenck, Frankfurt am Main/Wien 2007 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 23), S. 161–177.

Schuh, Willi (Hg.): *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, München u. a. 1990 (Serie Piper 8252).

Schuschitz, Elisabeth Desirée: *Die Wiener Musikkritik in der Ära Gustav Mahler 1897–1907. Eine historisch-kritische Standortbestimmung*, Diss. Universität Wien 1978.

Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. I. Auswahl, hg. von Guido Adler und Oswald Koller, Wien 1900 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII, 14/15).

Seedorf, Thomas: *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2).

Seidel, Wilhelm: Art. „Galanter Stil", in *MGG2*, Sachteil, Bd. 3 (1995), Sp. 983–989.

Seifert, Herbert: „Die Entfaltung des Barock", in *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. 1: *Von den Anfängen zum Barock*, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz 1977, S. 323–379.

— *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott. Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik 1622–1699*, Wien 1988 (Dramma per musica 2).

— Art. „Costanza e Fortezza ‚Constancy and Fortitude'" (1992/2002), in *Grove Music Online*, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901137 (14.03.2025).

— Art. „Draghi, Antonio", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 5 (2001), Sp. 1374–1382.

— „Italienische Libretti im barocken Österreich", in ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014 (Summa Summarum 2), S. 281–288.

— „Die kaiserliche Hofoper zur Zeit Leopolds I.", in ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014 (Summa Summarum 2), S. 393–400.

— „Da Rimini alla corte di Leopoldo. L'opera di Draghi in ambito Viennese", in ders., *Texte zur Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2014 (Summa Summarum 2), S. 471–483.

Sichardt, Martina: „Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion", in *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien u. a. 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: *Tanz in dieser Zeit*, Wien 1926.

— „Oper in Breslau", in *Die Bühne* 178 (1928), S. 12 und 34.

— „Die sogenannte Opernkrise. Erste Abwehr: Das Studio", in *Anbruch* 12/2 (1930), S. 43–45.

— „Egon Wellesz und ‚Die Bacchantinnen'", in *Die Stunde* (1931), Nr. 2479, 20. Juni, S. 3.

Steg, Joris: „Was heißt eigentlich Krise?", in *Soziologie* 49/4 (2020), S. 423–435.

Stein, Erwin (Hg.): *Arnold Schönberg. Briefe*, Mainz 1958.

Stephan, Rudolf: „Schönberg und der Klassizismus" (1980), in ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a. 1985, S. 146–154.

Stiening, Gideon: „Algarottis ‚Saggio sopra l'opera in musica' im Kontext der Aufklärungsphilosophie", in *Oper der Aufklärung – Aufklärung der Oper. Francesco Algarottis „Saggio sopra l'opera in musica" im Kontext*, hg. von Frieder von Ammon, Jörg Krämer und Florian Mehltretter, mit einer kommentierten Edition der 5. Fassung des „Saggio" und ihrer Übersetzung durch Rudolf Erich Raspe, Berlin/Boston 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 *Neue Freie Presse* (1931), Nr. 23973, 11. Juni, 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 *Christoph Willibald Gluck. Bilder – Mythen – Diskurse*, hg. von Thomas Betzwieser, Michele Calella und Klaus Pietschmann, Wien 2018 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 47), S. 193–214.

Storch, Wolfgang: „Gesamtkunstwerk", in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 730–791.

Storck, Karl: *Geschichte der Musik*, Bd. 2, Stuttgart [5]1922.

Strawinsky, Igor: *Musikalische Poetik*, übers. von Heinrich Strobel, Mainz 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 1913; Wiederabdruck in Hugo von Hofmannsthal (Hg.), *Neue Deutsche Beiträge*, München 1924, S. 13–24.

Symons, David: *Egon Wellesz: Composer*, Wilhelmshaven 1997 (Paperbacks on Musicology 13).

Szeemann, Harald (Hg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau/Frankfurt am Main 1983.

Szmolyan, Walter: „Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen", in *Arnold Schönberg 13. September 1874 – 13. Juli 1951. Gedenkausstellung 1974*, Red. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 71–82.

Terpis, Max: „Das Opernballett", in *Musikblätter des Anbruch* 8/3–4 (1926), S. 140–142.

— *Tanz und Tänzer*, Zürich 1945.

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

— „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 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*, Diss. Florida State University 2009.

Trabitsch, Thomas: „Gustav Mahler und die Wiener Secession", in *‚leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener'. Gustav Mahler und Wien*, hg. von Reinhold Kubik und Thomas Trabitsch, Wien 2010, S. 162–166.

Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Bd. 2, Berlin 1827.

Treitler, Leo: *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, Mass./London 1989.

Vanecek, Edwin: „Sprachskepsis und Verkörperung. Tanz als ein Ausweg aus der Sprachkrise", in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, hg. von Andrea Amort, Berlin 2019, S. 135–141.

Vinzenz, Alexandra: *Vision ‚Gesamtkunstwerk'. Performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld 2018.

Wagner, Manfred: *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzburg/Wien 1996.

Wagner, Richard: *Oper und Drama*, 1. Teil: *Die Oper und das Wesen der Musik*, Leipzig 1852.

— *Oper und Drama*, 3. Teil: *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft*, Leipzig 1852.

— „Das Kunstwerk der Zukunft", in *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, hg. von Julius Kapp, Leipzig 1914, Bd. 10, S. 47–185.

Wallerstein, Lothar: „Bemerkungen zur Opernregie", in *Musikblätter des Anbruch* 8/2 (1926), S. 49–51.

— „Zehn Gebote des Opernregisseurs", in *Neue Freie Presse* (1932), Nr. 24452, 9. Oktober, S. 26–27.

Walter, Bruno: *Gustav Mahler*, Wien 1936.

Walter, Michael: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart/Weimar 2000.

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

Wassermann, Jakob: *Hofmannsthal der Freund*, Berlin 1930.

Webern, Anton: *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960.

Wedl, Lorenz: *„Die Bakchantinnen" von Egon Wellesz oder Das göttliche Wunder*, Wien u. a. 1992.

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

Weill, Kurt: „Busonis ‚Faust' und die Erneuerung der Opernform", in *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, hg. von David Drew, Frankfurt am Main 1975, S. 31–36.

— „Wirklich eine Opernkrise?", in *Kurt Weill. Ausgewählte Schriften*, hg. von David Drew, Frankfurt am Main 1975, S. 77–78.

Weingartner, Felix: „Zurück zu Mozart?", in ders., *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*, Leipzig 1912, S. 108–112.

Werba, Robert: „Marginalien zur Mozart-Interpretation an der Wiener Hofoper in der Ära Gustav Mahlers", in *Collectanea Mozartiana*, Red. von Cordula Roleff, Tutzing 1988, S. 149–157.

— „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: „Egon Wellesz in Memoriam", in *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 4 (1975), S. 2–5.

— „Das Werden der barocken Musikkultur", in *Musikgeschichte Österreichs*. Bd. 1: *Von den Anfängen zum Barock*, hg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Graz 1977, S. 269–322.

Westphal, Kurt: „Barocke und Neobarocke Musik", in *Hans Chemin-Petit. Betrachtung einer Lebensleistung. Festschrift zum 75. Geburtstag am 24. Juli 1977*, hg. von Marianne Buder und Dorette Gonschorek, Berlin 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 (14.03.2025).

— *Das barocke Festspiel als modernes Gesamtkunstwerk. Die Opernästhetik von Egon Wellesz*, Diss. Universität Wien 2022.

— „‚Tradition und Moderne' – Egon Wellesz' Imagination des barocken Gesamtkunstwerks", in *Open Library of Humanities* 8/2 (2022), Special Collection: *Production Archives 02: Production Contexts*, hg. von Meike Wilfing-Albrecht und Alexander Wilfing, https://doi.org/10.16995/olh.8116 (07.03.2025).

— „Bojan Bujić, Arnold Schoenberg and Egon Wellesz: A Fraught Relationship (London 2020)", in *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (2023), https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/140 (07.03.2025).

— „Die ‚Opernkrise' der Zwischenkriegszeit – eine selbsterzeugte Hysterie? Egon Wellesz' Beitrag zu Diskurs und Strategien", in *Musik & Ästhetik* 27/2 (2023), S. 58–73.

— „‚Baroque' in Early Musicology and Art History: Egon Wellesz's Concept of an Austrian Tradition", in *Musicologica Austriaca: Journal for Austrian Music Studies* (2024), https://musau.org/parts/neue-article-page/view/164 (14.03.2025).

— „Schönbergs ‚Die glückliche Hand' im Kontext der Lichtregie des 20. Jahrhunderts", in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 19 (2024), hg. von Eike Feß und Therese Muxeneder, S. 77–90, https://doi.org/10.70482/jasc.2024.19 (07.03.2025).
— „Die Oper als nationales Identitätskonstrukt – Egon Wellesz und die Denkmäler der Tonkunst in Österreich", in *Studien zur Musikwissenschaft* 63, i. Dr.
Wilfing-Albrecht, Meike, und Alexander Wilfing: „Egon Wellesz: ‚Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung'", in *Grundlagentexte der Musikwissenschaft. Edition und Kommentar*, hg. von Melanie Wald-Fuhrmann und Annette van Dyck-Hemming, Kassel/Berlin 2026 (Spektrum Fachgeschichte Musikwissenschaft), S. 172–183.
Willnauer, Franz: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien/München 1979 (Wiener Themen [17]).
Willnauer, Franz: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Wien 2023 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 17).
Wiora, Walter (Hg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14).
W. K.: „Kunst und Wissen. Egon Wellesz in Linz", in *Neue Zeit* (1948), Nr. 4/163, 15. Juli, S. 2.
Wolf, Norbert Christian: „Salzburger Festspiele", in *Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Mathias Mayer und Julian Werlitz, Stuttgart 2016, S. 76–78.
Wölfflin, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.
Wörner, Karl: *Musik der Gegenwart. Geschichte der neuen Musik*, Mainz 1949.
Zielske, Harald: Art. „Appia, Adolphe", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 1 (1999), Sp. 826–830.
— Art. „Bibiena", in *MGG2*, Personenteil, Bd. 2 (1999), Sp. 1579–1588.
Zschorlich, Paul: *Mozart-Heuchelei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1906.
„Zu Casellas Aufsatz ‚Scarlattiana'", in *Anbruch* 11/2 (1929), S. 79–81.

Archiv-Quellen

Nachlass von Egon Wellesz an der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn):
— 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. J., 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. J., ASC T03.37.
— Schönberg, Arnold: „Der=Ab=Seher“, 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: „Opernkrise“, o. J., ASC T50.08.
— Schönberg, Arnold: „Respighi – Selberaner“, 26. September 1927, ASC T35.29.

Online-Quellen

https://www.egonwellesz.at
http://archive.schoenberg.at
http://www.demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=6503 (14.03.2025).
https://demos.ac.at/demos_suche_studenten.php?id=987 (21.03.2025)
http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html (21.03.2025).
http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html?result=130&id=124498&count=136 (21.03.2025).
http://archiv.vhs.at/vhsarchiv_suche.html?result=126&id=126747&count=136 (21.03.2025).

Noten und Libretti

Schönberg, Arnold: „Die Glückliche Hand“, in ders., *Bühnenwerke* I, hg. von Ullrich Scheideler, Wien 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), A-Wn L1.UE.594.
— *Alkestis* [Libretto], Wien 1923.
— *Das Wunder der Diana*, Ballett, op. 18, Autograph, A-Wn F13.Wellesz.124.
— *Die Bakchantinnen. Oper in zwei Akten*, Klavierauszug, Berlin/Wiesbaden 1930.
— *Die Bakchantinnen* [Libretto], Berlin 1931.
— *Die Opferung des Gefangenen* [Libretto], Wien 1925.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Alfred Roller: Entwurf zu Richard Wagner: *Tristan und Isolde* (1903), I. und II. Akt; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HU15693. ..... S. 229

Abb. 2: Alfred Roller: Entwurf zu Christoph Willibald Gluck: *Iphigenie in Aulis* (1907), III. Akt; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU5168. ..... S. 235

Abb. 3: Egon Wellesz: *Alkestis*, Nationaltheater Mannheim (Uraufführung 1924), in *Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 (1927), S. 12. ..... S. 243

Abb. 4: Egon Wellesz: *Alkestis*, Berliner Festwochen (1930), wiedergegeben nach Wellesz, *Autobiographie*, S. 140. ..... S. 245

Abb. 5: Alfred Roller: Skizze zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), I. Akt, 1. Szene; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HG45164. ..... S. 246

Abb. 6: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), I. Akt, 2. Bild; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU4644. ..... S. 247

Abb. 7: Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen*, Wiener Staatsoper (1931), in *Das interessante Blatt* (1931), Nr. 26, 25. Juni, S. 25. ..... S. 248

Abb. 8: Alfred Roller: Bühnenbildentwurf zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931), II. Akt; © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HOpU4645. ..... S. 249

Abb. 9: Alfred Roller: Figurinen und Kostüme zu Egon Wellesz: *Die Bakchantinnen* (1931); © KHM-Museumsverband (Wien), Theatermuseum, Inv.-Nr. HZ_HG45169. ..... S. 253

Abb. 10: Heinz Grete: Figurinen und Kostüme zu Egon Wellesz: *Alkestis*, Nationaltheater Mannheim (1924), in *Musikblätter des Anbruch* 9/1–2 (1927), S. 72. ..... S. 254

Abb. 11: Arnold Schönberg: Bühnenbildentwurf zu *Die glückliche Hand*, 1. Bild; Wien, Arnold Schönberg Center, CR174. ..... S. 265

Abb. 12: Arnold Schönberg: Grundriss zu *Die glückliche Hand*; Wien, Arnold Schönberg Center, CR172. ..... S. 267
Abb. 13: Arnold Schönberg: Materialien zu *Die glückliche Hand*; Wien, Arnold Schönberg Center, T54.06. ..... S. 271
Abb. 14: Egon Wellesz: *Die Opferung des Gefangenen*; wiedergegeben nach Wellesz, *Essays on Opera*, zwischen S. 154 und 155. ..... S. 314

PERSONENVERZEICHNIS

Abert, Anna Amalie | 196–198
Abraham, Gerald | 20, 324
Adler, Guido | 9, 10, 19, 24, 25, 30–33, 35, 39–53, 55, 71, 73–77, 80, 82–84, 88, 92, 94–97, 103, 156, 161, 172, 177, 221, 291, 303, 321
Adorno, Theodor W. | 63, 64, 264
Aischylos | 179, 189, 208, 215, 218, 276
Algarotti, Francesco | 81, 126–128, 138–140, 153, 165, 190, 250
Ambros, August Wilhelm | 82, 83
Amort, Andrea | 14, 277
Andersen, Hans Christian | 300
Angiolini, Gasparo | 296, 297
Appia, Adolphe | 152, 220, 224, 231, 239–245, 256–259, 261–264, 267, 268, 270, 277–280
Aristophanes | 306
Arnim, Hans von | 209
Aron, Willi | 106
Aureli, Aurelio | 196–198

Bach, David Josef | 269, 319
Bach, Johann Sebastian | 42, 52, 54, 55, 60–63, 76, 88, 135
Bachofen, Johann Jakob | 210
Bachrich, Ernst | 31
Back, Ursula | 309
Bahr, Hermann | 18, 236, 274, 276
Balázs, Béla | 182, 284
Banks, Paul | 14
Bantock, Granville | 208
Barlach, Ernst | 146
Bartók, Béla | 37, 182
Bauer-Lechner, Natalie | 226, 227
Beacham, Richard | 240
Beck, Robert | 269
Beer, Otto Fritz | 323, 325
Beer-Hofmann, Richard | 183
Beethoven, Ludwig van | 18, 22, 23, 33, 35, 61, 118, 147, 225, 228
Bekker, Paul | 60, 105, 106, 123, 145, 182
Benevoli, Orazio | 76, 81
Benois, Alexandre | 282
Benser, Caroline Cepin | 12, 181
Berg, Alban | 28, 37, 42, 63, 122, 123, 324
Berlioz, Hector | 21
Bernini, Gian Lorenzo | 142
Bertali, Antonio | 96
Beyoncé | 140
Bianconi, Lorenzo | 93
Biber, Heinrich Ignaz Franz | 76
Bieber, Justin | 140
Bienenfeld, Elsa | 215, 218, 250, 253, 263, 269, 318
Bierbaum, Otto Julius | 27
Birkmeyer, Toni | 247, 317, 318
Bittner, Julius | 115, 305
Blume, Friedrich | 73
Bodenwieser, Gertrud | 280, 304
Boisits, Barbara | 14, 47
Bonno, Giuseppe | 32, 35, 75, 82, 85, 88–90, 103, 131, 220, 307

Bolzano, Bernard | 46
Borchard, Beatrix | 203
Borchardt, Rudolf | 204, 205
Borchmeyer, Dieter | 134–137
Botstiber, Hugo | 182
Boulez, Pierre | 70
Brahms, Johannes | 55, 61, 65
Brasseur, Abbé | 184
Braunfels, Walter | 123
Breithaupt, Rudolf Maria | 56
Brecht, Bertolt | 144
Brenk, Markus | 107
Brentano, Franz | 45
Brioschi, Carlo | 230
Bruckner, Anton | 21, 66, 103
Bücken, Ernst | 89, 187
Bujić, Alison | 14
Bujić, Bojan | 13, 14, 26, 28
Bungardt-Eckhart, Julia | 14
Burckhardt, Jacob | 78, 79, 82, 83
Burnacini, Lodovico Ottavio | 85, 86, 93, 96, 221–223
Busoni, Ferruccio | 60, 120, 122

Caccini, Giulio | 104, 178
Caldara, Antonio | 87, 91
Calderón de la Barca, Pedro | 174
Calella, Michele | 13
Calzabigi, Ranieri de' | 94, 165–167, 172, 178, 195, 197, 198, 201, 206, 296, 300, 301, 321
Casella, Alfredo | 63, 64, 68, 69
Castle, Eduard | 18
Cavalieri, Emilio de' | 81, 139
Cavalli, Francesco | 32, 35, 75, 80, 84, 132, 307
Cesti, Antonio | 35, 76, 84–87, 90, 91, 95–97, 139, 156, 165, 177, 199, 221, 307, 321
Chanel, Coco | 176
Chladek, Rosalia | 277, 280
Chrysander, Friedrich | 45
Cocteau, Jean | 176
Colles, Harry | 20, 218
Congreve, William | 181
Conti, Francesco | 87, 91
Cooke, Deryck | 22
Cooper, Martin | 325
Craig, Edward Gordon | 152, 241
Cupeda, Donato | 196
Curjel, Hans | 294

Dahlhaus, Carl | 41, 106, 109
Debussy, Claude | 21, 37, 59, 66, 115, 164, 233
Decsey, Ernst | 269
Delsarte, François | 275
Dent, Edward J. | 139, 232
Diaghilew, Sergei | 281, 282, 298
Diederichs-Lafite, Marion | 14
Dietrich, Margret | 205
Doflein, Erich | 41
Donner, Johann Jakob Christian | 198, 209
Draghi, Antonio | 87, 93–95, 196, 307
Draheim, Joachim | 208
Droop, Fritz | 242
Dukas, Paul | 37, 164
Duncan, Isadora | 274–277, 285, 287, 304
Durazzo, Graf Giacomo | 296
Dvořák, Max | 39, 40, 79, 80, 82

Eckert, Nora | 244
Eder, Antonia | 202, 210
Erpf, Hermann | 241, 242, 311
Euler-Rolle, Bernd | 137
Euripides | 166, 178, 179, 183, 189, 196–216, 218, 273, 277, 316

Felber, Erwin | 48
Feß, Eike | 14
Finger, Anke | 137, 142–144, 146
Fischer, Jens Malte | 101
Fischer von Erlach, Johann Bernhard | 85, 86, 223
Fleischle-Braun, Claudia | 280
Flotzinger, Rudolf | 328
Fokin, Michail | 282
Fornoff, Roger | 143, 144, 146
Franklin, Alexandra | 14
Freud, Sigmund | 210, 303, 304
Friedrich II. von Preußen | 99
Frugoni, Carlo Innocenzo | 128
Frühling, Carl | 17, 19
Fuller, Loïe | 274
Fux, Johann Joseph | 35, 75, 76, 86–91, 97–99, 103, 139, 156, 165, 177, 222, 223, 307, 321

Gaartz, Hans | 73
Gál, Hans | 48
Galli-Bibiena, Ferdinando | 98
Galli-Bibiena, Giuseppe | 98, 99, 222, 258
Gand Le Bland Du Roullet, François-Louis | 178
Garberson, Eric | 137
Gassmann, Florian Leopold | 88
Gaul, Franz | 252
Georgi, Yvonne | 286
Gluck, Christoph Willibald | 10, 30, 35, 76, 88–91, 94, 100, 103, 104, 112, 124–126, 128–131, 139, 140, 156, 164–167, 172, 174, 178, 179, 188, 195–198, 201, 205, 206, 225, 233, 235, 239, 242, 273–276, 280, 281, 292, 293, 295–302, 319–321
Goethe, Johann Wolfgang von | 175, 181, 194–196
Graf, Herbert | 302, 303
Graf, Max | 218, 262, 269, 303, 324
Grädener, Hermann | 39
Grande, Ariana | 140
Gregor, Joseph | 168
Grete, Heinz | 241, 242, 244, 254
Grillparzer, Franz | 58, 167
Gropius, Walter | 147, 148
Gruber, Gernot | 14, 179
Guillard, Nicolas François | 178
Guimond de La Touches, Claude | 179
Gur, Golan | 66
Gurlitt, Cornelius | 78, 79, 82
Gutheil-Schoder, Marie | 233

Haas, Michael | 14
Haas, Robert | 32
Hagen, Oskar | 290
Händel, Georg Friedrich | 35, 42, 74, 76, 135, 196, 197, 276, 289–295, 301–303, 305, 308, 317, 320, 324
Hanslick, Eduard | 45, 46, 115, 119, 120, 182
Harrandt, Andrea | 14
Hartmann, Thomas de | 150
Hartung, Johann Adam | 209
Hauer, Joseph Matthias | 37
Hasse, Johann Adolph | 90
Haydn, Joseph | 20
Hegner, Jakob | 280
Heher, Hannes | 14
Henze, Hans Werner | 68, 208
Herder, Johann Gottfried | 138
Hertzka, Emil | 19, 22, 182
Hildebrandt, Johann Lucas von | 223
Hilverding, Franz Anton | 296, 297
Hindemith, Paul | 68, 146, 148, 181
Hoffmann, E. T. A. | 138
Hoffmann, Hubert | 148
Hoffmann, Josef | 225, 280

Hofmannsthal, Hugo von | 18, 37, 135, 136, 153, 167–176, 179–181, 183–189, 195, 196, 198–213, 219, 220, 236–238, 243, 247, 250, 252, 253, 255–257, 263, 265, 275, 286–288, 290, 306, 308, 309, 315, 321
Holländer, Hans | 323
Holliger, Heinz | 70
Holmes, Martin | 14
Holst, Gustav | 208
Homer | 189
Honegger, Arthur | 176
Horwitz, Karl | 24, 25, 31
Hubala, Erich | 142

Ibsen, Henrik | 18
Isaac, Heinrich | 52, 75
Istel, Edgar | 113

Jacobshagen, Arnold | 126
Jahn, Wilhelm | 232
Jalowetz, Heinrich | 25, 31, 62
Jommelli, Niccolò | 128
Jooss, Kurt | 286, 299, 304
Jaques-Dalcroze, Émile | 240, 242, 270, 276–280, 295, 304, 305
Joseph I. | 87

Kalbeck, Max | 231, 232
Kalenberg, Josef | 252
Kalisch, Volker | 51
Kaminski, Heinrich | 68
Kandinsky, Wassily | 148–151, 174, 300
Kanner, Hedwig | 250, 263
Kant, Immanuel | 58
Karl VI. | 86
Kayser, Philipp Christoph | 181
Keller, Harald | 142
Kelly, Sean | 14
Kessler, Elisabeth (geb. Wellesz) | 17
Kessler, Harry Graf | 256
Kienzl, Wilhelm | 105, 109, 110, 115
Kleiner, Arthur | 277
Klimt, Gustav | 18, 146
Klinger, Max | 147
Koch, Heinrich Christoph | 78
Koffler, Józef (Josef) | 31
Kokoschka, Oskar | 18, 146, 148, 269
Kolisch, Rudolf | 31
Komora, Erna | 277
Korngold, Erich Wolfgang | 260, 261, 305
Korngold, Julius | 218, 250, 318
Krause, Christian Gottfried | 138
Krauss, Clemens | 169, 189, 209, 227, 247, 263
Krauss, Otto | 244
Krenek, Ernst | 63, 66, 68, 69, 105, 111, 123, 146, 176, 305
Krones, Hartmut | 14
Krummacher, Friedhelm | 41
Kubin, Alfred | 146

Laban, Rudolf von | 280, 293, 302–305
Lach, Robert | 9, 32–34
Lady Gaga | 140
Landerer, Christoph | 14
Latzko, Ernst | 294, 301
Layton, Robert | 23
Lefler, Heinrich | 251, 259
Leibnitz, Thomas | 14
Leitmeir, Christian Thomas | 14
Leoncavallo, Ruggero | 119, 120
Leopold I. | 86, 87, 91, 93, 96, 221
Lert, Ernst | 291
Lert, Richard | 241, 291
Levi, Erik | 14
Levi, Hermann | 232
Liszt, Franz | 141

Livius, Titus | 177
Lodes, Benedikt | 14
Lodes, Birgit | 13
Louis, Rudolf | 57
Lukian | 287
Lully, Jean-Baptiste | 77, 196, 197

Macke, August | 150
Mackenzie, Elizabeth | 180
Madonna | 140
Maeterlinck, Maurice | 164
Mahler, Alma | 22, 228
Mahler, Gustav | 11, 14, 18, 21–24, 35, 37, 49, 50, 66, 103, 112, 121, 122, 147, 152–154, 159–162, 178, 220, 224–229, 231–236, 238–240, 242, 250, 251, 256, 257, 259, 261, 264, 274, 275, 281, 291, 292, 321, 322
Malipiero, Gian Francesco | 63, 68, 277
Marc, Franz | 150
Margarita Teresa | 96
Maria Theresia | 87, 166
Marold, Max | 263, 319
Mascagni, Pietro | 105, 119, 120
Massa, Pietro | 212, 214, 217, 255
Matteis d. J., Nicola | 99
Mersmann, Hans | 69
Messiaen, Olivier | 145
Metastasio, Pietro | 166, 178, 197
Milhaud, Darius | 64, 176
Minato, Nicolò | 93
Moll, Carl | 228
Monteverdi, Claudio | 42, 84, 104, 112, 124, 125, 129, 178, 292
Moser, Hans Joachim | 73, 88
Mozart, Wolfgang Amadeus | 35, 54, 56, 57, 59–61, 67, 109, 110, 174, 225, 231–233
Mühlegger-Henhapel, Christiane | 14
Muxeneder, Therese | 14

Naismith, Rachel | 14
Niedecken-Gebhard(t), Hanns Ludwig | 241, 243, 289, 291–293, 298, 302, 303, 308, 310, 311
Niemann, Walter | 58, 64, 65
Nietzsche, Friedrich | 174, 210
Nijinski, Vaslav | 184, 281
Noverre, Jean Georges | 273, 282, 295–300, 302, 303, 317

Oberzaucher-Schüller, Gunhild | 280
Orel, Alfred | 311
Orff, Carl | 66, 176, 178
Ottner, Carmen | 14
Ovid | 178, 212, 215

Pahlen, Kurt | 325
Palestrina, Giovanni Pierluigi da | 83, 84
Pamer, Fritz Egon | 31
Papadopoulou, Vasiliki | 215
Pariati, Pietro | 98, 99, 165, 177
Pater, Walter | 208
Pauly, Rose | 252
Peri, Jacopo | 81, 178
Perrottet, Suzanne | 280
Petrassi, Goffredo | 68
Picasso, Pablo | 176
Picchi, Giovanni | 276
Pisk, Paul Amadeus | 31, 51, 75, 242, 261
Pizzetti, Ildebrando | 277
Ponte, Lorenzo da | 166
Preetorius, Emil | 244
Prokofjew, Sergej | 67
Purcell, Henry | 290

Quantz, Johann Joachim | 99
Quinault, Philippe | 166, 196

Racine, Jean | 178
Raffael | 82
Rameau, Jean-Philippe | 77
Rathgeber, Eike | 14
Ratz, Erwin | 31
Ravel, Maurice | 37, 67
Reger, Max | 49, 65, 68
Reinhardt, Max | 175, 180, 220, 224, 236–240, 243, 245, 255–257, 259, 263–265, 275, 305, 306, 315, 316, 318
Respighi, Ottorino | 64, 105
Réti, Rudolf | 160
Revers, Peter | 26
Reznicek, Emil Nikolaus von | 105
Richter, Hans | 232
Riegl, Alois | 79, 80, 82, 83, 85
Riemann, Hugo | 58, 77, 83, 88
Rihanna | 140
Rihm, Wolfgang | 70
Rilke, Rainer Maria | 18, 20
Rinuccini, Ottavio | 166
Risatti, Rudi | 14
Ritter, Josef | 227
Roger, Kurt | 31, 51
Roller, Alfred | 18, 146, 175, 228–234, 236, 238–240, 243, 246–257, 259–264, 268, 275, 277, 281, 291, 303, 322
Rosenthal, Julia | 14
Rosenzweig, Alfred | 173, 311, 313, 315
Ruf, Wolfgang | 173, 200

Sacharoff, Alexander | 300
Sachs, Curt | 71–73, 83, 88, 135
Salzmann, Alexander von | 259
Sances, Felice | 96
Sangallo, Antonio da | 84
Santini, Agostino | 96
Satie, Erik | 37
Sbarra, Francesco | 96, 97, 165, 177, 221
Scarlatti, Alessandro | 84
Scarlatti, Domenico | 70
Schalk, Franz | 175
Schelling, Friedrich Wilhelm | 138
Scherber, Ferdinand | 253, 262, 319
Scherliess, Volker | 135, 171
Schiller, Friedrich | 138, 157, 158
Schilling, Gustav | 78
Schillings, Max von | 114
Schindler, Alma (siehe Alma Mahler)
Schlemmer, Oskar | 147, 148, 270
Schlosser, Julius | 79
Schmelzer, Andreas Anton | 93
Schmelzer, Johann Heinrich | 93
Schmid, G. Bärbel | 288
Schmidl, Stefan | 14
Schmidt, Ernst A. | 204
Schmidt, Wolf Gerhard | 142–144, 323
Schnädelbach, Herbert | 43
Schneider, Gunter | 12, 23, 65, 130, 172, 187
Schnittke, Alfred | 150
Schnitzler, Arthur | 18, 183
Schönberg, Arnold | 10, 18, 19, 21, 22, 24–31, 37, 39, 48, 51, 53, 55, 61–64, 66, 105, 110, 120, 121, 135, 148–151, 160–162, 168, 244, 256, 262–271, 285, 303, 321
Schollum, Robert | 12, 19, 27, 33, 185, 190
Schopenhauer, Arthur | 114, 141
Schorn, Hans | 323
Schreker, Franz | 105, 111, 115, 117, 182, 275
Schreyer, Lothar | 147, 148
Schröder, Dorothea | 196, 197
Schuller, Gunther | 150
Schuschitz, Elisabeth Desirée | 225
Schwarzwald, Eugenie | 25
Schweitzer, Anton | 196
Scott, Cyril | 54

Seifert, Herbert | 14, 94
Semetkowski, Walter von | 86, 87
Shakespeare, William | 199, 251
Sheeran, Ed | 140
Sievert, Ludwig | 260
Skrjabin, Alexander | 145
Sonnemann, Kurt | 241
Sophokles | 166, 179, 189, 236, 238
Sorentino, Giulio Cesare | 132
Spitta, Philipp | 45
St. Denis, Ruth | 274, 276, 287, 304
Stefan, Paul | 106, 319, 323
Stein, Erwin | 31
Steinbauer, Othmar | 31
Steinhof, Eugen Gustav | 268, 269
Stephan, Rudolf | 62
Stern, Ernst | 238, 255
Stiedry, Fritz | 268
Stiening, Gideon | 139
Stoll Knecht, Anna | 14, 231
Storck, Karl | 182
Stowasser, Joseph Maria | 18
Strauss, Richard | 21, 23, 37, 49, 109, 115, 123, 135, 164, 167, 168, 170–172, 174, 175, 180, 184, 188, 237, 311
Strawinsky, Igor | 64, 66, 67, 70, 145, 176, 178
Strindberg, August | 18, 29
Stross, Emmy (siehe Emmy Wellesz)
Strzygowski, Josef | 79, 86, 303
Stucken, Eduard | 184, 185
Suranyi, Birgit | 14
Swift, Taylor | 140
Symons, David | 12, 66
Szymanowski, Karol | 208

Tate, Phyllis | 208
Tels, Ellen | 182, 280, 285, 286
Terpis, Max | 245, 288, 289, 291, 294, 298, 299
Tessenow, Heinrich | 280
Tessmer, Hans | 101, 102
Toch, Ernst | 181
Traetta, Tommaso | 128
Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius | 134, 138
Turnau, Josef | 268

Urbanek, Nikolaus | 14

Vaughan Williams, Ralph | 208
Ventura, Santo | 96, 295
Verdi, Giuseppe | 101
Vergil | 178
Vinzenz, Alexandra | 146

Wagner, Manfred | 249, 253, 261
Wagner, Richard | 11, 50, 59, 61, 94, 101, 102, 104, 109, 110, 112–117, 119, 120, 124, 125, 127, 129–139, 141–144, 146, 148, 151, 153, 155, 157, 159, 168, 174, 182, 187, 225, 228, 229, 236, 273, 277, 282, 284, 291, 311, 324
Walker, Ernest | 208
Wallaschek, Richard | 32
Wallerstein, Lothar | 247, 260–263, 319, 322
Walter, Bruno | 20, 27, 28, 234, 238
Walter, Michael | 108, 111
Wanek, Nina-Maria | 13
Wassermann, Jakob | 173, 182, 183
Weber, Carl Maria von | 18, 23, 225, 228
Webern, Anton | 22, 24, 25, 28, 31, 37, 47, 51, 52, 62, 75, 160, 268, 270
Wedl, Lorenz | 13, 115, 211, 255, 305, 306, 316
Weidemann, Alfred | 111
Weigl, Karl | 31, 32, 48
Weill, Kurt | 109–111, 120, 122, 144, 181
Weingartner, Felix | 57
Weirich, Rudolf | 25, 31

Wellesz (geb. Stross), Emmy | 17, 79, 80, 130, 162, 172, 185, 186, 196, 206, 275, 285, 289
Wessely, Othmar | 72
Westphal, Kurt | 67, 68
Westrup, Jack | 180
Wickhoff, Franz | 39, 79, 80
Wieland, Christoph Martin | 196, 198, 201
Wiesenthal, Berta | 234, 280
Wiesenthal, Elsa | 233, 234, 242, 274–276, 280
Wiesenthal, Grete | 233, 234, 242, 274–276
Wigman, Mary | 289, 293, 295, 302, 304, 305, 309
Wilde, Oscar | 164, 168
Wilfing, Alexander | 15
Willaert, Adrian | 84
Willnauer, Franz | 154, 228
Wollenberg, Susan | 14
Wolff-Ferrari, Ermanno | 183
Wolff-Ferrari, Fritz | 183
Wölfflin, Heinrich | 78, 79, 82–84, 87
Wolzogen, Ernst von | 169, 209
Wörner, Karl | 68, 69
Wortley Montagu(e), Lady Mary | 98

Zemlinsky, Alexander | 22
Zeno, Apostolo | 166
Ziani, Pietro Andrea | 96, 196
Zschorlich, Paul | 56

HOLLITZER

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT BAND 58

Egon Wellesz (1885–1974) erlangte sowohl als Musikwissenschaftler als auch als Komponist im erweiterten Kreis der Wiener Schule eine hohe Reputation. Mit seinen Forschungen zu den Anfängen der Barockmusik und insbesondere der barocken Festoper leistete er einen wegweisenden Beitrag zur Musikgeschichtsschreibung – und entwickelte basierend auf den daraus gewonnenen Erkenntnissen eine Opernreform für das zeitgenössische Musiktheater. Dabei verfolgte er das Ideal eines zeitgenössischen Gesamtkunstwerkes, das er wiederum in seinen Bühnenwerken (vor allem in *Alkestis* und *Die Bakchantinnen*) mit modernen Mitteln praktisch umzusetzen versuchte. Der vorliegende Band untersucht erstmals systematisch, wie Wellesz' musikhistorische Forschungen sein musikdramatisches Schaffen prägten. Im Mittelpunkt stehen dabei das Libretto, die szenische Gestaltung mit Bühnenbild, Lichtregie und Kostümen sowie die Bedeutung des Tanzes.

ISBN 978-3-99094-655-8
ISSN 2617-3344

HOLLITZER

www.hollitzer.at

9 783990 946558