

Laura-Maxine Kalbow

»Der erste lebende Dirigent«

Alexander Zemlinsky interpretiert
Richard Wagners *Parsifal*
am Neuen Deutschen Theater in Prag



Klangfiguren

Studien zur Historischen Musikwissenschaft

K&N

Laura-Maxine Kalbow

—

„Der erste lebende Dirigent“

KLANGFIGUREN

Studien zur Historischen Musikwissenschaft

Herausgegeben von Arne Stollberg

Band 10

Laura-Maxine Kalbow

„Der erste lebende Dirigent“

Alexander Zemlinsky interpretiert
Richard Wagners *Parsifal*
am Neuen Deutschen Theater in Prag

Königshausen & Neumann



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Die Publikation ist im Zusammenhang mit dem Projekt „Handwritten Layers of Operatic Practices – The Reception of Richard Wagner at the Neues Deutsches Theater in Prague (1888–1938)“, Projektleitung: Ivana Rentsch, entstanden. Das Projekt (2020–2023) wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 2176 „Understanding Written Artefacts: Material, Interaction and Transmission in Manuscript Cultures“, Projektnr. 390893796. Die Forschung fand am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) an der Universität Hamburg statt.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 18 (Zugl.: Dissertation Universität Hamburg)

1. Auflage 2025

Erschienen 2025 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© Laura-Maxine Kalbow

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: *Alexander Zemlinsky conducts* © The Moldenhauer Archives, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA), US-CAh MS Mus 261 (1352)

Druck: docupoint, Magdeburg, Germany

<https://doi.org/10.36202/9783826090486>

Print-ISBN 978-3-8260-9047-9

PDF-ISBN 978-3-8260-9048-6

www.koenigshausen-neumann.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
I. Der Dirigent Zemlinsky.....	9
II. Forschungsstand, Zielsetzung und methodisches Vorgehen	27
III. Quellen	33
1 Alexander Zemlinsky als Dirigent: Musikdirektor, Regisseur und Pädagoge	45
1.1 Vom Kapellmeister zum Opernchef	45
1.1.1 Ausbildung und frühe Wagner-Rezeption.....	47
1.1.2 Zemlinsky und die Theater Wiens: Vom Carltheater zur Wiener Hofoper unter Gustav Mahler	52
1.1.2.1 Der Erbe Mahlers?.....	59
1.1.2.2 „Für den Dirigenten“ – Bearbeitung vs. musikalische Fassung: Die Dirigierpartitur Mahlers und Zemlinskys	66
1.1.3 Zwischen Wien und Prag: Der Freigeist	77
1.2 Direktor, Dirigent und Regisseur: Zemlinskys ‚working attitude‘ am Neuen Deutschen Theater....	80
1.3 Lehrer, Förderer und Mentor: Zemlinskys Einfluss auf eine Musikergeneration.....	94
1.4 Die Prager Wagner-Tradition und ihre Auswirkungen auf das Neue Deutsche Theater.....	110
1.4.1 Zemlinskys Neueinstudierungen der Wagner’schen Musikdramen	119
1.4.2 Der Sonderfall <i>Parsifal</i>	128
2 Werk vs. Aufführung: Spuren der <i>Parsifal</i>-Aufführung am Neuen Deutschen Theater in Prag	135
2.1 Zur Historie des <i>Parsifal</i> -Materials am Neuen Deutschen Theater in Prag	139

2.2	Das Prager <i>Parsifal</i> -Material im Spiegel der Interpretationsforschung	158
2.2.1	Die Prager Opernbühne und aufführungspraktische Bedingungen in der Ära Zemlinsky	170
2.2.1.1	„Acoustic matters“: Ein missverstandener Bayreuther Graben in Prag	172
2.2.1.2	Die Bühnentechnik: Zur Modernisierung der Wandeldekorationen	184
2.2.1.3	Die Inszenierung: Regie, Bühnenbild & Kostüme	204
3	<i>Parsifal</i> im Spiegel der Zemlinsky-Interpretation	229
3.1	Der Dirigent Zemlinsky im Kontext zeitgenössischer Aufführungspraxis der Wiener Moderne	230
3.2	Die Dirigierpartitur Zemlinskys	240
3.2.1	Vom Umgang mit einer „statischen“ Partitur: zwischen Tempo und Agogik	249
3.2.2	Gebundenes <i>tempo rubato</i> und Wiener <i>Espressivo</i> ?	266
3.3	Das Orchester und das Gesangsensemble: „Sehr geehrter Herr Capellmeister“	277
3.3.1	Besetzung: Dokumente zu den Aufführungen des Jahres 1914	291
3.3.2	Von Bayreuth nach Prag: Ein transgenerationaler Klavierauszug?	299
3.3.3	Vertikale Klanganpassung: Die Höhenchöre	302
3.3.4	Zu Fragen der Aufführungszeiten: „Zum Raum wird hier die Zeit“	316
	Zusammenfassung	327
	Quellen- und Literaturverzeichnis	339

Dank

Der vorliegende Band ist meine leicht überarbeitete Dissertationsschrift (Universität Hamburg, 2024). Auf der Spurensuche nach Zemlinskys längst verklungenen Opernaufführungen ist mir stets ein großes Maß an Unterstützung und Rat zuteilgeworden, ohne das dieses Buch nicht hätte realisiert werden können. So möchte ich an dieser Stelle ebenjenen Menschen danken, die mich auf diesem Pfad stets unterstützt, gefördert, ermuntert und ihr Wissen mit mir geteilt haben und auch allen hier namentlich nicht Genannten meinen Dank für wertvolle Impulse aussprechen.

An erster Stelle möchte ich Ivana Rentsch für die exzellente und professionelle Betreuung meiner Promotion sowie für die vielen Möglichkeiten im Rahmen der Projektarbeit und für die immense fachliche wie auch persönliche Unterstützung danken, durch die dieses Buch überhaupt erst entstehen konnte. Bedanken möchte ich mich zudem bei Oliver Huck für die Übernahme der Zweitbetreuung und wertvolle fachliche Impulse. Mein Dank gilt zudem Arne Stollberg, der die Aufnahme des Buches in dieser Schriftenreihe ermöglichte.

Ein großer Dank ist dem Exzellenzcluster „Understanding Written Artefacts“ der Universität Hamburg auszusprechen, der mir die Forschungsinfrastruktur bereitstellte, die für die exzessive Quellenarbeit dieser Studie notwendig war. Besonders bedanken möchte ich mich beim Vorstand für die großzügige Finanzierung dieser Publikation sowie bei Eva Jungbluth, Christina Kaminski, Meryll Rebello, Mariapaola Gritti und Roswitha Auer für die wunderbare Unterstützung in administrativen Herausforderungen. In diesem Rahmen gebührt ebenso Karsten Helmholz und Sophie Püschel mein Dank, die mit ihrer großen Kompetenz die aufwendige Digitalisierung der Quellen vor- und nachbereitet haben.

Für die großartige Unterstützung und den Zugang zu den Quellen sowie die archivarische Expertise im Rahmen der Projektarbeit danke ich sehr herzlich dem Archivleiter des Národního divadlo in Prag Matěj Dočekal und der Archivarin Aneta Tkačenko. Für die aufwendige Digitalisierung der Quellen gebührt Ondřej Manour ein großes Dankeschön, und für die Inventarisierung bedanke ich mich herzlich bei Monika Jägerová. Ebenso gilt mein Dank den Archivar/innen und Bibliothekar/innen der Österreichischen Nationalbibliothek und des Theaternuseums Wien, dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Houghton Library (Harvard University) für den Zugang zu weiteren Quellen, die im Zusammenhang mit Zemlinskys Wirken als Dirigent stehen.

Christian Bauer (Donau-Universität Krems), mit dem mich seit 2021 eine gemeinsame Spurensuche nach Alexander Zemlinskys und Erwin

Osens Erfolg in Prag verbindet, gebührt ein besonderer Dank. Nicht nur verdanke ich ihm die Wiederentdeckung der historischen Bühnenbild- und Kostümentwürfe Osens, sondern auch seine kunsthistorische Expertise war mir eine enorme Inspiration. In diesem Zuge möchte ich mich ebenso ganz herzlich bei Oliver Doch für die großzügige Abbildungsgenehmigung dieser wieder entdeckten Entwürfe bedanken.

Meinen Kolleg/innen und Freund/innen des Instituts für Historische Musikwissenschaft (Hamburg) gilt ein besonderer Dank für die moralische Unterstützung in den letzten Jahren. Bei Ina Knoth, Marcel Klinke, Manuel Becker, Michael Eberle und Laura Martens möchte ich mich für ihre scharfen Augen beim wertvollen Korrekturlesen, für inhaltliche Hinweise und den fachlichen Austausch bedanken. Dies gilt gleichermaßen für meine Kolleg/innen und Freund/innen am Centre for the Study of Manuscript Cultures (Hamburg), Sören Krömer, Anna Sophie Felser, Jannis Kostelnik, Lauren Osthof, Julian Schneider und Jan Trosien, die mir nicht nur mit ausreichend Kaffeepausen, Schach und „Hanseaten“ die stressige Endphase erleichterten, sondern die mit ihrer Expertise in der Manuskriptforschung den ein oder anderen Transkriptionsfehler beseitigten und neue Impulse für diese methodische Herausforderung lieferten. Bei Oliver Mathes (Hochschule für Musik und Theater Hamburg) möchte ich mich für die gemeinsame Begeisterung für die Tiefen der Musiktheorie und Analyse bedanken. Malte Münster (Staatsoper Hamburg) gebührt mein Dank für geduldiges Erklären akustischer Grundlagen in Opernhäusern. Ein spezieller Dank gilt aber Esther Dubke und Mareike Fahr, die mich in unermüdlichem Eifer und Einsatz vor dem Nervenzusammenbruch bewahrt haben und mir seit vielen Jahren treue Freundinnen sind.

Joanna Cywinska, Ghazal Mohammadi, Eva Düerkop, Camilla Ferraz und Carsten Wittmaack danke ich für die Freundschaft, die vielen Gespräche, die Musik und das Erdulden langatmiger musikwissenschaftlicher Ausführungen. Dankbar bin ich zudem Friederike Petzold, die mich insbesondere in den letzten Monaten der intensiven Schreibphase mit weisen Worten und gelebter Musikpraxis unterstützte und Nelson Landry für den Beistand bei der Fertigstellung des Manuskripts. Von Herzen möchte ich André Brendemühl (†) danken, der mir nicht nur in allem ein großer Mentor war, sondern die Grundsteine für dieses Buch überhaupt erst legte. Mein Dank dafür ist unendlich.

Zuletzt danke ich meiner Großmutter Erika und meinen Geschwistern Maja und Finn, die sich in unermüdlicher Geduld meinen Sorgen und Herausforderungen gewidmet haben – ohne diese Hilfe hätte ich mich selbst verloren.

Der größte Dank gilt aber meinen Eltern, Daniela und Michael, für all die unendlich fürsorgliche und liebevolle Unterstützung in ausnahmslos allen Belangen. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Einleitung

I. Der Dirigent Zemlinsky

Als das Neue Deutsche Theater in Prag am 1. Januar 1914 Richard Wagners *Parsifal* unter der musikalischen Leitung seines Chefdirigenten Alexander Zemlinsky zur Erstaufführung brachte, überschlugen sich die Zeitungskritiken am darauffolgenden Tag förmlich in Huldigung der künstlerischen und interpretatorischen Meisterleistung Zemlinskys:

„Daß die Aufführung in rein musikalischer Hinsicht nicht nur keinen Wunsch offenließ, sondern wohl alles übertraf, was man hoffen durfte, ist das Verdienst Alexander v. Zemlinskys. Man weiß, daß die Stärke Zemlinskys vor allem im Erzieherischen liegt, in der seltenen Fähigkeit, die Kräfte womöglich über das, was ihnen gegeben ist, hinaus zu steigern [sic], in jedem Verständnis und Begeisterung für die Aufgabe zu wecken und das auf diese Weise gewonnene Plus dem Ganzen zuzuführen. [...] Nichts war an der Wiedergabe gesucht und getiftelt. Sie stütze sich auf keinerlei Tradition, sondern erblickte und erreichte ihr Ziel in der restlosen Verlebendigung des in der Partitur enthaltenen.“¹

Zemlinsky selbst schrieb an seinen Schwager und Schüler Arnold Schönberg einen Tag nach der gelungenen Premiere des *Parsifal* in deutlich bescheideneren, für ihn typischen Worten: „Musikalisch war es gut vorbereitet (18 Orchesterproben), die Besetzung grösstenteils sehr entsprechend. Alles in Allem eine Vorstellung, die sich nicht schämen muß.“²

Dass diese Beurteilung der eigenen Fähigkeit tiefgestapelt ist, wird durch den anschließenden Besuch Schönbergs deutlich, der mit seinen Schülern eigens für Zemlinskys *Parsifal*-Aufführung nach Prag reiste.³ Nicht nur in Hinblick auf die Aufführung des letzten Bühnenwerkes Richard Wagners, sondern auch mit Vorfreude auf weitere Wagner-Interpretationen durch Zemlinskys Hand äußert sich Schönberg voller Bewunderung: „Für mich bist Du unbedingt der erste lebende Dirigent.“⁴ Dass

¹ Felix Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, in: *Bohemia*, Prag, 2. Januar 1914, S. 5–6, hier S. 5.

² Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg vom 2. Januar 1914, in: *Briefwechsel der Wiener Schule*, hrsg. von Horst Weber, Darmstadt 1995, S. 110. Weber beschreibt im Vorwort, dass Zemlinsky des Öfteren das Lob, das ihm gesendet wird, relativiere, vgl. S. XXXIV.

³ Postkarte von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg vom 20. Januar 1914, in: ebenda, S. 112.

⁴ Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky vom 3. Februar 1914, in: ebenda, S. 113. So schreibt Schönberg weiter: „Ich habe fortwährend daran denken

dieses Urteil mitnichten als eine reine Lobhudelei auf den eigenen Lehrer abzutun ist, wird in einem Brief Schönbergs an den damaligen Verleger der Universal-Edition, Emil Hertzka, deutlich:

„Aber Zemlinsky [sic] ist sicher der erste lebende Dirigent. Ich hörte eine wundervolle ‚Parsifal‘-Aufführung von ihm und sah ihm zu, Tschaikowsky und ‚Tod und Verklärung‘ studieren und dirigieren. Es ist unglaublich, was er aus solchem nicht einmal erstklassigen Material herauspreßt.“⁵

Zwar war der Austausch zwischen Zemlinsky und Schönberg in kompositorischen Belangen von unterschiedlichen Ansichten und einem ‚agreement to disagree‘ geprägt,⁶ doch ist Schönbergs uneingeschränkte Begeisterung für die Interpretations- und Dirigiergeschicke seines Lehrers unverkennbar. Zudem eröffnete Zemlinsky Schönberg durch seine Autorität im Musikleben des damaligen Wien vor allem aufführungspraktische Möglichkeiten.⁷ Obwohl beide Komponisten gleichermaßen als Dirigenten in Erscheinung traten, vor allem aber zu späteren Zeiten im kompositorisch-künstlerischen Dissens standen,⁸ verhielt sich Schönberg in Bezug auf Zemlinskys Befähigung als Dirigent demütig und suchte explizit Rat in Fragen rund um das Dirigieren. Anlässlich seines geplanten Gastdirigats am Neuen Deutschen Theater in Prag am 29. Februar 1912 stellte er seinem Lehrer detaillierte Fragen: „Wieviel Proben werde ich haben? a) wann muß ich also in Prag sein? [...] e) wie weit studierst du vor? und wie [sic] tust du das überhaupt?“⁹ Wie wenig selbstverständlich diese Prozeduren im Konzert- und Theaterbetrieb für Schönberg waren, gibt er auch gegenüber Zemlinsky zu: „Ich bitte dich dringendst mir diese Fragen eventuell beantworten zu lassen. Ich muß das wissen. Ich bin über eine solche Sache natürlich weit mehr in Sorge, als ein Fachmann, dem dirigieren eine tägliche Beschäftigung ist.“¹⁰

müssen, daß ich mir unbedingt auch deine anderen Aufführungen ansehen muß. Die Meistersinger, die Walküre, Siegfried, Fidelio.“

⁵ Brief von Arnold Schönberg an Emil Hertzka vom 31. Januar 1914, in: Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 43.

⁶ Vgl. *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. XXIII f.

⁷ „Jedenfalls führte Zemlinsky Schönberg in die musikalische Öffentlichkeit Wiens ein, vermittelte Aufführungen von Werken seines Freundes wie die Uraufführung der *Verklärten Nacht* [...], und ebnete auch dem Dirigenten Schönberg den Weg, von der ersten Anstellung als ‚Kapellmeister‘ an Ernst von Wolzogens Buntem Theater in Berlin bis zur Prager Aufführung von *Pelleas und Melisande* von 1912, die Schönberg auf Zemlinskys Einladung hin selbst dirigierte.“ Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. XXXI.

⁸ Vgl. dazu Weber, „Über Zemlinskys Verhältnis zu Schönberg. Entfremdung und Annäherung“, in: ebenda, S. XXXV–XL.

⁹ Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky vom 29. Dezember 1911, in: ebenda, S. 68.

¹⁰ Ebenda.

Auf die vermeintlich „bedeutsamste musikhistorische Frage, die im Verhältnis zwischen Zemlinsky und Schönberg beschlossen liegt – warum nämlich Zemlinsky Schönberg auf dem Weg zur Atonalität nicht gefolgt ist“,¹¹ könnte vor diesem Hintergrund ebenso polemisch gefragt werden, warum Schönberg nie den Ruhm als Dirigent erlangen konnte, der Zemlinsky in diesem Beruf zuteil wurde.¹² Die Gegenüberstellung solcher historisch gewachsener Klischees führt allerdings selten zu objektivierbaren Forschungsergebnissen. Sie kann an dieser Stelle lediglich für die Einordnung des Dirigenten Zemlinsky in die Interpretationsgeschichte fruchtbar gemacht werden: Zemlinsky war – ähnlich wie sein Förderer Gustav Mahler – Berufsdirigent, der seine Karriere als Interpret sowohl durch intensive Studien als auch das sukzessive Emporklimmen der Karriereleiter an unterschiedlichen Theater- und Opernhäusern ausbaute und festigte. Für die vorliegende Studie ist dementsprechend die historische Einbettung der Zemlinsky'schen Arbeitsweise als Musikdirektor, Kapellmeister und Dirigent und der damit einher gehenden Prämissen seiner Aufführungs- und Interpretationskonzepte elementar. Dieses Buch widmet sich daher in erster Linie dem *Interpreten* Zemlinsky. Es wird nicht nur dargelegt, wie er seine Karriere als Dirigent, die ihren Zenit in der 16-jährigen Tätigkeit als Opernchef am Neuen Deutschen Theater in Prag fand, sorgfältig während der Wiener Jahre vorbereitete. Vielmehr wird auch erörtert, welche Parallelen sich zu Mahler'schen Aufführungsidealen ziehen lassen und wie Zemlinsky diese erweiterte. Als Beispiel dient die *Parsifal*-Produktion des Neuen Deutschen Theaters in Prag unter der Leitung Zemlinskys. Sie bietet durch eine einmalige Quellenlage einen detaillierten Einblick in die Produktionsabläufe des Neuen Deutschen Theaters sowie eine erstmalige Einsicht in Partiturnotizen einer Zemlinsky-Interpretation. Eine erstaunliche Dichte an gelebter Annotations- und Retuschenpraxis wird sichtbar, die zum einen der zeitgenössischen Aufführungspraxis der Wiener Moderne entsprach, zum anderen als Reak-

¹¹ Ebenda, S. XXIV.

¹² Weber geht davon aus, dass Schönberg vor dem Ersten Weltkrieg ernsthaft eine Laufbahn als Dirigent erwogen habe. Vgl. ebenda, S. XXXII f. Eike Fess kommt zu dem genau entgegengesetzten Urteil, Schönberg habe nie eine professionelle Karriere als Dirigent angestrebt. Vgl. Eike Fess, „Idealistische Aufführungspraxis. Arnold Schönberg und Anton Webern als Dirigenten“, in: *Komponieren & Dirigieren: Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner, Freiburg i.Br. 2017 (Klang-Reden 16), S. 176–191, hier S. 177. Dass Schönberg sich aber zumindest etwas von seinen Engagements als Dirigent versprach, geht aus dem oben zitierten Brief an Zemlinsky hervor, in dem er zum anstehenden Gastdirigat in Prag ausführt: „Denn ich will es ja nicht ‚irgendwie‘, sondern sehr gut machen, weil ich mir was für meine Zukunft davon verspreche.“ Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky vom 29. Dezember 1911, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 68.

tion auf zeit-, orts- und personengebundene Aufführungsbedingungen am Neuen Deutschen Theater in Prag zu verstehen ist.

Als der 40-jährige Zemlinsky 1911 seine Stelle als erster Kapellmeister in Prag antrat, hatte er längst die wichtigen Karrierestationen des angestellten Kapellmeisters (Wiener Hofoper und Theater an der Wien) sowie des Ersten Kapellmeisters (Carltheater und Wiener Volksoper) durchlaufen. An der Volksoper fiel der erhebliche künstlerische Aufschwung auf, den das Theater schon kurze Zeit nach seiner Übernahme der musikalischen Leitung erlebte.¹³ Einige Monate vor der Ankunft in Prag wirkte er zusammen mit Max Reinhardt erstmalig am Münchner Künstlertheater, wo die Operettenfestspiele von Juni bis September 1911 im Mittelpunkt ihrer Zusammenarbeit standen¹⁴ und die Zeitungskritik ihn als „wirkliche[n] Dirigent[en]“ lobte.¹⁵ In dem angemieteten Haus am Starnberger See versammelten sich um Zemlinsky neben Schönberg auch Otto Klemperer und Artur Bodanzky, die in den letzten Spielzeiten unter Angelo Neumann in Prag zusammengearbeitet hatten.¹⁶ Rückblickend äußerte sich Zemlinsky schon in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, dass seine Karriere als Dirigent nun langsam an Fahrt aufnehme: „Bis jetzt habe ich eine Riesenreclame: durch einige Tage waren alle Zeitungen voll damit: ‚2 Theater streiten sich um Kap. Z.‘“,¹⁷ und „[...] ich wurde als Dirigent in vielen Blättern bewundert“. ¹⁸ Als Zemlinsky 1911 an das Neue Deutsche Theater nach Prag berufen wurde, hatte er sich nicht nur durch sein langjähriges Wirken in Leitungsfunktionen an Wiener Theater- und Opernhäusern ein breites Opernrepertoire angeeignet, sondern genoss auch einen hervorragenden Ruf als Operndirigent.¹⁹ Abgesehen davon, dass er in die Fußstapfen der großen Dirigenten trat, die Neumann am Prager Theater entdeckt und gefördert hatte, stand er in enger freundschaftlicher oder professioneller Verbindung zu den großen Namen seiner Zeit, allen voran Gustav Mahler. Obwohl Zemlinsky der breiten Öffentlichkeit vor allem als Dirigent bekannt war,²⁰ hatte er zum Zeitpunkt seines Amtsantritts in Prag schon vier vollendete Opern komponiert, die an

¹³ Richard Rosenheim, *Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag 1883–1918*, Prag 1938, S. 203.

¹⁴ Antony Beaumont, *Alexander Zemlinsky. Biographie*, Wien 2005, S. 278.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda. S. 279–280.

¹⁷ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg vom 24. Juli 1902, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 18.

¹⁸ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg vom 17. März 1903, in: ebenda, S. 40.

¹⁹ Vgl. Pamela Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky. Theatergeschichte des Neuen Deutschen Theaters Prag in der Ära Zemlinsky 1911–1927*, Wien 2000, S. 69.

²⁰ Vgl. dazu Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*, München 1985, S. 259.

renommierten Häusern wie der Münchner Hofoper oder der Wiener Hofoper uraufgeführt wurden (*Sarema, Es war einmal, Der Traumgöрге und Kleider machen Leute*). Obwohl der Typus des dirigierenden Komponisten und komponierenden Dirigenten um die Jahrhundertwende das Berufsbild prägte, gibt es in der Dirigentengeschichte seit Richard Wagner kein vergleichbares Pendant: Kein Operndirigent, Generalmusikdirektor oder Kapellmeister hat ähnlich viele Bühnenwerke komponiert wie Zemlinsky, der als kompositorische Lebensbilanz acht vollendete und drei unvollendete Opern sowie drei weitere Bühnenwerke vorweisen konnte.

Dass Zemlinsky seine Karriere an der Wiener Hofoper nicht weiter fortzusetzen vermochte, lag weniger an seiner künstlerischen Fähigkeit als vielmehr am persönlichen Zwist mit Felix Weingartner, der Mahler als Direktor nachfolgen sollte, denn laut Antony Beaumont war „lediglich Zemlinsky als führender Überlebender der Ära Mahler [...] eine direkte Bedrohung für seine [Weingartners] Autorität“.²¹

In Prag musste Zemlinsky nicht befürchten, aufgrund seiner stilistischen Nähe zu Mahler als Konkurrenz gesehen zu werden. Ganz im Gegenteil: Er konnte die Reform, die Mahler an der Hofoper durchgesetzt hatte, auch in Prag etablieren und – wie diese Studie zeigen wird – weiterentwickeln: „Die Mahlersche Opernstil-Reform am Wiener Hofoperntheater findet in Zemlinsky ihren Wiederklang.“²² Die 16 Jahre (1911–1927), die Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater wirkte, sollten nach Neumann die erfolgreichsten der deutschen Bühne in Prag werden. Eine neue Periode begann: die Ära Zemlinsky.²³ Bereits bei seiner Antrittsvorstellung mit *Fidelio* schlugen ihm einhellig Begeisterung und Bewunderung entgegen – so wusste etwa der Redakteur der *Bohemia* zu vermelden: „Das Publikum, das sich im total ausverkauften Hause zusammengefunden hatte, brachte dem neuen Dirigenten stürmische Ovationen entgegen. Er wurde nach jedem Akte hervorgerufen, ein Ereignis, das bei Dirigentendebüts nur selten vorzukommen pflegt.“²⁴ Über die Ära Zemlinsky bilanzierte der Theaterdirektor und spätere Herausgeber der *Bohe-*

²¹ Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 235. So kam es auch, dass Zemlinskys Oper *Der Traumgöрге* trotz des Versprechens Mahlers und Weingartners nicht an der Hofoper aufgeführt wurde. Die Manuskripte zu *Der Traumgöрге* verschwanden dann für einige Jahre im Notenarchiv der Wiener Staatsoper, bis sie 1970 zufällig wiederentdeckt wurden. Die Oper wurde erst 75 Jahre nach ihrer Komposition und 38 Jahre nach Zemlinskys Tod am 11. Oktober 1980 in Nürnberg uraufgeführt. Vgl. ebenda.

²² Erich Steinhard, „Zur Geschichte der Prager Oper. 1885–1923“, in: *Prager Theaterbuch. Gesammelte Aufsätze über Deutsche Bühnenkunst*, hrsg. von Carl Schulerpacher, Prag 1924, S. 147–154, hier S. 151.

²³ Den Begriff der „Ära Zemlinsky“, „wie man sie mit Recht nennen darf“, tritt schon zu Zemlinskys Lebzeiten auf. Vgl. Rosenheim, *Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag*, S. 202.

²⁴ Felix Adler, „‘Fidelio‘ unter Zemlinsky“, in: *Bohemia*, Prag, 25. September 1911, S. 1.

mia, Richard Rosenheim: „[W]as Alexander Zemlinsky als Dirigent, Komponist und Erzieher des gesamten musikalischen Lebens hier geleistet hat, steht ebenbürtig da neben dem Wirken seiner beiden großen Vorgänger auf diesem Gebiete, Dr. Carl Muck und Leo Blech.“²⁵ Rosenheims Bewunderung ging so weit, dass er in Zemlinsky sogar einen Mozart-Revolutionär erkannte: So habe Zemlinsky mit seinen Mozart-Interpretationen insofern an die erfolgreiche Periode des Kotzentheaters und der Mozart-Zeit unter Direktor Bondini angeknüpft, als auch er einen ganz neuen Stil schuf, einen „dramatischen Mozart-Stil“, indem er eine Symbiose aus Melodie und Drama angestrebt habe.²⁶ „Das dramatische Geschehen als solches aus der Musik zu reproduzieren, wird untrennbarer Bestandteil [Zemlinskys] künstlerischen Wesens.“²⁷ Im Konzertbereich des Neuen Deutschen Theaters, den Philharmonischen Konzerten, war Zemlinsky die Pflege der Mahler-Sinfonien das höchste Anliegen und gehörte „zu seinem wesentlichen Lebensinhalt.“²⁸

Zeitgleich förderte er die Inszenierungen zeitgenössischer Werke von Komponisten wie Alban Berg, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Frank Schreker oder Max von Schillings²⁹ und trat trotz einiger Auseinandersetzungen mit den Direktoren Teweles und Leopold Kramer immer wieder für eben dieses moderne Repertoire auf dem Spielplan ein.³⁰ Zu Zemlinskys 50. Geburtstag, der mit seinem zehnjährigen Bühnenjubiläum in Prag zusammenfiel, schrieb Heinrich Jalowetz, dass das Spezifikum von Zemlinskys Dirigieren die „reinste Sachlichkeit“ sei und eine Unterordnung der eigenen Person unter die musikalischen Werke.³¹ Hervorzuheben sei aber vor allem seine Opernleitung:

„Dazu kommt [...] ein ungewöhnlich angeborener Sinn für die Erfordernisse der Bühne, der es ihm ermöglicht, das Musikalische ganz aus dem Szenischen heraus zu gestalten, andererseits den Stil der Darstellung aus dem musikalischen Grundton zu bestimmen; es entstehen in steter Wechselwirkung von Szene und Musik Auführungen von ungewöhnlicher Lebendigkeit.“³²

²⁵ Rosenheim, *Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag*, S. 202.

²⁶ Ebenda, S. 204.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Steinhard, „Zur Geschichte der Prager Oper“, S. 151.

²⁹ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 70.

³⁰ „Aber die Bücher mußten stimmen, das Publikum mußte das bekommen, was es wünschte, und jeder Wunsch, auf dem neuesten Stand zu sein, mußte gegen die hohen Kosten der Tantiemen für neue Musik aufgerechnet werden.“ Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 311.

³¹ Heinrich Jalowetz, „Alexander Zemlinsky. Skizze zu einer Biographie“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 201–204, hier S. 203.

³² Ebenda.

Die Fähigkeit, die Musik aus der Szene heraus zu gestalten, ist nicht nur eines der wichtigsten Parameter, die dem Aufführungsideal Mahlers zugrunde lag und an Zemlinskys Wirken als Dirigent ebenfalls zu beobachten ist. Sie ist zudem immanente kompositorische Leitlinie des Opernkomponisten Zemlinsky, die in seinen späteren Bühnenwerken immer stringenter wird.³³ Diese starke Kohärenz des Musikalischen und des Performativen findet vom ersten Moment der Opernrealisierung an Berücksichtigung. So berichtet der spätere Opernregisseur des Neuen Deutschen Theaters, Louis Laber, der in den 1920er-Jahren für viele aufsehenerregende Inszenierungen verantwortlich zeichnete: „Was Zemlinsky an Ausdruck und Bühnenempfinden besitzt, sehen wir in den Opernproben, die er leitet. Er sieht gleich vom ersten Moment an die dramatische Form, die szenische Körperlichkeit der Oper, und hält daran fest.“³⁴

Zemlinsky glänzte in seiner Zeit als erster Kapellmeister und späterer Musikdirektor am Neuen Deutschen Theater in nahezu allen Bereichen, ob als Dirigent im Konzertsaal oder als Verfechter des Gesamtkunstwerks an der Oper, ob als ‚traditioneller‘ Mozart-Interpret oder als „Stelle“ in der vordersten Linie der musikalischen Moderne, sei es als „Schaffender, Paedagoge oder reproduzierender Künstler“.³⁵ Die neue Position als Musikdirektor brachte auch mit sich, dass er selbst mehr oder weniger aussuchen konnte, was er dirigierte. Zemlinsky gab fast alle italienischen und französischen Produktionen an seinen zweiten und dritten Kapellmeister ab und dirigierte fast ausschließlich deutsche Literatur.³⁶ Allem voran war ihm die Aufführung der Werke Wagners ein großes Anliegen. Insgesamt dirigierte Zemlinsky 374 Wagner-Aufführungen, circa ein Viertel seiner gesamten Dirigate, und gab einmalig in der Spielzeit 1917/18 die musikalische Leitung des *Siegfried* an seinen Schüler und zweiten Kapellmeister Heinrich Jalowetz ab, wohingegen er schon in früheren Spielzeiten die Leitung der Aufführungen von *Othello*, *Der Freischütz*, *Florentinische*

³³ „Er [Zemlinsky] ist in der Oper zu Hause und nähert sich vom Musikdrama her immer mehr der Oper, wenn sich dies aus dem Klavierauszug erahnen lässt.“ Franz Werfel, „Alexander Zemlinsky“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 197–200, hier S. 197. Wie sehr sich Zemlinskys Bühnendramatisches Bewusstsein in seinen Kompositionen widerspiegelt, ist in meiner Studie zu Zemlinskys *Der Zwerg* näher untersucht worden. Als konkretes Beispiel ist hier die Spiegelszene zu nennen, in der Zemlinsky wegen der schwachen szenischen Darstellung den dramatischen Höhepunkt in die Musik legt. Vgl. dazu auch Laura-Maxine Kalbow, *Operneinakter im Spiegel moderner Bühnendramatik. Alexander Zemlinskys ‚Der Zwerg‘*, Masterthesis, Universität Hamburg, 2020, S. 82.

³⁴ Louis Laber, „Zemlinsky auf dem Theater“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 223–224, hier S. 223.

³⁵ H. R. Fleischmann, „Alexander Zemlinsky und die Neue Kunst“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 221–222, hier S. 221.

³⁶ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 70.

Tragödie oder auch *Die Zauberflöte* an Heinrich Jalowetz sowie von *Tosca*, *Der Troubadour*, *Violanta* und *Der Ring des Polykrates* an Bruno Zilzer übertrug.

Unter Zemlinskys musikalischer Leitung wurde der *Ring des Nibelungen* musikalisch gänzlich neu auf die Bühne gebracht, wenngleich eine Neuinszenierung der Tetralogie erst in der Amtszeit des auf Teweles folgenden Direktors Leopold Kramer realisiert wurde.³⁷ Doch nicht nur die musikalische ‚Renovierung‘ des *Ring des Nibelungen* stand im Mittelpunkt der Zemlinsky’schen Wagner-Pflege am Neuen Deutschen Theater, auch *Lohengrin* oder *Tannhäuser* wurden von Zemlinsky neu einstudiert, was ihm nicht gerade wenig Arbeit abverlangte und zur Vernachlässigung persönlicher Anliegen führte: „Ich habe in letzter Zeit ein bissl viel zu thun gehabt – Lohengrin: neu –, [...] u ganz neu Meistersinger studieren – deshalb schrieb ich nicht u konnte mich leider auch noch nicht um den Abend viel bekümmern.“³⁸ *Tannhäuser* dirigierte er sechs Tage nach seinem Vorstellungskonzert zum Amtsantritt mit *Fidelio* und auch hier lobte ihn die Prager Presse ausnahmslos:

„In den sechs Tagen nach dem Fidelio wurde besorgt, was zu besorgen war: die Reinigung vom großen Schlendrian. Und es gab genug zu reinigen. Man spürte die Folgen einer straffen Disziplin an allen Ecken und Enden [...]. Ob Zemlinsky ein ebenso guter Wagner-Dirigent als Beethoven=Dirigent ist? Man sollte nun endlich so weit sein, die Kapellmeister nicht in Wagner- und Nichtwagnerdirigenten zu scheiden. Zemlinsky ist ein guter Musiker und an seiner Stelle saß vor ihm ein von Bayreuth patentierter, Operetten schreibender Wagnerianer. [...] Das Haus war wiederum ausverkauft. Die während der letzten Jahre nach und nach aus den Wagner-Vorstellungen ‚hinausdirigierten‘ kamen wieder in Scharen.“³⁹

³⁷ Der *Ring des Nibelungen* wurde unter Zemlinskys musikalischer Leitung von September 1912 bis März 1913 neu einstudiert. Daten der jeweiligen Neueinstudierungen: *Rheingold* 29. September 1912, *Die Walküre* 4. Oktober 1912, *Siegfried* 7. März 1913, *Götterdämmerung* 9. März 1913. Die Neuinszenierungen erfolgten erst ab dem Jahr 1923. Vgl. dazu Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 345–355. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde der *Ring des Nibelungen* in den Bayreuther Kulissen gespielt, nur in Teilen erneuert oder verändert. Vgl. Ivana Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘ – Spuren des Richard-Wagner-Theaters in Prag“, in: *wagnerspectrum* 18 (2022), H. 2, S. 169–203, hier S. 176.

³⁸ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg im Februar 1912, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 76. Zemlinsky plante einen Schönberg-Abend in Prag, an dem Schönberg über sein Komponieren und seine Absichten sprechen sollte. Der Abend kam allerdings nicht zustande. Vgl. ebenda S. 76, Fn. 217.

³⁹ Felix Adler, „Tannhäuser“, in: *Bohemia*, Prag, 1. Oktober 1911, S. 11. Arnost Mahler führt dazu aus: „Das ist eine Anspielung gegen Zemlinskys Vorgänger Ottenheimer, dessen persönlicher Gegner Felix Adler war.“ Arnost Mahler, „Alexan-

Wenn auch neu einstudiert, standen die Aufführungen der Wagner-Werke im Einklang mit der künstlerischen Tradition des Neuen Deutschen Theaters; *Rheingold* und *Walküre* sind unter Gustav Mahler und der erste Zyklus unter Karl Muck noch am Ständetheater aufgeführt worden und mit *Die Meistersinger von Nürnberg* wurde das Neue Deutsche Theater am 5. Januar 1888 eröffnet.⁴⁰ Direktor Neumann, der die Aufführungsrechte für den *Ring des Nibelungen* von Wagner übertragen bekam und der sich nach seiner Europatournee mit dem Richard-Wagner-Theater als Impresario des Neuen Deutschen Theaters fest in Prag installierte, etablierte dort eine Art Monopolstellung, was die Pflege des Wagner-Werkes betraf, unterstützt von bekannten Dirigenten wie Mahler, Muck, Anton Seidl, Franz Schalk, Otto Klemperer und Erich Kleiber.⁴¹

Jiří Vysloužil weist darauf hin, dass in den erhaltenen Kritiken keine einzige negative Bewertung von Zemlinskys Wirkung am Dirigentenpult zu lesen sei, und da es keinen Grund gebe, die „Fachkompetenz“ der Prager Musikkritiker infrage zu stellen, dürfe den Bewertungen der überlieferten Rezensionen einige Relevanz zugemessen werden.⁴² Dem kann im ersten Punkt zugestimmt werden: Eine Zusammenstellung der zeitgenössischen Zeitungskritiken zu Zemlinskys Wagner-Dirigaten ergibt ein homogenes Bild, in dem Zemlinsky über alle negative Kritik erhaben zu sein scheint. Im zweiten Punkt muss aber angemerkt werden, dass die Zeitungskritiker, auf die sich Vysloužil hier bezieht, dem Neuen Deutschen Theater angegliedert waren und entsprechend als „Rezensenten der Oper“ in den Theateralmanachen geführt wurden.⁴³ Es gäbe also durchaus Gründe, wenn nicht die „Fachkompetenz“, so doch die Motivation der jeweili-

der Zemlinsky. Zu seinem 100. Geburtstag am 14. Oktober 1971“, in: *Die Musikforschung* 24 (1971), S. 250–260, hier S. 254, Fn 11.

⁴⁰ Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘“, S. 200.

⁴¹ Dank diplomatischer Bemühungen gelang es dem Direktor des konkurrierenden tschechischen Nationaltheaters František Adolf Šubert (1849–1915), 1891 erstmalig einen tschechischen *Tannhäuser* zu bringen, die Monopolstellung Neumanns wurde aber erst nach Neumanns Tod und mit der Vereinbarung des neuen tschechischen Direktors Karel Kovařovic, Aufführungsrechte des tschechischen gegen die des deutschen Repertoires einzutauschen, gebrochen. Vgl. John Tyrrell, *Czech Opera*, Cambridge 1988, S. 48–49.

⁴² Jiří Vysloužil, „Zemlinskys Prager Antrittsjahre“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 237–246, hier S. 243.

⁴³ Vgl. *Almanach und Adressenbuch für das Königlich-Deutsche Landestheater in Prag (1911–1918)*, Österreichisches Theatermuseum, Wien, A-Wtm 488722-B. Namentlich sind für das Jahr 1914/15, der Saison der Erstaufführung *Parsifals* genannt: *Bohemia*, Referent der Oper: Felix Adler, *Prager Tagblatt*, Referent der Oper: Dr. Ritter Wenzel von Bělský, *Deutsches Abendblatt*, Referent der Oper: Dr. Viktor Joss, *Prager Zeitung* und *Prager Abendblatt*, Referent[in]: Gisela Wien-Steinberg und *Montagblatt aus Böhmen*, Referent der Oper: Dr. Ernst Rychnowsky, S. 22.

gen Presserezensenten zu hinterfragen. Auch der Fall von Paul Ottenheimer zeigt, wie immens der Einfluss der Kritiker und Kritikerinnen auf das Theater war: so groß, dass er sogar über künstlerische Personalfragen entschied.⁴⁴ Diese Kritiken mögen als Zeitzeugnisse von Wert für die Forschung sein, da sie nach Vysloužils Auffassung zwar wenig Konkretes, aber zumindest Hinweise auf die technische Qualität, den positiven Gesamteindruck der Aufführungen und einige konkrete Charakterisierungen vermitteln. Als alleinige Belegquellen für Zemlinskys Arbeitsweise und Interpretationsvorstellungen können sie keinesfalls dienen. Daher werden sie in dieser Studie vor allem als Teil eines größeren Quellenkomplexes verstanden, aus dem sich nach Hans-Joachim Hinrichsens und Stephan Möschs Verständnis der Zugriff auf historische Interpretation ergibt.⁴⁵ Für einen methodischen Zugriff auf historische Interpretationsvorstellungen sind die zeitgenössischen Zeitungskritiken über Zemlinskys Dirigate daher von sekundärem Interesse, wenn sie als alleiniger Beleg für konkrete Ansätze interpretatorischer Entscheidungen dienen sollen. Von primärem Interesse sind sie hingegen für die Beurteilung der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Zemlinskys als Dirigent.

In nahezu allen Kritiken der deutschsprachigen Prager Presse finden sich fast ausschließlich positive Beurteilungen der von Zemlinsky dirigierten Aufführungen. In der Wiener und der tschechischen Presse war man sich ebenfalls über die Qualität Zemlinsky'scher Aufführungen einig. Im Gegensatz zu den ortansässigen deutschen Tageszeitungen wie dem *Prager Tagblatt*, dem *Prager Abendblatt* oder der *Bohemia* berichteten jene nicht im regelmäßigen Turnus, sondern vor allem zu besonderen Anlässen am Neuen Deutschen Theater. Einer dieser besonderen Anlässe war die Premiere des *Parsifal* am 1. Januar 1914. Durch die Schutzfrist, unter der das Werk stand, da Wagner die Aufführungsrechte zu Lebzeiten nie verkaufte,

⁴⁴ Vgl. dazu Fn. 39. Felix Adler, Rezensent der *Bohemia*, verfasste schon in der Ära Neumann Angriffe gegen den damaligen Ersten Kapellmeister Paul Ottenheimer, die in der Ära Teweles von Monat zu Monat stärker wurden und schließlich dazu führten, dass Ottenheimer nach kurzer (und harmonischer) Zusammenarbeit mit Zemlinsky an das Hoftheater nach Darmstadt wechseln musste. Vgl. Rosenheim, *Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag*, S. 201–202.

⁴⁵ Dabei greift Mösch Hinrichsens Verständnis von Interpretation auf, bei der Komposition und Interpretation stets aufeinander angewiesene „Momente eines Kommunikationskreislaufes“ sind. Das Ziel, um sich diesem Kommunikationskreislauf zu nähern, wäre demnach die „Konstellierung von Dirigierpartituren, Briefen, Rezensionen, etc. zum Zwecke einer Fokussierung“. Hans-Joachim Hinrichsen, „Musikwissenschaft – Interpretation – Wissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 79–90, hier S. 89. Mösch erweitert diesen Kommunikationskreislauf, indem er zwischen der vermeinten Werkintention und dem Werkbefund, die Koordination von Aufführungsentention und Probensituation als Transmitter definiert. Vgl. Stephan Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel u.a. 2009, S. 17.

blieb *Parsifal* auch nach Wagners Tod über einen Zeitraum von 30 Jahren ausschließlich für Bayreuth reserviert. Als die Schutzfrist ablief, bot dies Anlass zu einem musikalischen Saisonereignis: Nahezu alle größeren europäischen Opernhäuser gaben am Neujahrstag 1914 den *Parsifal*, es entbrannte ein Wettstreit um die Erstaufführung und das Neue Deutsche Theater war eines der Häuser, das *Parsifal* als erstes aufführte.⁴⁶ Im Gegensatz zu den früheren Wagner-Einstudierungen hatte Zemlinsky hier nicht nur die Möglichkeit, gänzlich Neues zu schaffen, er musste es sogar. Durch das Aufführungsverbot gab es weder altes Aufführungsmaterial, das genutzt werden konnte, noch konnte man sich für die szenische Ausgestaltung am Theaterfundus bedienen. Was dies für die Quellenlage vorliegender Studie bedeutet, wird unten ausführlicher erläutert.

Zemlinskys musikalische Umsetzung des *Parsifal* begeisterte nicht nur die deutschsprachige Presse in Prag und Wien, sondern auch die tschechische Kritik, obwohl am gleichen Tag und zur gleichen Uhrzeit *Parsifal* auch am tschechischen Nationaltheater unter Karel Kavařovic aufgeführt wurde. So schrieb Zdeněk Nejedlý, dass er „den ganzen emotionalen und gedanklichen Reichtum, den das Drama Wagners enthält,“ habe miterleben können.⁴⁷ Die Herausforderung, der sich die gesamte Besetzung zu stellen hatte, beurteilte Viktor Voss im *Deutschen Abendblatt* ausdrücklich positiv:

„Die peinlich gewissenhafte, gründliche musikalische Bearbeitung durch einen Künstler vom Range Alexander von Zemlinsky[s], der in das Werk tief einzudringen vermag und es im Geiste seines Meisters Gustav Mahler ganz nach des Schöpfers Willen auszudeuten versteht, die bewundernswert willige Gefolgschaft, die ihm dabei alle Mitwirkenden, Solisten, Chor und Orchester leisten, die blendende, künstlerisch bedeutsame, stilechte und geschmackvolle Inszenierung, der sich die Regie Paul Geborhs ebenbürtig gesellt, beweisen zur Genüge, daß unser Theater berufen und würdig war, diese große und wohl immer noch schwierige künstlerische Aufgabe unserer Zeit zu lösen.“⁴⁸

⁴⁶ „Da Wagner am 13. Februar 1883 starb, wurden seine Werke für uns erst mit dem 1. Januar 1914 frei. An diesem Tage also fand auf allen größeren Opernbühnen Deutschlands und Oesterreichs die Erstaufführung statt. Dennoch war unser Theater das erste. [...] Die Vorstellung begann bei lichtem Tag und wie in Bayreuth wurden die Zuschauer durch zwei Trompeter aus dem Theatergarten und den Gängen einggerufen.“ Heinrich Teweles, *Theater und Publikum. Erinnerungen und Erfahrungen von Heinrich Teweles*, Prag 1927 (Veröffentlichungen der Gesellschaft deutscher Bücherfreunde in Böhmen 7), S. 194.

⁴⁷ Im Original: Zdeněk Nejedlý, „Parsifal na pražských divadlech / Parsifal auf den Prager Bühnen“, in: *Smetana IV*, 1914, S. 15–16, deutsche Übersetzung zitiert nach: Vysloužil, „Zemlinskys Prager Antrittsjahre“, S. 243.

⁴⁸ Viktor Joss, „Parsifal. Erstaufführungen im neuen deutschen Theater“, *Deutsches Abendblatt*, Prag, 2. Januar 1914, S. 1.

Als eine „schwierige künstlerische Aufgabe“ nahm auch Theaterdirektor Teweles die *Parsifal*-Aufführung wahr:

„Die größte Aufgabe, die mir in der Oper bevorstand, war der Parsifal. Die eingeschworenen Wagnerianer hatten alles versucht, das Bühnenweihfestspiel für Bayreuth reserviert zu erhalten. Neumann hatte selbst oft erzählt, Wagner hätte ihm bei seinem letzten Besuch in Wahnfried das Aufführungsrecht zugesagt, aber eine erklärliche Scheu hielt ihn ab, den Meister zu einer schriftlichen Abmachung zu veranlassen.“⁴⁹

Da es anders kam, mussten die künstlerischen Kräfte am Neuen Deutschen Theater eine Aufführung realisieren, die auf der einen Seite den ‚weihvollen‘ Charakter des Werkes beibehielt, andererseits durch die besondere Situation einer Wagner’schen Erstaufführung die Möglichkeit bot, Eigenes zu schaffen. Zu diesem Zweck wurde der junge Künstler Erwin Osen mit dem Entwurf von Bühnenbild, Kostümen und Dekor verpflichtet. Das war ein klares Zeichen gegen die Neumann’sche Wagner-Tradition in Prag, denn Parzifal de Vry, der unter Neumann die Rolle des technisch-artistischen Direktors innehatte und 1914 noch in dieser Funktion am Theater tätig war, hatte massive Einwände gegen die Entwürfe Osens.⁵⁰ In der Folge reichte Teweles den Stab an den technischen Bühneninspektor Leopold Kotulan weiter, der Osens Entwürfe befürwortete. De Vry wurde daraufhin nie wieder von Teweles beschäftigt, was dieser zwar bedauerte, aber zugleich als Chance sah, das alte Neumann-Ensemble aufzulösen und ein gänzlich Neues zu gründen.⁵¹ *Parsifal* ging also in der Version Osens über die Bühne und Felix Adler berichtete am folgenden Morgen in der *Bohemia* über die Abkehr von der Tradition:

„Konservative Augen, welchen die moderne Malerei ein Greuel ist, werden sich mit den Phantasien dieses hochbegabten Künstlers schwer befreunden [...]. Parsifal ist im Unterschied von dem in Bayreuth mit einem Bärenfell bekleidet und die Gralsritter gehen weiß. Wie man sich immer dazu stellen mag, die Schöpfungen van Osens bedeuten eine starke Talentprobe und es ist zu begrüßen, daß mit dem Parsifal die moderne Malerei auf unserer Landesbühne ihren Einzug gehalten hat.“⁵²

Teweles schreibt in seinen Erinnerungen nur kurz und knapp, dass Osen sich in Prag aufhielt und ihm, Teweles, Osens Entwürfe wegen der Originalität, der Farbigkeit und einer „sinnreiche[n] Bedachtnahme auf die

⁴⁹ Heinrich Teweles, *Theater und Publikum*, S. 193.

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 195.

⁵¹ Vgl. ebenda, S. 195–196.

⁵² Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 6.

technische Einrichtung“ gefielen.⁵³ Es war aber Zemlinsky, der Teweles den Maler vorgeschlagen hatte. Zemlinsky und Osen hatten sich am Münchner Künstlertheater unter Max Reinhardt kennengelernt:

„Gestern hatten wir nun das grosse Ereignis der Saison, des Jahres, des Jahrhunderts etc. etc.: Die 1. Aufführung von Parsifal. Ein junger moderner Maler, den ich in München kennen lernte u. Teweles empfohlen hatte, machte die Ausstattung, teils zum Entzücken, teils zum Entsetzen des Publikums. Der Erfolg war trotzdem riesig.“⁵⁴

Das mag auf den ersten Blick nicht sonderlich spektakulär erscheinen. Unter Berücksichtigung der Tatsache aber, dass Zemlinsky in seiner Position eigentlich ausschließlich für die musikalische Umsetzung verantwortlich war, ist der Sachverhalt zumindest ungewöhnlich und ein Indiz für eine Arbeitsweise, die das Szenische des Musiktheaters niemals außer Acht ließ. Die Aufführungsrealisierung des *Parsifal*, die Zemlinsky sorgfältig und unter Berücksichtigung aller an der Produktion beteiligten Ebenen leitete, ist Gegenstand dieser Studie und wird anhand weiterer Quellen analysiert.

Zu den Wagner-Interpretationen Zemlinskys formuliert Vysloužil die These, es handle sich, insbesondere im *Parsifal*, um eine Mahler-Persiflage. Einen Beleg dafür sieht er in dem Zeitzeugenbericht Otakar Nebuškas:⁵⁵

„Jene ausgedehnten Flächen unerregter Agogik, von einem konstanten, beinahe unveränderten oder nur aus allmählicher Aufeinanderfolge sich erhebenden oder sinkenden dynamischen Valeur beleuchtet, die wir in den Symphonien des Komponisten Mahler finden, waren auch dem Dirigenten Mahler eigen. Von beiden übernahm sie Zemlinsky in seine Interpretation des *Parsifal*, aber mit einer Art [omen nimium, vertitur invitium].“⁵⁶

Die *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914 kann sicherlich als ein großes Theaterereignis in Zemlinskys Karriere als Dirigent gelten und anders als bei der Inszenierung am tschechischen Nationaltheater suchte man am

⁵³ Heinrich Teweles, *Theater und Publikum*, S. 194.

⁵⁴ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, Prag, 2. Januar 1914, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, hier S. 110.

⁵⁵ Vysloužil, „Zemlinskys Prager Antrittsjahre“, S. 245.

⁵⁶ Otakar Nebuška, „Nemecke divadlo prazke. Parsifal“, in: *Hudební revue* 7 (1914), S. 241–244, hier S. 242, Übersetzung nach: Vysloužil, „Zemlinskys Prager Antrittsjahre“, S. 245, im Original: „Ony rozlehle plochy nevzrušené agogiky, osvětlené konstantním, takorka neměnným nebo jen v znenáhlé postupností stoupajícím & ustupujícím valeurem dynamickým, které shledáváte v symfoniích Mahlera skladatale, byly vlastní Parsifala, ale s jakýmsi omne nimium, vertitur in vitium“. Richtigerweise würde es „omne nimum vertitur in vitium“ heißen, übersetzt: „Alles Übermäßige wird zum Fehler.“

Neuen Deutschen Theater nach einer Emanzipation von Bayreuth.⁵⁷ Dies scheint auf den ersten Blick wenig mit Zemlinskys musikalischer Leitung zu tun zu haben, knüpft aber an den bereits genannten Punkt an, dass Zemlinsky als Operndirektor nicht nur die musikalischen Geschicke in die Hand nahm, sondern seine Leitungsfunktion als kohärente Verknüpfung der einzelnen Ebenen verstanden haben muss, die für eine gelungene Opernproduktion unerlässlich waren. Die Probenarbeit, in der Zemlinsky sowohl die performative als auch die musikalische Gestaltung in seiner Person vereinte, schildert Louis Laber wie folgt:

„Was Zemlinsky an Ausdruck und Bühnenempfinden besitzt, sehen wir in den Opernproben, die er leitet. Er sieht gleich vom ersten Moment an die dramatische Form, die szenische Körperlichkeit der Oper und hält daran fest. Vom ersten Schritt an, bei den ersten Klavierproben beginnt er den Sänger in die darzustellende Figur zu zwingen. Er singt jede Phrase, spielt jede Szene vor und das alles mit einem schauspielerischen Ausdruck, dessen Intensität, Charakterisierungskraft, Geistesfülle, Humor und Farbenpracht uns in Staunen versetzen.“⁵⁸

Vysloužil resümiert, dass Zemlinskys Eigenart in „seinem dramaturgischen, das heißt ideell-ästhetischen Zutritt zum Musikwerk“ liege.⁵⁹

Zemlinskys Profil als Musikdirektor des Neuen Deutschen Theaters lässt sich gemäß der These Reinhard Kapps in drei Phasen gliedern: das Auffrischen der Repertoirewerke und der Aufbau des Ensembles; die Konsolidierung und Durchbildung und abschließend eine konsequente Modernisierung des Repertoires.⁶⁰ Dem kann auf Grundlage der Spielpläne des Theaters zugestimmt werden, allerdings hat der Umstand wenig mit Zemlinskys Arbeit am Dirigentenpult zu tun. Die Entscheidung, welches Repertoire auf dem Spielplan stand, lag ausschließlich bei den Direktoren Teweles und Kramer, und obwohl Zemlinsky Einfluss ausüben konnte, hatte besagte Entscheidung oft mit den Kosten-Nutzen-Plänen des Theaters zu tun.⁶¹ Dennoch konnte Zemlinsky frei wählen, welche

⁵⁷ Jarmila Gabrielová, „Parsifal-Rezeption in Prag und die Prager Parsifal-Inszenierung des Prager Nationaltheaters im Jahre 2011“, in: *Richard Wagner: Persönlichkeit, Werke und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2013 (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung, Sonderband), S. 353–359, hier S. 354.

⁵⁸ Laber, „Zemlinsky auf dem Theater“, S. 223.

⁵⁹ Vysloužil, „Zemlinskys Prager Antrittsjahre“, S. 243.

⁶⁰ Reinhard Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, in: *Zeit-Wart Gegen-Geist. Beiträge über Phänomene der Kultur unserer Zeit (Festschrift Sigrid Wiesmann)*, hrsg. von Hannes Grossek und Thomas Reischl, Wien 2001, S. 171–201, hier S. 180.

⁶¹ „Aber die Bücher mußten stimmen, das Publikum mußte das bekommen, was es wünschte, und jeder Wunsch, auf dem neuesten Stand zu sein, mußte gegen die hohen Kosten der Tantiemen für neue Musik aufgerechnet werden.“ Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 311.

Aufführungen er übernahm und welche er an die angestellten Kapellmeister delegierte. Bei der Wahl seiner eigenen Dirigate bevorzugte er das deutsche Repertoire, wobei ein Großteil davon auf Wagner-Aufführungen fiel.

Mit der *Parsifal*-Aufführung gelang Zemlinsky gemeinsam mit Osen eine Modernisierung der Bühnenreform Mahlers und Rollers, und das bereits drei Jahre nach Beginn seiner Prager Amtszeit. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass die *Parsifal*-Produktion über ein normales Maß an „Auffrischen der Repertoirewerke“ hinausging. Dass dies möglich war und auch sämtliche anderen Neueinstudierungen des klassischen Repertoires samt der Wagner'schen Bühnenwerke in der Presse begeisterten Anklang fanden, geht vor allem auf Zemlinskys Aufbau des Ensembles zurück. Seine „legendär gewordene Zeit als Kapellmeister am Neuen Deutschen Theater Prag“⁶² wurde also nicht nur durch das Konzept ‚Gesamtkunstwerk‘ als Aufführungskonzept geprägt. Die pädagogische Aufbauarbeit eines erstklassigen Opernensembles sowie die institutionelle Einbindung der didaktischen Inhalte seiner Kapellmeister- und Opernschule in das Neue Deutsche Theater suchten zur damaligen Zeit ihresgleichen und können sicherlich als außergewöhnliches Alleinstellungsmerkmal des Musikdirektors Zemlinsky gelten: Er unterrichtete eine Meisterklasse für Komposition und wirkte als Rektor an der 1921 gegründeten Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst sowie als Privatlehrer einer Dirigentenklasse. Zu seinen Dirigier- und Kompositionsschülern zählten u.a. Peter Adler, Artur Bodanzky, Hugo Botsiber, Herbert Häfner und Robert Kolisko, der sich an seinen Lehrer wie folgt erinnerte: „Immer immer denke ich an den Meister Zemlinsky und was für ihn als Interpretations-Kunst gegolten hat, gibt es heute kaum mehr, leider.“⁶³ 1922 wurde Zemlinsky Präsident des Prager Vereins für musikalische Privataufführungen und in den späteren 1920er-Jahren machte er sich um die Interpretation tschechischer Opern wie Bedřich Smetanas *Huďbická* (*Der Kuß*) 1924 und *Prodaná nevěsta* (*Die verkaufte Braut*) 1925 sowie Leoš Janáčeks *Její pastorkyňa* (*Jenůfa*) 1926 verdient und dirigierte als erster deutscher Dirigent die Tschechische Philharmonie.⁶⁴

⁶² Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 171.

⁶³ Brief von Robert Kolisko an Louise Zemlinsky, 1963, zitiert nach: <http://www.zemlinsky.at/de/schaffen/der-dirigent> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

⁶⁴ Dies war wenig selbstverständlich, da sich die Spannung zwischen beiden Nationen in der neu geformten Republik immer weiter verstärkte. Die verspätete Aufführung von Smetanas *Der Kuß* „proves more clearly the long-standing hostility between Czechs and Germans in Prague than the fact that this Czech opera was only performed before a German audience in 1924, forty-eight years after the première in Prague. Similarly, Smetana's *Die verkaufte Braut* had to wait for nearly sixty years from the time of its première before it was played before the German audience in Prague.“ Pamela Tancsik und David Smith, „Zemlinsky's Impact on Contemporary

Tancsik und Kapp weisen darauf hin, dass Zemlinsky trotz seiner erfolgreichen Zeit in Prag mehrfach versuchte, andere Anstellungen zu bekommen und sich in einem Brief an Schönberg beschwerte, er wolle unbedingt aus Prag weg.⁶⁵ Schönberg antwortete bekanntlich, dass Prag früher nur als eine Zwischenstation gesehen worden sei und Zemlinsky etwas anderes, Besseres daraus gemacht habe.⁶⁶ Bedauerlicherweise sind dabei Schönbergs eigene nationalistische Ressentiments unreflektiert im Forschungsdiskurs übernommen worden, obwohl bereits Manfred Wagner 1995 darauf aufmerksam machte, dass der Wechsel Zemlinskys von Wien nach Prag keinesfalls als Vertreibung gelten könne, sondern „vielmehr [als] Ausreizung einer errungenen Position und die Annahme der Herausforderung einer neuen“ bedeute.⁶⁷ Die Position des Musikdirektors eines der größten europäischen Opernhäuser mit langer Tradition war also nur der logische Schritt in der Laufbahn eines renommierten Berufsdirigenten, wie Zemlinsky einer war. Dies zeigt u.a. ein Feuilletonartikel des *Neuen Wiener Journal*, der die bedeutendsten deutschen Kapellmeister im Februar 1913 ob der freigewordenen Stelle des Musikdirektors der Wiener Hofoper auf ihre jeweilige Eignung prüfte. Über Zemlinsky heißt es dort:

„ein feinsinniger, hochgebildeter Künstler mit hervorragender Dirigentenbegabung, der bei Angelo Neumann ‚gelernt‘ und sich an seinem jetzigen Platz glänzend bewährt hat. Die Wiener Hofoper würde ihn schon engagiert haben, wenn nicht Zemlinsky in seinem Kanon unbeschränkter Herrscher sein wollte; das aber würde bei Gregor auf Widerstand stoßen.“⁶⁸

Das Neue Deutsche Theater Prag und sein Direktor Teweles ermöglichten Zemlinsky also die Entwicklung seiner eigenen Visionen, die er bereits in den Theatern Wiens zu gestalten versuchte, letztendlich aber erst in Prag vollends umsetzen konnte. Ähnlich wie Direktor Teweles sah Zemlinsky

Opera During his Stay in Prague Between 1911 and 1927“, in: *Zemlinsky Studies*, hrsg. von Michael Frith, London 2007, S. 15–30, hier S. 24.

⁶⁵ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg im Mai/Juni 1914, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, hier S. 118. Zemlinsky schreibt dort: „Ansonsten alles trost- u. aussichtslos. Ich will alles dransetzen um von hier weg zu kommen, auch wenn ich *ohne* Engagement bin. Ich *will* hier nicht mehr bleiben.“ (Hervorhebung original).

⁶⁶ Schönberg schrieb in seinem Antwortbrief vom 4. Mai 1914: „Ich begreife Deine Ungeduld: Dein Direktor ist ein Esel, das Publikum ist klein und die Wirkung aufs Ausland einstweilen gering.“ Ebenda, S. 119.

⁶⁷ Manfred Wagner, „Zum kulturellen Umfeld Zemlinskys im Wien der Jahrhundertwende“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 19–43, hier S. 23.

⁶⁸ „Kapellmeisterkandidaten. Charakteristiken erster deutscher Kapellmeister“, in: *Neues Wiener Journal*, 19. Februar 1913, S. 4.

die vorgefundene Tradition in Anlehnung an Neumann durchaus als Sand im Getriebe, was er zu beheben versuchte: „Kommt noch dazu, daß das Orchester, welches sich hier fortwährend mit: Mahler Muck Mottl Wein-gartner Blech Schuch u. *wie alle* die Götter heißen brüstet, diese haben nämlich alle das Orchester dirigiert, neuen Stücken gegenüber nicht so ‚sicher‘ sein wird.“⁶⁹ Dass sowohl Direktor Teweles als auch sein späterer Nachfolger Leopold Kramer eine Modernisierung des Ensembles sowie des Repertoires gestatteten, ist wohl eine Erklärung dafür, warum Zemlinsky trotz prestigeträchtiger Angebote anderer Opernhäuser 16 Jahre lang dem Neuen Deutschen Theater treu blieb.⁷⁰

Zudem hat sich im Forschungsdiskurs ein etymologisches Problem eingeschlichen: die Darstellung des Neuen Deutschen Theaters als „Provinzbühne“. Der (in der Regel abwertend verstandene) Begriff ist nur insofern richtig, als das Theater in seiner Repräsentationsfunktion Teil der Provinz Böhmen war. Es handelt sich mithin um Verwaltungsterminologie und sagt nichts über die Qualität und Wirkungskraft des Theaters aus. Denn das Theater konnte nicht nur auf eine traditionsreiche Geschichte mit prominenten Dirigenten zurückblicken, sondern verfügte in der Ära Zemlinskys über eine der modernsten Theaterbauten der damaligen Zeit.⁷¹

⁶⁹ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg vom 25. Januar 1912, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 74 (Hervorhebung original). Zemlinsky bezieht sich in diesem Brief auf Schönbergs oben zitierte Fragestellungen zum Dirigieren und empfiehlt ihm, bei Bach zu bleiben, da dies in einer Probe einfacher zu erarbeiten sei als Mozart.

⁷⁰ Angebote als erster Kapellmeister am Nationaltheater Mannheim (1914), als Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper (1923) oder als Musikdirektor der Lenin-grader Staatsoper (1929) lehnte er ab. Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 420–421 und 498–499. Es scheiterte immer wieder an Zemlinskys überzogenen finanziellen Forderungen, die als Beleg dafür gelten können, dass Zemlinsky stets aus einer Machtposition heraus in Verhandlung trat. Es ist zudem zu überlegen, ob er diese Verhandlungstaktik nicht nutzte, um bei den Direktoren des Neuen Deutschen Theater bessere Vertragsbedingungen auszuhandeln. So lehnte Zemlinsky beispielsweise im Frühjahr 1923 die Stelle der künstlerischen Leitung des Opernhauses in Berlin-Charlottenburg ab, um in Prag einen Verlängerungsvertrag mit besseren Konditionen zu verhandeln, den er anschließend auch unterschrieb. Als nur kurze Zeit später das Angebot des Generalmusikdirektorenposten der Staatsoper durch Max von Schillings kam, forderte Zemlinsky ein Gehalt, das genauso hoch war wie das Prager Honorar. Die Forderung wurde vom Kulturministerium abgelehnt.

⁷¹ „The arrival in 1885 of an enterprising intendant, Angelo Neumann, and the opening in 1888 of a handsome new opera house (the Neues Deutsches Theater) to replace the almost century-old Estates Theatre ushered in a new era for the German opera house. Neumann was responsible for the appointment of conductors of the calibre of Gustav Mahler, Karl Muck, Franz Schalk, Leo Blech, Otto Klemperer and Erich Kleiber. After his death the high musical standards were maintained during

Erst 1927 wechselte Zemlinsky auf Einladung Otto Klemperers nach Berlin und wirkte an der Krolloper als erster Kapellmeister. Zudem wurde er Leiter des Hochschulchors und Professor für Partiturspiel, während er an anderen Bühnen als Gastdirigent auftrat. Klemperer würdigte Zemlinsky später als „sympathischen und rücksichtsvollen Kollegen, dessen Persönlichkeit, großes Können und pädagogisches Wirken unvergessen bleiben“.⁷² Es kam bekanntlich anders. Bei der Betrachtung des Dirigenten Zemlinsky tritt seine Berliner Zeit im Vergleich zur wirkungsmächtigen Tätigkeit in Prag eher in den Hintergrund. Dennoch gilt sie bis heute als einzige Periode in Zemlinskys interpretatorischem Schaffen, für die Dokumentationen seines Dirigierstils vorliegen, welche klarer sind als die Zeitungskritiken der Wiener und Prager Zeit: die Tonaufnahmen verschiedener Opernouvertüren, die er selbst dirigierte und die 1938 auf Schellackplatte veröffentlicht wurden. Der methodische Umgang mit diesen Dokumenten und die Herausforderungen, die sich daraus ergeben, werden im Folgenden besprochen.

Dass Lebenswege bisweilen paradox anmutende Wendungen nehmen, zeigt ein Porträt Zemlinskys in der *New York Times*, kurz nach seiner Emigration in die Vereinigten Staaten 1938 und vier Jahre vor seinem Tod im Jahr 1942. Dort heißt es:

„Like so many other famous musicians, Alexander von Zemlinsky was compelled to leave his native Austria, where for decades he had enjoyed the highest reputation and where he had exerted a decisive influence upon more than one generation of musicians. The musical life of Europe is poorer for the loss of such a man. [...] Zemlinsky, who had proved himself in other positions as musical leader of outstanding gifts, became conductor at the Hofoper. Whoever has attended his performances must have been greatly impressed by his style of conducting. [...] Zemlinsky began then to reorganize the German opera house in Prague. This was the period of his highest accomplishment. After many successful years in Prague he joined the Staatsoper in Berlin [...] and Zemlinsky is, indeed, a great teacher, too. His horizon is wide enough to have enabled him even to be the teacher of two composer as divergent as Schoenberg and Korngold.“⁷³

the musical directorships of Alexander Zemlinsky and Georg Szell.“ Tyrrell, *Czech Opera*, S. 54–55.

⁷² Otto Klemperer, *Über Musik und Theater. Erinnerungen. Gespräche. Skizzen*, Wilhelmshaven 1982, S. 88.

⁷³ Werner Wolff, „Composer-Conductor of Vienna“, in: *New York Times*, 3. September 1938.

Angesichts dieser Beurteilung seitens der amerikanischen Presse kann Tancsik und Smith nur zugestimmt werden, wenn sie fragen: „Why does a broader recognition of his genius remain a mirage?“⁷⁴

II. Forschungsstand, Zielsetzung und methodisches Vorgehen

In der Tat handelt es sich um ein ungewöhnliches, wenngleich keineswegs singuläres Vorkommnis in der Musikgeschichte, dass Zemlinsky, der zu Lebzeiten so viel Anerkennung seitens unterschiedlicher Musiker- und Kritikergenerationen als Dirigent erfahren konnte, in den Listen und Darstellungen berühmter Dirigenten schlichtweg nicht genannt wird.⁷⁵ Der Umstand, dass Zemlinsky in der Forschung und im Musikleben erst 1974 wiederentdeckt wurde und mit der sogenannten Zemlinsky-Renaissance überhaupt erst sein kompositorisches Schaffen aufgearbeitet wurde, ist allgemein bekannt. Diese Studie möchte jedoch nicht der Frage nachgehen, warum Zemlinsky fast 30 Jahre ‚vergessen‘ war. Die Gründe dafür sind vielfältig und wurden bereits gewinnbringend, teils kontrovers in der Wissenschaft besprochen.⁷⁶

Vielmehr geht es darum, die Lücke, die sich zwischen den damaligen Zeitzeugnissen von Zemlinskys Interpretationskunst und dem heutigen Stand der Forschung ergibt, weiter zu schließen. Denn im Vergleich zu der bis zum heutigen Zeitpunkt vorangeschrittenen Aufarbeitung des Komponisten Zemlinsky finden seine Leistungen als Dirigent nur partiell Beachtung.⁷⁷ In ihren Biografien über Zemlinsky widmen Horst Weber

⁷⁴ Tancsik und Smith, „Zemlinsky’s Impact On Contemporary Opera“, S. 27.

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Vgl. dazu beispielsweise Theodor W. Adorno „Zemlinsky“ in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978 (Gesammelte Schriften 16), S. 351–367 sowie drei Sammelschriften zur Auseinandersetzung des mit von Adorno etablierten Begriffs eines Zemlinsky’schen Eklektizismus: Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, Graz 1976 (Studien zur Wertungsforschung, 7); Hartmut Krones (Hrsg.), *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, Wien 1995, (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1) sowie Michael Frith (Hrsg.), *Zemlinsky Studies*, London 2007.

⁷⁷ Ein Umstand, den Horst Weber bereits 1977 anmerkte. Vgl. dazu Horst Weber, *Alexander Zemlinsky*, Wien 1977 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 23), S. 7: „Dieses Buch handelt von dem *Komponisten Zemlinsky* – die Leistungen des *Interpreten*, so außergewöhnlich sie auch gewesen sein müssen, finden nur am Rande Erwähnung.“ und Antony Beaumont, *Alexander Zemlinsky*.

und Antony Beaumont dem Dirigenten Zemlinsky zumindest einige kurze Abschnitte und legen wesentliche Merkmale seines interpretatorischen Schaffens dar, an die diese Studie unter anderem anknüpfen wird.

Dabei handelt es sich *erstens* um die intensive Probenarbeit Zemlinskys, die durch peinlich genaue Arbeit gekennzeichnet war. Im ersten Kapitel der hier vorliegenden Untersuchung wird anhand der zeitgenössischen Wiener Kritiken gezeigt, dass sich dieser Wesenszug des Dirigenten Zemlinsky schon ganz zu Beginn seiner Karriere herauskristallisierte. *Zweitens* wird der von Beaumont und Weber angenommene pädagogische Einfluss Zemlinskys auf seinen Schülerkreis unter der Prämisse, dass sich aus diesem eine eigene Zemlinsky'sche Schule herausbildete, eingehender untersucht. Dies fußt wiederum auf der Hypothese Reinhard Kapps, die er im Aufsatz „Zemlinsky als Dirigent“ (2001) näher ausführt. Ausgehend von der Forschungsfrage, ob sich eines Tages analog zur Mahler'schen Schule auch eine Zemlinsky'sche Schule ausmachen ließe, weist Kapp nach, dass das pädagogische Konzept Zemlinskys, das institutionell an dessen Wirkungsstätte am Neuen Deutschen Theater angebunden war, ein singuläres Phänomen in der Entwicklung des modernen Berufsdirigententums zu Beginn des 20. Jahrhunderts darstellt. Das *dritte* Merkmal, das Weber dem Dirigenten Zemlinsky attestiert, bezieht sich auf sein Interpretationsideal: Zemlinsky hat demnach ein Pultvirtuosentum abgelehnt. Dirigieren habe für ihn lediglich die Funktion gehabt, die „Verständigung unter den Musikern“ zu leisten, nicht aber jene „zwischen Werk und Publikum“. ⁷⁸

Die vorliegende Studie wird zeigen, dass Zemlinskys Arbeitsweise, die durch stringente Probenarbeit sowie den daraus resultierenden Ausbau eines hervorragenden Ensembles geprägt war, nicht nur auf die rein musikalische Gestaltung einer Opernaufführung abzielte, sondern eine kohärente Bündelung performativer, szenischer und musikalischer Kräfte des Musiktheaters beabsichtigte.

Erstmals beschäftigte sich Vysloužil in einem Beitrag zu einem Zemlinsky-Symposium 1992 dezidiert mit Zemlinskys Schaffen als Dirigent und Interpret. Er stellt allerdings fest, dass es kaum möglich sei, aus den vornehmlich Zeitungsrezensionen entnommenen Informationen Konkretes zu erfahren, und dass kulturpolitische Fragen der Dramaturgie mit einer detaillierten Bewertung von Zemlinskys Tätigkeit in Prag in den Jahren 1918–1927 eine spezielle Beachtung verdienen. ⁷⁹ Dem trägt Pamela Tancsik mit ihrer datenreichen Untersuchung von Zemlinskys Tätigkeit am Neuen Deutschen Theater von 1911 bis 1927 Rechnung. Unter dem Titel *Die Prager Oper heißt Zemlinsky* legt sie die Bedeutung Zem-

⁷⁸ Weber, *Alexander Zemlinsky*, S. 36.

⁷⁹ Vysloužil, „Zemlinskys Prager Antrittsjahre“, S. 243, S. 245 und S. 246.

linskys als Dirigent und Orchesterleiter für das Qualitätsniveau des Prager Opernhauses dar und kommt zu dem Ergebnis, dass Zemlinsky sowohl während der Direktionszeit Teweles' (1911–1918) als auch Kramers (1918–1927) den künstlerischen Stil des Hauses in entscheidender Weise prägte.⁸⁰ Neben der Aufarbeitung der Theatergeschichte des Prager Opernhauses, das Teil „einer Stadt zweier Sprachen und dreier Kulturen,“ war, „die [...] – symbiotisch oder nicht – nebeneinander existierten und in einer Spanne von nur wenigen Jahrzehnten einzigartige künstlerische Leistungen hervorgebracht haben“,⁸¹ liefert die Studie Tancsiks wertvolle Einblicke in Repertoireentscheidungen und Spielpläne des Theaters in der Ära Zemlinsky. Tancsik bedient sich dabei in erster Linie der zahlreichen Musikkritiken der damals wichtigsten deutschsprachigen Zeitungen in Prag, *Bohemia* und *Prager Tagblatt*. Zusätzlich geben Aufstellungen der Beteiligten der zugehörigen Sparten am Theater weitere Einblicke, welche Ressourcen Zemlinsky in den Jahren 1911–1927 zur Verfügung standen. Dies betrifft unter anderem die Aufarbeitung der betriebswirtschaftlichen Quellen in Bezug auf Verträge, Honorare, das Abonnentenwesen und Inszenierungskosten sowie erste Einblicke in die Bühnenausstattung des Neuen Deutschen Theaters.

Die neuen Primärquellen der hier vorliegenden Studie, das Aufführungsmaterial der *Parsifal*-Produktion unter der Leitung Zemlinskys, werden dabei in Bezug zu den bereits erforschten Rahmenbedingungen gesetzt. Obwohl Zemlinskys Zeit am Neuen Deutschen Theater laut Forschungsstand nicht nur als wirkmächtigste Periode in Zemlinsky Leben, sondern auch als die am besten dokumentierte gelten kann, sind – bis auf Briefe, Kritiken und andere Dokumentationen durch Zeitgenossen – keine Zeugnisse seiner Dirigate oder Opernproduktionsleitungen der Prager Zeit überliefert. Zudem verschriftlichte Zemlinsky kaum künstlerisch-kompositorische Fragen, weder in den überlieferten Briefen noch in anderen Schriftdokumenten. Und noch weniger äußerte er sich zu aufführungspraktischen Überlegungen, Herangehensweisen oder Idealen.⁸²

Im Gegensatz zu Zemlinskys Prager Zeit ist die Berliner Periode an der Krolloper deutlich schlechter dokumentiert. Dies ist vermutlich dem augenfälligen Umstand zuzuschreiben, dass er in nur drei Jahren als Kapellmeister neben Klemperer in Berlin viel weniger künstlerisches Gewicht einbringen konnte als in seinen 16 Jahren als Musikdirektor in Prag. Dennoch sind aus der Berliner Zeit wertvolle Quellen überliefert, die weitere Aufschlüsse in Hinblick auf sein Wirken als Dirigent zulassen. Dabei handelt es sich vornehmlich um Studioaufnahmen unterschiedlicher Opernouvertüren, die zwischen 1927 und 1930 aufgenommen wurden

⁸⁰ Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*.

⁸¹ Ebenda, S. 306.

⁸² Vgl. Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. XXVIII.

und auf Schellackplatte erschienen sind (*The 78 rpm orchestral recordings*). 1986 erschien das aufgenommene Repertoire dann auf zwei CDs, in deren Booklet Helmut Haack eine erste Analyse des zu Hörenden vornahm.⁸³ Dort schrieb er:

„Zemlinsky’s approach is analytical. He brings each and every theme to life according to its own character so that each interpretation seems the definitive one ... By this means, Zemlinsky exposes the formal structure of each piece. Scrupulous attention to every detail without detaching it from its context allows him to approach Flotow and Maillart as wholeheartedly as classical composers such as Mozart and Beethoven.“⁸⁴

Im darauffolgenden Jahr kritisierte John W.N. Francis in einer Besprechung für das *Association for Recorded Sound Collections Journal*, dass sich Haack in minutiösen Beobachtungen und Behauptungen verliere, die „these ears often can’t substantiate“.⁸⁵

Die konträre Wahrnehmung legt einen wunden Punkt offen, den auch Reinhard Kapp thematisiert. Kapp weist auf die Problematik hin, die vermutlich mit jeder Analyse einer historischen Aufnahme einhergeht: Es waren noch keine eigenen Ideale für die Schallplatte ausgebildet und Ton-techniker noch nicht darin geschult, Ungenauigkeiten zu vermeiden.⁸⁶ Zudem fehlten akustische Referenzrahmen, die technischen Möglichkeiten der 1930er-Jahre dürften begrenzt gewesen sein und über die konkrete Aufnahmesituation ist so gut wie nichts bekannt.

Unter Berücksichtigung von zwei weiteren Aufnahmen, die weniger bekannt sind als die 78-rpm-Aufnahmen, konstatiert Kapp jedoch, dass die Idee des musikalischen Zusammenwirkens bei Zemlinsky „sinfonisch“ sei und „der gesamte Satz unter Einschluß der Gesangsstimmen integriert gefaßt [ist], alles ist sinnvoll artikuliert und deutlich zu verstehen.“⁸⁷ Hartmut Krones und Tobias Robert Klein⁸⁸ nehmen unter Bezug-

⁸³ Die erste CD ist zunächst bei Koch-Schwann, dann bei Archipphon erschienen. Die Version von Archipphon ist heute bei gängigen Streaming-Portalen wie YouTube oder Spotify frei zugänglich. Vgl. Orchester der Staatsoper Berlin / Orchester der Städt. Oper Berlin-Charlottenburg / Berliner Philharmoniker / Alexander Zemlinsky, *Mozart. Beethoven, Rossini, Maillart, Flotow, Weinberger, Smetana*, (aufg. 1928–1930), Koch Schwann Musica Mundi: 310 037 (publ. 1986).

⁸⁴ Helmut Haack, CD-Booklet zu Orchester der Staatsoper Berlin / Orchester der Städt. Oper Berlin-Charlottenburg / Berliner Philharmoniker / Alexander Zemlinsky, *Mozart. Beethoven, Rossini, Maillart, Flotow, Weinberger, Smetana*, aufg. 1928–1930, Koch Schwann Musica Mundi: 310 037 (publ. 1986).

⁸⁵ John W. N. Francis, „Alexander von Zemlinsky conducts“, in: *Association for Recorded Sound Collections Journal*, 19 (1987), H. 2, S. 136–138, hier S. 138.

⁸⁶ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 193.

⁸⁷ Ebenda, S. 194.

nahme auf diese Einspielungen erste Einordnungsversuche in die Interpretationsgeschichte vor:

„Die wenigen Aufnahmen von seinen Dirigaten, die uns erhalten geblieben sind, geben zudem Zeugnis von einem Wissen um die historische Aufführungspraxis, das sogar das ‚alte‘ Rubato des 18. Jahrhunderts betraf, das Offbeat-artige Verziehen der Oberstimme gegen die gleichmäßig im Takt voranschreitende Begleitung; es lässt uns erahnen, dass Zemlinsky am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde einiges mehr über interpretatorische Traditionen älterer Jahrhunderte erfahren hat als so mancher Kapellmeister unserer Tage an hochgelobten Musikuniversitäten.“⁸⁹

Die Problematik, die sich bereits im Widerspruch zwischen Francis und Haack zeigt, äußert sich dabei ähnlich wie in den Presserevisionen zu vergangenen Aufführungen. Zwar verortet sie Ulrich Konrad zeitlich vor der Erfindung der Tonaufzeichnung, dennoch weisen auch Tonträger-Besprechungen in logischer Konsequenz das gleiche Phänomen auf: „Nicht das Vorgängige der Aufführungsleitung und dessen Ergebnis lassen sich erkennen, sondern lediglich Schilderungen und Wertungen sowohl aus Komponisten- als auch Zuhörerperspektive.“⁹⁰ Nun ist zwar bei den Zemlinsky-Aufnahmen das Ergebnis zu erkennen, allerdings verschafft es nur bedingt einen Einblick in den vorherigen Produktionsprozess. Da Zemlinsky vor allem auf dem Gebiet des Musiktheaters als Dirigent Karriere machte und gerade für die perfekte Sensibilisierung im Zusammenwirken performativer und musikalischer Stränge rezipiert wurde, fehlt bei den Tonaufnahmen der Opernouvertüren ein entscheidendes Element: die Szene.

Dennoch sollen die überlieferten 78-rpm-Aufnahmen, ergänzt um die zeitgenössischen Presseberichte, in dieser Studie im Sinne einer Quellenfiliation als Referenzpunkt betrachtet werden. Denn die Beobachtungen, die bereits Kapp, Krones und Klein bei der Analyse der Aufnahmen mach-

⁸⁸ In seinem (unveröffentlichten) Vortrag „Das Orchester und die Dirigenten der Krolloper: Otto Klemperer, Alexander von Zemlinsky und Fritz Zweig“ während des Symposiums „Freiheiten und Zwänge. Die Staatskapelle Berlin zwischen 1919 und 1955“ vom 19. Januar 2019 hat sich Tobias Robert Klein besonders mit Zemlinskys Schallplattenaufnahmen aus dieser Zeit auseinandergesetzt. Er verweist dabei u.a. auf den Einsatz von (agogischen) Elementen des sogenannten „Espressivo-Stils“ zu einem Zweck, der sich der dem (Interpretations-)Ideal der Wiener Schule entstammenden Forderung, „alles hörbar zu machen“ (Arnold Schönberg), nähert: Tempomodifikation und die Akzentuierung von Klangfarben lassen strukturelle Eigenschaften der Partitur hervortreten.

⁸⁹ Hartmut Krones (Hrsg.), „Alexander Zemlinsky – Ästhetik, Stil und Umfeld“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 13–18, hier S. 17–18.

⁹⁰ Ulrich Konrad, „Richard Wagner dirigiert“, in: *Die Tonkunst* 11 (2017), S. 274–283, hier S. 274.

ten, können gewinnbringend für die Betrachtung der Partiturnotizen Zemlinskys genutzt werden. Im dritten Kapitel dieser Untersuchung werden diese Beobachtungen anhand der Annotationen in der Dirigierpartitur sowie Zemlinskys verbalisierter Probenanweisungen, die sich schriftlich im Notenmaterial der Orchestermusiker/innen sowie der Sänger/innen niederschlugen, verifiziert oder falsifiziert.

Aus dem bisherigen Forschungsdiskurs sind unterschiedliche Fragestellungen für die vorliegende Untersuchung entwickelt worden. Es ist deutlich geworden, dass gerade Zemlinskys Prager Zeit von großer künstlerischer Bedeutung für das Neue Deutsche Theater war und den künstlerischen Stil des Hauses prägte. Dieser Stil wird vor allem in zeitgenössischen Darstellungen seiner Interpretationskunst in Anlehnung an Gustav Mahler verstanden. Aus diesem Umstand ergeben sich Fragen, die bereits von Kapp in den Raum gestellt wurden und an die diese Untersuchung anknüpft: Gibt es eine Entwicklung des Dirigenten Zemlinsky? Und kann man von einer Zemlinsky'schen Schule in Abgrenzung zu Mahler sprechen?⁹¹ So würde beispielsweise der Chefdirigent und Operndirektor (1920–1935) des Tschechischen Nationaltheaters Otakar Ostrčil dieser Schule zugerechnet werden.⁹²

Daraus ergibt sich zwangsläufig eine zweite Frage, die diese Studie unter Berücksichtigung der Entwicklung des ‚modernen‘ Operndirigenten zu beantworten sucht, nämlich: Welchen Stellenwert nimmt Zemlinsky als Dirigent in der aufführungspraktischen Landschaft des frühen 20. Jahrhunderts ein?

Die Analyse des Quellenmaterials dient nicht nur dem Zweck, sich Parametern einer Zemlinsky'schen Interpretationsvorstellung zu nähern, sondern ebenso seine Herangehensweise an eine Opernproduktion zu erschließen. Keinesfalls möchte ich hier den Versuch unternehmen, eine historische Interpretation zu rekonstruieren (dies wäre unter der vorher dargelegten Prämisse jenseits des Machbaren). Vielmehr werde ich vor allem den Weg zu einer erfolgreichen Aufführung unter Berücksichtigung unterschiedlichster Arbeitsbedingungen und -kontexte (partiell) offenlegen, um so konkret wie möglich nachzuvollziehen, wie sich der Stil Zemlinskys am Neuen Deutschen Theater in Prag manifestierte. Denn die erfolgreiche Operaufführung erfordert vom Dirigenten andere Vorgehensweisen als beim Dirigieren rein symphonischer Werke, „vor allem die Fähigkeit, das Orchester, die auf der Bühne agierenden Solisten und den ebenfalls agierenden und auswendig singenden Chor zusammenzuhalten.“⁹³ Das Aufführungsmaterial der *Parsifal*-Produktion unter Zemlinsky ist ein seltenes Bei-

⁹¹ Vgl. dazu Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“: „Zemlinsky gehörte also in gewisser Weise einer Schule an, und hat selbst schulbildend gewirkt.“ S. 179.

⁹² Vgl. Weber, *Alexander Zemlinsky*, S. 36.

⁹³ Ulrich Furrer, *Der Operndirigent*, Freiburg i.Br. 2002 (Rombach Grundkurs 4), S. 7.

spiel für vollständig erhaltenes Material, dessen Schriftschichten sich eindeutig einzelnen Akteur/innen der Produktion zuweisen lassen. Damit ermöglicht das Material Annäherungen an partiell verschriftlichte Aufzeichnungen über Probenprozesse, die sukzessive kollektive Erarbeitung des Werkes sowie die szenische Realisierung auf der Bühne. Es soll als Fallbeispiel dienen, um sich den oben gestellten Fragen exemplarisch zu nähern.

III. Quellen

Der vorliegenden Studie liegt das fast vollständig überlieferte Aufführungsmaterial der Prager *Parsifal*-Produktion unter Zemlinskys Leitung am 1. Januar 1914 zugrunde, das heute im Archiv des Národní divadlo in Prag aufbewahrt wird.⁹⁴ Es wurde im Zuge des Forschungsprojektes RFD12 „Handwritten layers of operatic practices“ am Exzellenzcluster „Understanding Written Artefacts“ der Universität Hamburg unter der Leitung von Ivana Rentsch vollständig digitalisiert. Das Projekt, in dessen Rahmen auch die vorliegende Untersuchung entstanden ist, befasst sich mit der Wagner-Rezeption am Neuen Deutschen Theater in Prag in den Jahren 1888 bis 1939. Das historische Aufführungsmaterial gliedert sich in 52 Notenausgaben von *Parsifal* der Edition Schott. Diese 52 Ausgaben teilen sich wiederum in 283 Einzelelemente auf.

Für den vereinfachten Zugriff auf das digitalisierte Material, das zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht wird, sind die einzelnen Notenausgaben (zum Beispiel Chorstimmen, die unterschiedlichen Pulte einer Instrumentengruppe oder die Bühnenmusik) digital so erfasst worden, wie sie archiviert wurden. Das heißt, unter einer Signatur – als Beispiel sind hier die Chorstimmen (Dt O 308/Sb1) genannt – finden sich Untergliederungen der Besetzungen, in diesem Fall in jeweils 70 Stimmen (Sopran 1, Sopran 2 + 3 und Alt). Dieses System gilt gleichermaßen für die Zusammenfassungen der Instrumentenstimmen sowie für die Bühnenmusik. Die Dirigierpartitur ist entsprechend der drei Akte in drei Bücher unterteilt, die als solche abrufbar sein werden. Ebenso soll auf die unterschiedlichen Klavierauszüge für Regie, Inspizient, Korrepetitor und die Lichtregie einzeln zugegriffen werden. Dies betrifft ebenso das Material

⁹⁴ Für die großartige Unterstützung und den Zugang zu den Quellen im Rahmen der Projektarbeit danke ich sehr herzlich dem Archivleiter des Národní divadlo in Prag Matěj Dočekal und der Archivarin Aneta Tkačenko. Für die aufwendige Digitalisierung der Quellen gebührt Ondřej Manour ein großes Dankeschön, und für die Inventarisierung bedanke ich mich herzlich bei Monika Jägerová.

der solistischen Gesangsrollen, die (mit Ausnahme der Gesangspartie der Kundry) ebenfalls vollständig überliefert sind.

Die Veröffentlichung ist durch das Forschungsdatenmanagement der Universität Hamburg geplant. Zur vereinfachten Darstellung der Materialien erfolgte eine erneute Systematisierung, die sich nach der Besetzung des damaligen Orchesters richtet und somit den Zugriff im Sinne einer opernpraktischen Realisierung gewährleistet (vgl. Tabelle 1).

Signatur im RDR	Materialart	Funktion in Prag	Besetzung
01_DT_O_308_P1_I	Partitur, Vorspiel und 1. Akt	Dirigent	
02_DT_O_308_P1_II	Partitur, 2. Akt	Dirigent	
03_DT_O_308_P1_III	Partitur, 3. Akt	Dirigent	
04_DT_O_308_1	Klavierauszug	Regie	
05_DT_O_308_3	Klavierauszug	Regie	
06_DT_O_308_4	Klavierauszug	Inspizient	
07_DT_O_308_5	Klavierauszug	Korrepetitor	
08_DT_O_308_6	Klavierauszug	Licht	
09_DT_O_308_7	Klavierauszug	Inspizient	
10_DT_O_308_ZP1	Klavierauszug	Rolle	Parsifal (Tenor)
11_DT_O_308_ZP2	Klavierauszug	Rolle	Gurnemanz (Bass)
12_DT_O_308_ZP3	Klavierauszug	Rolle	Amfortas (Bariton)
13_DT_O_308_ZP4	Klavierauszug	Rolle	Klingsor (Bass)
14_DT_O_308_ZP5	Klavierauszug	Rolle	Titirel (Bass)
15_DT_O_308_ZP6–11	Gesangsstimmen	Chor	Kappen und Knaben a.d. Höhe, T u. B.
16_DT_O_308_Sb1	Gesangsstimmen	Chor	Sopran 1., 2., 3. und Alt
17_DT_O_308_OH1_fl1	Orchestermaterial	Orchester	Flöte I
18_DT_O_308_OH1_fl2	Orchestermaterial	Orchester	Flöte II
19_DT_O_308_OH1_fl3	Orchestermaterial	Orchester	Flöte III
20_DT_O_308_OH1_ob1	Orchestermaterial	Orchester	Oboe I
21_DT_O_308_OH1_ob2	Orchestermaterial	Orchester	Oboe II
22_DT_O_308_OH1_ob3	Orchestermaterial	Orchester	Oboe III
23_DT_O_308_OH1_ci	Orchestermaterial	Orchester	Englischhorn
24_DT_O_308_OH1_cl1	Orchestermaterial	Orchester	Clarinette I
25_DT_O_308_OH1_cl2	Orchestermaterial	Orchester	Clarinette II
26_DT_O_308_OH1_cl3	Orchestermaterial	Orchester	Clarinette III
27_DT_O_308_OH1_cl.b	Orchestermaterial	Orchester	Bassklarinette
28_DT_O_308_OH1_fg1	Orchestermaterial	Orchester	Fagott I

Signatur im RDR	Materialart	Funktion in Prag	Besetzung
29_DT_O_308_OH1_fg2	Orchestermaterial	Orchester	Fagott II
30_DT_O_308_OH1_fg3	Orchestermaterial	Orchester	Fagot III
31_DT_O_308_OH1_cfg	Orchestermaterial	Orchester	Contrafagott
32_DT_O_308_OH1_cor1	Orchestermaterial	Orchester	Horn I
33_DT_O_308_OH1_cor2	Orchestermaterial	Orchester	Horn II
34_DT_O_308_OH1_cor3	Orchestermaterial	Orchester	Horn III
35_DT_O_308_OH1_cor4	Orchestermaterial	Orchester	Horn IV
36_DT_O_308_OH1_tr1	Orchestermaterial	Orchester	Trompete I
37_DT_O_308_OH1_tr2	Orchestermaterial	Orchester	Trompete II
38_DT_O_308_OH1_tr3	Orchestermaterial	Orchester	Trompete III
39_DT_O_308_OH1_tb1	Orchestermaterial	Orchester	Tenorposaune I
40_DT_O_308_OH1_tb2	Orchestermaterial	Orchester	Tenorposaune II
41_DT_O_308_OH1_tb3	Orchestermaterial	Orchester	Tenorposaune III
42_DT_O_308_OH1_tu.b	Orchestermaterial	Orchester	Basstuba
43_DT_O_308_OH1_tp	Orchestermaterial	Orchester	Pauken
44_DT_O_308_OH1_ar1	Orchestermaterial	Orchester	Harfe I
45_DT_O_308_OH1_ar2	Orchestermaterial	Orchester	Harfe II
46_DT_O_308_OH1_vl1	Orchestermaterial	Orchester	Violine I 1., 2., 3., u. 4. Pult
47_DT_O_308_OH1_vl2	Orchestermaterial	Orchester	Violine II
48_DT_O_308_OH1_va	Orchestermaterial	Orchester	Viola, 1., 2., u. 3. Pult
49_DT_O_308_OH1_vc	Orchestermaterial	Orchester	Violoncello
50_DT_O_308_OH1_cb	Orchestermaterial	Orchester	Contrabasso
51_DT_O_308_OH1_sc	Orchestermaterial	Bühnenmusik	Glocken, Trompete I–II, Posaune I–IV, Rührtrommeln
52_DT_O_308_OH1_sc_cl	Orchestermaterial	Bühnenmusik/ Einlage	Clarinette I–II in B

Tab. 1: Übersicht des historischen Aufführungsmaterials von *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in Prag, nach Digitalapparat des Forschungsdatenrepositoriums Universität Hamburg

Selbstredend können in der vorliegenden Studie nicht alle Aufführungsmaterialien in Gänze besprochen werden. Daher beruht die Analyse auf einer exemplarischen Auswahl, die den sich aus der Materialfülle sowie der Aufführungsgeschichte des *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater ergebenden methodischen Problematiken bestmöglich zu begegnen versucht. Dieses fast vollständig überlieferte Aufführungsmaterial ist als Grundlage der Studie ausgewählt worden, da es einen einzigartigen Einblick in die musikalische und szenische Erarbeitung einer großen Operaufführung

am Neuen Deutschen Theater unter der Leitung Zemlinskys bietet. Die hier vollzogene Zuordnung des Materials zu einer bestimmten Produktion ist keineswegs selbstverständlich, sondern ein außergewöhnlicher Zustand, der auf die Schutzfrist, der die Aufführungsrechte des Werkes unterlagen, zurückzuführen ist. Dies sei in Kürze anhand der Materialart als solcher und der damit verbundenen Archivierung erklärt.

Zunächst ist an der Stelle kurz zu erwähnen, dass die hauseigene Archivierung von Aufführungsmaterial nicht einem festgelegten historischen Stellenwert der Quellen folgt, sondern einer rein pragmatischen Herangehensweise. Während Musikarchive in ihrem Selbstverständnis vor allem als Hüter und Bewahrer wertvoller Manuskripte jeglicher Art fungieren, verstanden und verstehen sich an Opern- oder Konzerthäuser angegliederte Archive als „Hüter der musikalischen Fassung“.⁹⁵ Sie sind Teil des praktischen Betriebs im Haus, die Archivar/innen bestellen das Material, richten es (vor allem die Streichfassungen, Regiebücher und Spielanweisungen) ein und archivieren es zu dem Zweck, bei einer späteren Aufführung auf dasselbe Material zurückgreifen zu können, ohne diesen Arbeitsprozess wiederholen zu müssen.⁹⁶ Das hat im archivarischen Alltag zur Konsequenz, dass Aufführungsmaterialien nicht nach Komponist/innen (und erst recht nicht nach Dirigent/innen oder Regisseur/innen) archiviert werden, sondern nach einzig und allein nach Werk. Die Archivierung dient der musikalischen Einrichtung des jeweiligen Stückes sowie dem Konservieren der Annotationen aller an der Oper Beteiligten, um die Fassung mit möglichst wenig Aufwand als spielbar zu erhalten. Sie ist praktisch orientiert, keinesfalls historisch.

Aus dem Kostenaufwand und einem durch Arbeitsproduktivität bedingten Pragmatismus ergeben sich bei der Auswertung von Aufführungsmaterial die über ein Jahrhundert andauernden (und vermutlich noch länger währenden) Herausforderungen: Selten entspringt die überlieferte musikalische Fassung nur einer Dirigentenfeder. Historische Dirigierpartituren sind vor allem durch unterschiedliche Schichten von handschriftlichen Annotationen geprägt. Musikerinnen und Musiker, die meistens länger an den jeweiligen Opernhäusern tätig sind als die musikalischen Direktorinnen und Direktoren, nutzen für das gleiche Werk unter anderen Dirigenten das gleiche Material, das dadurch einer permanenten materiellen Erweiterung ausgesetzt ist. Es ist zumindest anzunehmen, dass die Veränderung nicht nur materieller, sondern auch interpretatori-

⁹⁵ Vgl. dazu: Holger Winkelman-Liebert, „Hüter der Fassung – Die Bibliothek der Staatsoper Hamburg und ihre Aufgaben“, in: *Forum Musikbibliothek* 35 (2014), H. 3, S. 15–20.

⁹⁶ Gertraut Haberkamp, Art. „Musikbibliotheken und Archive“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4lic0cz1c15.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/466194> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

scher Natur ist. Diese Herausforderung im Umgang mit Aufführungsmaterial lässt sich gleichermaßen auf Regiebücher und ähnliche Quellentypen übertragen. Ein sprechendes Beispiel aus dem Fundus des Neuen Deutschen Theaters in Prag ist die Dirigierpartitur des *Lohengrin* (vgl. Abb. 1 und Abb. 2):

Aus den unterschiedlichen Stempeln geht zunächst hervor, dass die Partitur in Graz erstanden und am dortigen Theater genutzt wurde und später (1905) in den Besitz des Deutschen Theatervereins Prag übergang. Vermutlich erfolgte ein erneuter Stempel im Jahr 1911 infolge der beginnenden Direktionszeit Heinrich Teweles'. Des Weiteren wird durch die handschriftlichen Bleistifteintragungen der Besetzung deutlich, dass es sich um diejenige Partitur handelt, aus der 1863 *Lohengrin* in Graz, vermutlich unter Eduard Stolz, dirigiert wurde, der in der Spielzeit 1882/1883 zweiter Kapellmeister unter Karl Muck am Deutschen Landestheater in Prag wurde.⁹⁷ Später (Spielzeit 1923/24) dirigierte Zemlinsky aus derselben Partitur, die zu diesem Zeitpunkt also schon mindestens 40 Jahre alt war. Doch damit nicht genug: Ein weiterer Blick in die Partitur legt nahe, dass mindestens zwei weitere Dirigenten diese Partitur genutzt haben. Dabei handelt es sich vermutlich um Hermann Stange, der als Einziger Änderungen bei Streichungen namentlich vermerkte, und Georg Szell, der Annotationen mit dem Jahr 1933 datierte. Daraus lässt sich ableiten, dass die Partitur von 1863 bis 1933 in Gebrauch war und von mindestens vier Dirigenten benutzt wurde.

Wegen der Mehrschichtigkeit solcher Partituren, die sich aus der Praxis des Alltagsbetriebs eines Opernhauses ergeben, ist es schier unmöglich zu rekonstruieren, wem welche Annotation zuzuordnen ist. So lässt sich anhand dieser Partitur zwar die Provenienz der Bemerkungen verfolgen, interpretationsspezifische Zuschreibungen bleiben aber spekulativ. Ähnlich verhält es sich bei anderen Aufführungsmaterialien aus dem Prager Fundus.

So ist die Schutzfrist des *Parsifal* ein glücklicher Umstand, denn sie erleichtert die Einordnung des historischen Aufführungsmaterials deutlich. *Parsifal* ist zwar in konzertanter Form bereits vor dem 1. Januar 1914 am Neuen Deutschen Theater aufgeführt worden, allerdings beschränkten sich diese Aufführungen auf die instrumentalen Teile der „*Wandlungsmusik*“ und der „*Schlusszene*“. Bei diesem Material handelt es sich um ein Konvolut, das vor allem aus Kopistenabschriften besteht und unter der Signatur DT C 16 mit den jeweiligen fortlaufenden Nummern der einzelnen Instrumente geführt wird. Damit kann es dezidiert von dem Material unterschieden werden, das für die Produktion am 1. Januar 1914 genutzt wurde.

⁹⁷ Monika Kornberger, Art. „Eduard Bartholomäus Stolz“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

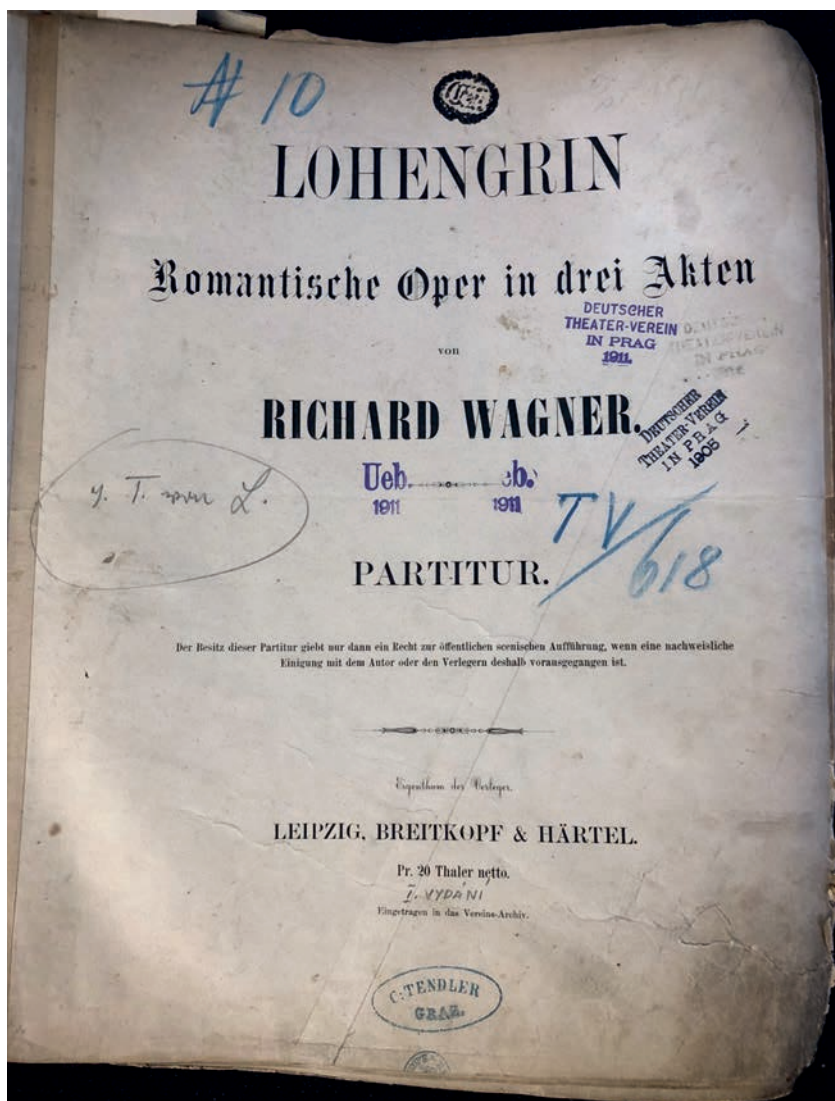


Abb. 1: Richard Wagner, *Lohengrin*. *Romantische Oper in drei Akten* (Partitur),
Leipzig s.a. (Breitkopf und Härtel), Titelblatt,
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 10/P1

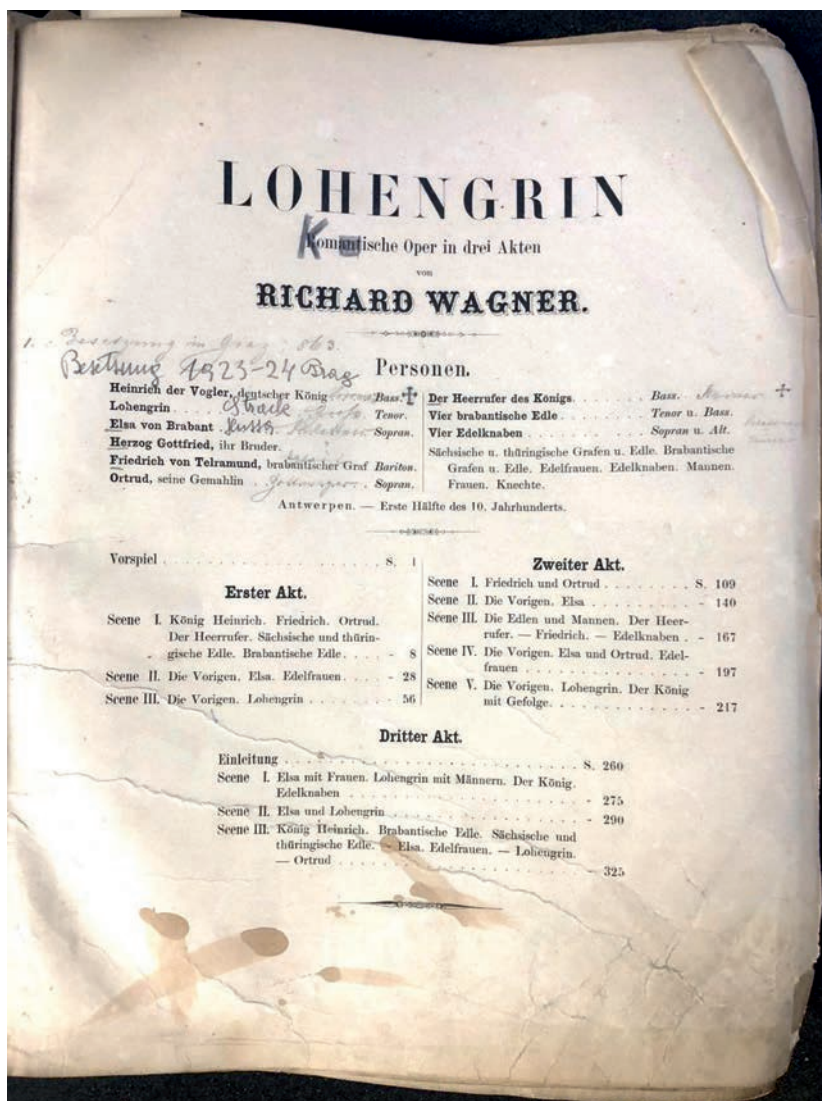


Abb. 2: Richard Wagner, *Lohengrin*. *Romantische Oper in drei Akten* (Partitur), Leipzig s.a. (Breitkopf und Härtel), Titelblatt mit Hinweisen auf Spielzeiten in Graz (1863) und Prag (1923/24), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 10/P1

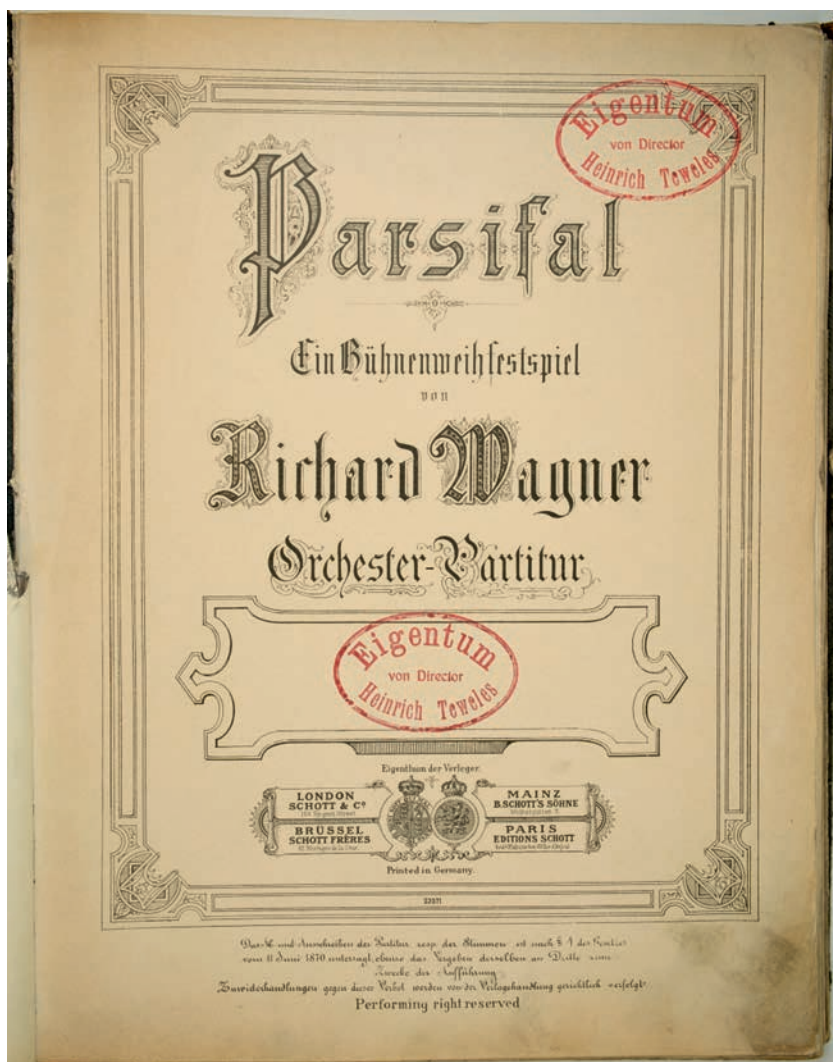


Abb. 3: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel (Orchester-Partitur),
Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571),
Deckblatt mit dem Eigentumsstempel von Direktor Heinrich Teweles,
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, DT O 308/PI

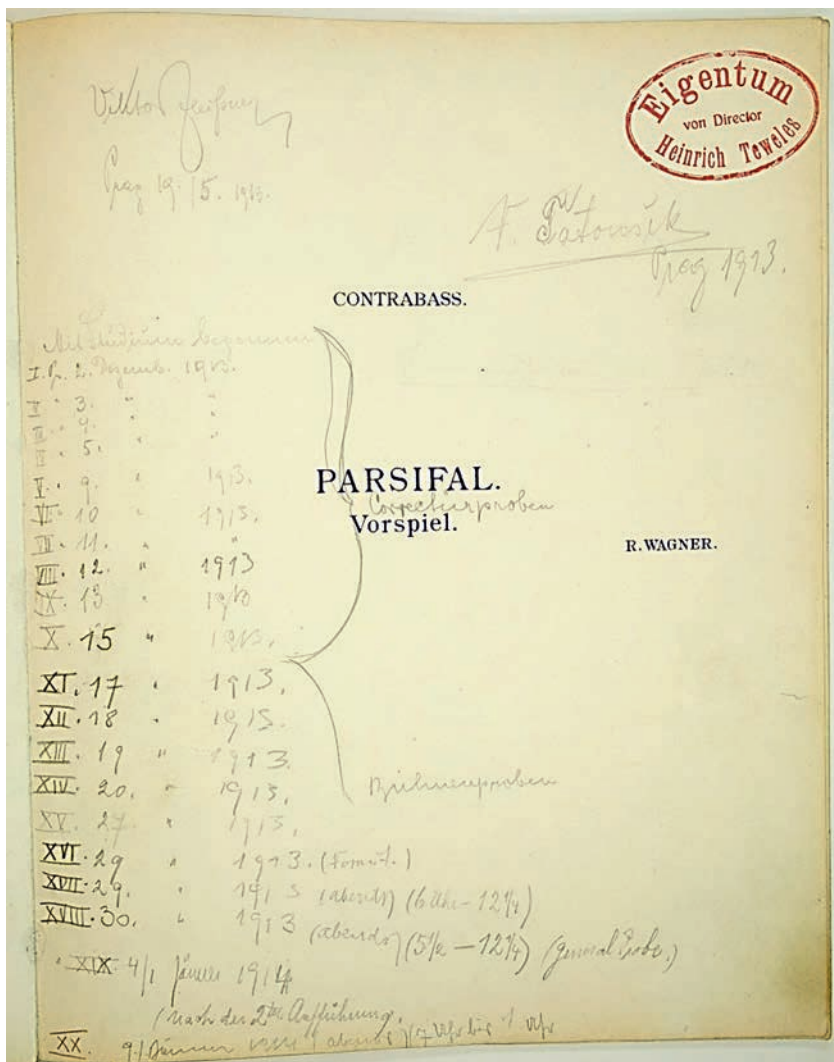


Abb. 4: Richard Wagner, *Parsifal* (Contrabasso I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Einschlagsseite mit einer detaillierten Auflistung der jeweiligen Proben und Aufführungen unter der Leitung Zemlinskys,
 © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: cb1

Das Aufführungsmaterial, das Grundlage dieser Untersuchung bildet, kann eindeutig auf die Produktion Zemlinskys zurückgeführt werden: Die Dirigierpartitur weist nicht nur die Handschrift Zemlinskys auf, es finden sich in ihr auch keine weiteren Eintragungen von anderen Dirigenten. Darüber hinaus lässt der Eigentumstempel von Direktor Heinrich Teweles den Rückschluss zu, dass das Material von ihm zum Zwecke der Erstaufführung am Neuen Deutschen Theater gekauft wurde. Zwar lässt sich nicht ausschließen, dass Georg Szell oder Karl Rankl, die die *Parsifal*-Aufführungen der 1930er-Jahre leiteten (dies geht aus den von den Orchestermusikern geführten Listen der einzelnen *Parsifal*-Aufführungen hervor),⁹⁸ aus dieser Partitur dirigierten, allerdings scheint dann zumindest fragwürdig, weshalb sich in der Dirigierpartitur keinerlei Aufzeichnungen dieser ‚Versionen‘ finden, die Partitur nicht neu gestempelt bzw. inventarisiert wurde und sich keine Hinweise auf andere Urheberschaften finden lassen.

Des Weiteren ließ sich durch die wiederentdeckten Bühnenbildentwürfe des Malers Erwin Osen eine Korrelation der Inszenierung mit den hier gelisteten Regiebüchern konkretisieren und auf die Aufführung am 1. Januar 1914 datieren.⁹⁹

Im hier abgebildeten Bühnenbildentwurf Erwin Osens (vgl. Abb. 5) ist über dem Titel in roter Schrift notiert: „Königlich Deutsches Landestheater Prag, 1.1.1914“. Die unten links im Entwurf eingetragene Bleistiftnotiz beschreibt die Bewegung im Bild und ist deckungsgleich mit den Anweisungen im Regiebuch.

Durch die Analyse des fast in Gänze überlieferten Materials lassen sich erstmals konkrete Einblicke in die Vorbereitung und Realisierung einer derart großen Opernproduktion wie der des *Parsifal* unter der Leitung Zemlinskys am Neuen Deutschen Theater gewinnen.

Selbstverständlich kann anhand dieser Materialbetrachtung keine historische Interpretation beziehungsweise historische Aufführung rekonstruiert werden. Das Aufführungsmaterial der *Parsifal*-Produktion soll vielmehr als ein modellhaftes Quellenkonvolut verstanden werden, anhand dessen sich erste Ergebnisse zu den Wechselbeziehungen zwischen Aufführungszintentionen, tatsächlicher Realisierung und ästhetischen Interpretations- und Inszenierungsidealen Zemlinskys ableiten lassen.

⁹⁸ Vgl. Abbildung 4.

⁹⁹ Für die Wiederentdeckung und den Zugriff auf die Bühnenbild- und Kostümentwürfe von Erwin Osen möchte ich mich ganz herzlich bei Christian Bauer (Donau-Universität Krems) bedanken. Zudem möchte ich Lucas Voges (Universität Hamburg, Centre for the Study of Manuscript Cultures) für die nachträgliche Bearbeitung der Digitalisate danken und Oliver Doch für die großzügigen Abbildungsrechte.

Die für Teweles einst so ärgerliche Schutzfrist führt also zu dem heute glücklichen Umstand, nicht nur das Material einer bestimmten Aufführung zuordnen zu können, sondern auch Einblicke in ein Opernereignis zu gewinnen, das sicherlich als eines der bedeutendsten in Zemlinskys Karriere als Dirigent gelten kann.



Abb. 5: Erwin Osen, *Parsifal*, „Die Wanderung durch das göttliche Reich“
(Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier auf Holz,
57 x 76 cm, in Privatbesitz

1 Alexander Zemlinsky als Dirigent: Musikdirektor, Regisseur und Pädagoge

1.1 Vom Kapellmeister zum Opernchef

Es finden sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur wenige dirigierende Komponisten, die so stark mit einem Genre in Verbindung gebracht werden können wie Zemlinsky mit der Oper. In einem Zeitraum von über vier Jahrzehnten komponierte er für das Musiktheater mit einer erstaunlichen Gattungs- und Stilvielfalt.¹⁰⁰ Arnold Schönberg, Zemlinskys Kompositionsschüler, hielt 1949 nicht nur den Einfluss seines Lehrers auf ihn selbst, sondern auch dessen Position im damaligen Musiktheaterleben fest: „The one to whom I owe most of my knowledge of the technique and the problems of composing [was] Alexander von Zemlinsky, [...] I do not know one composer after Wagner who could satisfy the demands of the theatre with more musical substance than he.“¹⁰¹ Selbstredend ist diese Würdigung nicht frei von Rührung, die Beobachtung aber, dass Zemlinsky in einem ganz besonderen Maße den speziellen Bedürfnissen des (Musik-) Theaters gerecht wurde, findet sich nicht nur in posthumen Würdigungen seiner Person, sondern bereits zu Beginn seiner Karriere:

„Es gibt derzeit sicher Wenige, die ein so scharfes Auge für das auf der Bühne Wirksame haben wie Zemlinsky, Wenige, die mit allen grossen und kleinen Geheimnissen des Effects – im guten Sinne – so vertraut sind wie er. [...] Der dramatische Komponist besitzt gerade in dem durch Noten zweifellos festgestellten Zeitmaße von Rede und Gegenrede ein dramatisches Mittel ersten Ranges, um Gemüthszustände, Stimmungen, Stimmungsänderungen seiner handelnden Personen absolut sicher anzugeben. [...] Nichtsdestoweniger ist alles, was sich auf der Bühne ereignet, gleichsam das Symbolische, von dem erst das tief unten wie in einer Krypta seinem geheimnisvollen Dienste obliegende Orchester hebt den Schleier weghebt, alles erläutert, ergänzt, motiviert.“¹⁰²

¹⁰⁰ Susanne Rode-Breymann, „Zemlinskys Kompositionen und Entwürfe für das Musiktheater. Oder: Über die Suche nach der rechten Gattung“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 269–278, hier S. 269.

¹⁰¹ Arnold Schönberg, „My evolution“ [1949], in: ders., *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hrsg. von Leonard Stein, London 1975, S. 79–91, hier S. 80.

¹⁰² Richard Heuberger, „Es war einmal ...“, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 24. Januar 1900, S. 1.

In dieser Rezension wird Zemlinskys Komposition *Es war einmal* verhandelt, eine „Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen“, die am 22. Januar 1900 an der Wiener Hofoper unter dem Dirigat Gustav Mahlers uraufgeführt wurde. Das Werk stehe zwar am Beginn von Zemlinskys musikdramatischem Schaffen, lasse aber bereits seine kompositorische Begabung für das Musiktheater erkennen, so die damalige Kritik, denn „das scharfe Auge für das auf der Bühne Wirksame“ sei es, „das aus ihm schon früh den „Theatermenschen“ forme.“¹⁰³

Nach und nach wuchs im Wien des frühen 20. Jahrhunderts das Renommee Zemlinskys. Durch seine Tätigkeit als Kapellmeister am Carltheater, am Theater an der Wien und an der Wiener Volksoper hatte er sich vor allem als Dirigent einen Namen erarbeitet und als bekannte Größe im Musiktheaterbetrieb etabliert. Dennoch sind Spuren von Zemlinskys Arbeit als Interpret in dieser Periode eher sporadisch denn systematisch überliefert.

Dank Antony Beaumont ließen sich zwar biographische Lücken in der teils dürftigen Materiallage schließen, gleichwohl wird Zemlinskys Schaffen und Wirken als Dirigent in Wien ab den 1890er-Jahren bis zu seinem Amtsantritt am Neuen Deutschen Theater in Prag bis heute eher beiläufig erwähnt. Das ist insofern bedauerlich, als Zemlinskys bedeutende Stellung als Dirigent in der Musikgeschichte seit jeher unumstritten war, wie Walter Pass schon 1975 im Zuge der aufkommenden Zemlinsky-Renaissance festhielt.¹⁰⁴ Horst Weber verwies in der ersten großen Zemlinsky-Studie der 1970er-Jahre ausdrücklich auf das Komponieren: „Dieses Buch handelt von dem *Komponisten* Zemlinsky – die Leistungen des *Interpreten*, so außergewöhnlich sie auch gewesen sein müssen, finden nur am Rande Erwähnung.“¹⁰⁵

Um sich aber den Leistungen des *Interpreten* Zemlinsky zu nähern, ist eine systematisch ausgerichtete Aufarbeitung von Zemlinskys Wiener Jahren und seinen Anfängen als Dirigent, die dann letztendlich in seinem großen Erfolg als Operndirektor in Prag mündeten, unerlässlich. Da we-

¹⁰³ So heißt es im weiteren Verlauf der Kritik: „Director Mahler, der – selbst ganz Theatermensch – sogleich den Theatermenschen in Zemlinsky witterte, bestand aber auf durchgreifenden Veränderungen, die Zemlinsky als vorteilhaft erkannte und sofort durchführte. In dieser neuen Fassung bekamen wir das Stück nun zu sehen.“ Ebenda. Und auch Schönberg bezeichnete Zemlinsky immer wieder als „Theatermenschen“: „Er kann zwar Menschen, wie mir, der ich kein Theatermensch bin, durch die Kraft seiner Musik Versionen eröffnen, die weiter sind als die Bühne; aber das besser sehende Publikum hält sich an die Textdichter, indem es dem Tondichter sein Interesse entzieht.“ Schönberg, „Gedanken über Zemlinsky“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 228–230, hier S. 229.

¹⁰⁴ Walter Pass, „Zemlinskys Wiener Presse bis zum Jahre 1911“, in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1976, S. 80–92, hier S. 93.

¹⁰⁵ Weber, *Alexander Zemlinsky*, S. 7 (Hervorhebung original).

der Tonaufnahmen aus Zemlinskys Wiener Zeit existieren noch Aufführungsmaterialien seiner Opernproduktionen überliefert sind, dienen hier die Zeitungsrezensionen der damaligen Wiener Musikszene als wichtige Referenzpunkte. Es werden Schlaglichter auf Zemlinskys musikalische Ausbildung sowie seine persönliche Entwicklung als Kapellmeister geworfen, um sich sukzessive den Meilensteinen einer durchaus beeindruckenden Dirigentenkarriere zu nähern.

1.1.1 Ausbildung und frühe Wagner-Rezeption

Zemlinsky beendete seine musikalische Ausbildung 1892 mit dem Dirigat des ersten Satzes seiner eigenen Komposition, der *d-Moll-Symphonie*. Diesem Werk gingen zwei Jahre Kompositionsstudium bei Johann Nepomuk Fuchs sowie ein Klavierstudium bei Robert Fuchs voraus. Letzteres umfasste unter anderem eine Ausbildung in Harmonielehre und Kontrapunkt, die er 1890 als bester Pianist seines Jahrgangs am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien abschloss.¹⁰⁶ Hartmut Krones mutmaßt, dass sich diese traditionelle institutionelle Bildung noch in Zemlinskys späteren Interpretationen der 1930er-Jahre an der Berliner Krolloper erkennen lässt:

„Die wenigen Aufnahmen von seinen Dirigaten, die uns erhalten geblieben sind, geben zudem Zeugnis von einem Wissen um die historische Aufführungspraxis, das sogar das ‚alte‘ Rubato des 18. Jahrhunderts betraf, das Offbeat-artige Verziehen der Oberstimme gegen die gleichmäßig im Takt voranschreitende Begleitung; es lässt uns erahnen, dass Zemlinsky am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde einiges mehr über interpretatorische Traditionen älterer Jahrhunderte erfahren hat als so mancher Kapellmeister unserer Tage an hochgelobten Musikuniversitäten.“¹⁰⁷

Zemlinskys Klavierlehrer, der Komponist Robert Fuchs, wurde posthum vorwiegend für seine pädagogischen Fähigkeiten in der Musikgeschichte gewürdigt, zählten doch Komponisten wie Gustav Mahler, Hugo Wolf, Franz Schreker oder Jean Sibelius zu seinen Schülern. Ironischerweise ging

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 10–11. Zemlinsky studierte Harmonielehre (1887/88) und Kontrapunkt (1888/89) bei Robert Fuchs, Klavier (Abschluss 1890) bei Wilhelm Rauch und Anton Door und daran anschließend Komposition (1889–1892) bei Johann Nepomuk Fuchs. Vgl. dazu auch Christopher Hailey, „Das Hohe auf der Erde suchen.“ Zemlinsky, Schreker und die Ästhetik des Modernen Praktikers“, in: *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber*, hrsg. von Stefan Drees u.a., Hildesheim 2009 (Folkwang Studien 8), S. 175–190, hier S. 175.

¹⁰⁷ Hartmut Krones (Hrsg.), „Alexander Zemlinsky – Ästhetik, Stil und Umfeld“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 13–18, hier S. 17–18.

es Zemlinsky ähnlich, dem bis heute die Ergänzung „der Lehrer von Arnold Schönberg“ anhaftet. Dass der direkte Einfluss Zemlinskys auf Schönbergs kompositorisches Schaffen *en détail* ebenso schwer nachzuvollziehen ist wie Fuchs' Effekt auf Zemlinskys Schaffen, liegt auf der Hand. Zudem kann ein regelrechtes Einwirken des Kompositions- und Klavierstudiums auf interpretatorische Fähigkeiten eines Dirigenten in den meisten Fällen ohnehin bestenfalls vermutet werden und lässt sich im Einzelfall kaum verifizieren. Es liegt aber nahe, dass Zemlinsky das pädagogische Konzept seines Lehrers für das eigene Unterrichten angehender Dirigenten fruchtbar machte. Denn ein anonymen Schüler aus der Dirigentenklasse an der Deutschen Musikakademie in Prag berichtete, Zemlinsky sei der Ansicht gewesen, dass „ein Musikstück zuerst melodisch, harmonisch, formal und instrumental verstanden werden muss, bevor es dirigiert werden kann. Daher das fleissige Analysieren der Klassiker und der Symphonien von Schumann, Schubert und Brahms.“¹⁰⁸ Auch von Robert Fuchs ist bekannt, dass er in seinem Unterricht den Schwerpunkt auf die Formanalyse klassischer Musik setzte.¹⁰⁹ Diesen Grundsatz eines „soliden“ Unterbaus sieht Christopher Hailey als Schnittmenge der Fuchs-Schüler Zemlinsky und Franz Schreker, die als „Produkte des offiziellen Wiener Musiklebens“ die von ihrer Institution geprägten künstlerischen Voraussetzungen teilten: „eine solide Meisterschaft des Handwerklichen und ein Formgefühl, das sich deutlich an klassische Vorbilder anlehnte.“¹¹⁰ Zudem scheint es plausibel, dass Zemlinsky aufgrund seiner hervorragenden Befähigung als Pianist diese Kenntnisse zum Fundament seines Dirigierunterrichts gemacht hat; schließlich legte er in der Ausbildung von jungen Dirigenten besonderen Wert auf Partiturlesen sowie Partiturspiel und die „Vervollkommnung pianistischer Fähigkeiten“.¹¹¹

Während der aktuelle Forschungsstand in Bezug auf die Einflüsse, denen Zemlinsky als Dirigent unterlag, die vorrangige Bedeutung Gustav Mahlers perpetuiert, ist das Fundament einer stark ausgeprägten Sensibili-

¹⁰⁸ N.N., „Aus einer modernen Dirigentenschule“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 2 (1922), S. 121–123, hier S. 122.

¹⁰⁹ Beaumont weist darauf hin, es sei laut Henry Louis de la Grange Robert Fuchs zu verdanken, dass „Mahler das Wesen der musikalischen Form verstanden habe“. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 43.

¹¹⁰ Hailey, „Das Hohe auf der Erde suchen.“, S. 176–177. Zudem bezeichnet Beaumont J.N. Fuchs dabei als „erfahrenen Praktiker“, der „ein vorzüglicher Komponist von Opern und Bühnenmusik“ war, einen großen Erfahrungsschatz durch die Einrichtung von Aufführungsmaterial für Opern von Händel, Gluck und Schubert vorzuweisen hatte und als Dirigent und Kapellmeister an den Opernhäusern in Preßburg, Brünn, Köln, Hamburg und Leipzig gearbeitet hatte. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 45.

¹¹¹ Clayton, „Alexander Zemlinskys künstlerisch-pädagogische Beziehungen zu seinen Schülern“, S. 304.

tät für die besonderen Anforderungen der Bühne, die Zemlinsky vor allem in späteren Jahren auszeichnete, bereits in seinen frühen Studienjahren auszumachen. Insbesondere der Einfluss des Kapellmeisters der Wiener Hofoper, Johann Nepomuk Fuchs, bei dem Zemlinsky am Wiener Konservatorium Komposition studierte, spiegelt sich schon früh im Schaffen als Musiktheaterkomponist und Operndirigent. In einer Kritik nach der Aufführung von Zemlinskys Abschlusskomposition, bei der er zugleich die Rolle des Komponisten und die des Dirigenten einnahm, hieß es:

„Die ganze Apperatur [sic!] zeigt, daß ein erfahrener Mann, Herr Hans Fuchs, dem jungen Manne mit seinem Rathe zur Seite stand, mit welchem sich wohl Einiges von dem auf Verblüffung ausgehenden Wesen der modernsten Operntechnik in die Zemlinsky'sche Symphonie hinübergeschlichen hat.“¹¹²

Vor diesem Hintergrund wäre zu vermuten, dass Zemlinskys Auseinandersetzung mit den Bühnenwerken Wagners schon während seiner Ausbildung bei J.N. Fuchs erfolgte – freilich unter der Annahme, dass Fuchs seine eigenen Erfahrungen als Dirigent zum Gegenstand seines Unterrichts machte. Zemlinsky werden bedeutende Premieren nicht entgangen sein, weder der komplette Wagner-Zyklus von *Rienzi* bis *Götterdämmerung* noch Mahlers Wagner-Aufführungen.¹¹³ Indes ist wahrscheinlich, dass J.N. Fuchs – der seit 1875 Kapellmeister der Oper in Hamburg war und dort bereits den kompletten *Ring des Nibelungen* einstudierte und ob dieses Erfolgs an die Wiener Hofoper berufen wurde¹¹⁴ – seinen Schüler an die Musikdramen Richard Wagners heranführte.

Dass Zemlinsky sich von dem Disput zwischen ‚Brahminen‘ und ‚Wagnerianern‘ unbeeindruckt zeigte, ist an seiner Loyalität gegenüber beiden Komponisten zu erkennen. Er trat zwar dem Wiener Tonkünstlerverein bei, dessen Ehrenpräsident Johannes Brahms war,¹¹⁵ nahm bei Brahms selbst Unterricht und wurde von ihm finanziell unterstützt. Doch zwang ihn dies wohl nicht zu einer Positionierung, ganz im Gegenteil. Während Zemlinsky sich zumindest während seiner Zeit am Wiener Konservatorium als „Brahmin“ bezeichnete, und dies erst im Zuge einer kompositorischen Adoleszenz später revidierte,¹¹⁶ zeigen die Kompositionen

¹¹² N.N., [ohne Titel], in: *Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung*, Wien, 15. Februar 1893, Nr. 4, S. 43.

¹¹³ Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 45.

¹¹⁴ Andrea Harrandt, Art. „Fuchs, Johann Nepomuk“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4lic08p07cf.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/499494> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

¹¹⁵ Weber, *Alexander Zemlinsky*, S. 12.

¹¹⁶ Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 65. Zemlinsky selbst erinnert sich im Jahr 1922 daran, dass er zunächst ganz dem Brahms-Fieber erlag und wohl auch als „Brahmin“ galt, jedoch eine natürliche Selbstfindung letztendlich dazu beitrug, sich

Symphonie in d-Moll und das *Streichquartett in e-Moll* sowohl den Einfluss von Brahms als auch jenen Wagners.¹¹⁷ Die Anklänge an Brahms sind immer wieder Gegenstand diverser Studien zu Leben und Werk Zemlinskys geworden,¹¹⁸ doch sollten Zemlinskys erste musikdramatische Kompositionen ganz im Zeichen Wagners stehen. Laut Beaumont sind „die Wagnerismen von *Sarema* (1893–95) und *Es war einmal ...* (1897–99) nicht zu überhören“.¹¹⁹ Ein Kritiker hielt zur zweitgenannten Oper fest: „Es tristan und nibelung und meistersingert um uns herum.“¹²⁰ Zemlinsky selbst bekräftigte dieses Wagner-Pasticcio: Auf der Titelseite der Uraufführungspartitur von *Sarema*, die seit fast einem Jahrhundert in den Archiven der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrt wird, ist zu lesen: „Wer Preise erkennt und Preise stellt, der will am End auch, daß man ihm gefällt.“¹²¹

Unter gleichem Motto reichte Zemlinsky bereits 1897 anonym seine *Symphonie in B-Dur*¹²² beim Beethovenpreis ein, den er gemeinsam mit Robert Gound gewann. Der Umstand, dass Zemlinsky selbiges Meistersinger-Synonym ebenso für die Uraufführung von *Sarema* an der Münchner Hofoper (1897/98) nachträglich in der Partitur hinzufügte, ist hingegen im heutigen Forschungsstand noch nicht erfasst worden. Wenn man dieses Wagner-Zitat Zemlinskys als „eine an Arroganz grenzende Sichzurschau-stellung“ (Beaumont) verstünde, ließe es sich hier unter Berücksichtigung der Kompositionsumstände von Zemlinskys erster Oper als augenzwinkernde Abgrenzung zur Tradition Brahms’ und Hanslicks sowie als Hin-

von Brahms abzuwenden: „Ich war noch Schüler des Wiener Konservatoriums, kannte die meisten Werke Brahms’ gründlich und war wie besessen von dieser Musik. [...] Von da ab standen meine Arbeiten eine lange Zeit, mehr denn je ganz unter dem Einflusse Brahms’. Ich erinnere mich, wie es auch bei meinen Kollegen als besonders rühmend galt, so ‚Brahmsisch‘ als nur möglich zu komponieren. Wir waren auch bald in Wien als gefährliche ‚Brahminen‘ berüchtigt. Dann kam natürlich eine Reaktion. Mit dem Bestreben, sich selbst zu finden, war auch eine energische Wendung von Brahms weg gegeben. Und es gab Zeiten, wo die Verehrung und Bewunderung für Brahms ins förmliche Gegenteil umschlug.“ Alexander Zemlinsky, „Brahms und die neue Generation. Persönliche Erinnerungen“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4 (1922), S. 69–70, hier S. 69–70.

¹¹⁷ Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 65.

¹¹⁸ Vgl. ebenda, S. 64–67.

¹¹⁹ Ebenda, S. 66.

¹²⁰ N.N., [ohne Titel], in: *Münchener Freie Presse*, 12. Oktober 1897, zit. nach Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 79.

¹²¹ Alexander Zemlinsky, *Sarema* [Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper], [München] 1897, Bayerische Staatsbibliothek München, D-Mbs St.th. 1232–1, Titelblatt.

¹²² Alexander Zemlinsky, *Symphonie B-Dur (1897)*, hrsg. von Antony Beaumont, Wien 1977 (Universal-Edition 11413), Nachdruck, München 2002.

wendung zu Wagner'schen Ideen auf dem Gebiet des Musiktheaters einordnen.

Spätestens mit dem Beginn von Zemlinskys Dirigententätigkeit ist eine starke Hinwendung – zumindest in einem ideellen Sinn – zu Wagner zu beobachten. Schönberg erinnert sich, dass er selbst begeisterter Brahms-Anhänger war und erst Zemlinsky sein Interesse an Wagner weckte.¹²³ Reinhard Kapp führt in Überlegungen bezüglich der Zemlinsky'schen Ausbildung weiter aus, dass dieser sich „ganz und gar in normalen, von der Dichotomie Brahms/Wagner bestimmten Wiener Bahnen“ bewegte, doch es sei ihm gelungen, „die Wagnerschen Errungenschaften mit den Brahms'schen Überzeugungen in Einklang zu bringen“.¹²⁴ Wenngleich ein direkter Einfluss frühester kompositorischer Bemühungen sowie ausbildungsrelevanter Inhalte auf Zemlinskys späteres Wirken als Interpret nicht sicher abgeleitet werden kann, so wird doch deutlich, dass Zemlinskys Karriere als Dirigent eine gründliche Vorbereitung durch Theoriestudien voranging.¹²⁵ In diesem Kontext ist auch Zemlinskys frühe Wagner-Rezeption unbestreitbar und es darf wohl davon ausgegangen werden, dass sie sich bereits vor der stetig wachsenden Bewunderung für Gustav Mahler und dessen Wagner-Rezeption manifestierte. Anders als bei der Brahms-Rezeption, bei der seine Bewunderung manchmal ins Gegenteil umschlug, schien die Admiration des „Genies“ Wagners zeitlebens unumstößlich.¹²⁶

Zemlinskys Talent fürs Dirigieren und seine spätere Laufbahn als renommierter und geschätzter Kapellmeister fiel schon kurz nach Beendigung seiner Ausbildung und vor seinen ersten Anstellungen an den Theatern Wiens ins Auge: So bemängelten Kritiker zwar kompositorische Unzulänglichkeiten, sowohl in seiner *B-Dur-Symphonie* als auch im *Frühlingsbegräbnis*, attestierten ihm aber Modernität in der Interpretation –

¹²³ Alessandro Maria Carnelli, *Labyrinth und Irrwege. ‚Verklärte Nacht‘ von Arnold Schönberg*, Mannheim 2022, S. 39.

¹²⁴ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 173.

¹²⁵ Hans Heinz Stuckenschmidt betont dabei den Unterschied zwischen dem gründlich ausgebildeten Zemlinsky und seinem Schüler, dem Autodidakten Schönberg. So sei Zemlinsky vor allem „praktischer Musiker“ und dem Theaterbetrieb stets verbunden gewesen, während Schönberg „niemals geschickt in praktischer musikalischer Tätigkeit“ war und vom Lehrer immer wieder dirigierpraktische Ratschläge entgegennahm. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk*, Zürich 1974, S. 40.

¹²⁶ Alma Mahler, die Zemlinsky erstmalig beim Dirigat und der Uraufführung von *Frühlingsbegräbnis* erlebte, erinnerte sich bei einem zwei Wochen später stattfindenden persönlichen Kennenlernen, dass das Sujet Wagner den Gesprächsverlauf lenkte: „Bei Tisch frage mich Zemlinsky ganz ruhig: Und wie stehen Sie Wagner gegenüber? Na, sagte ich ganz ruhig, er war das größte Genie aller Zeiten. Und was ist Ihnen das liebste von Wagner? Tristan – meine Antwort. Drauf war er so erfreut, dass er nicht wiederzuerkennen war.“ Tagebucheintrag von Alma Mahler-Werfel vom 26. Februar 1900, in: Alma Mahler, *Tagebuch-Suiten 1898–1902*, hrsg. von Antony Beaumont und Susanne Rode-Breyman, Frankfurt a.M. 1997, S. 464.

„durch die ganze Aufführung gieng diesmal ein frischer, künstlerischer Zug, der von besonderer Sorgfalt des Dirigenten zeugte.“¹²⁷

27 Jahre später, als Zemlinsky das Neue Deutsche Theater in Prag verließ und bereits auf eine langjährige Karriere als Kapellmeister, Dirigent und Opernchef zurückblicken konnte, verabschiedeten ihn der Theaterdirektor Leopold Kramer und dessen Frau, die Schauspielerin Pepi Glöckner-Kramer, mit einem Gedicht, das auf humoristische Art und Weise einen neuen Einblick in die musikalische Prägung Zemlinsky gibt:¹²⁸

„[...]

Die Wiener Oper gab Dir viel,
Dein Abgott war ja Mahler –
als Lehrer gut, als Meister gross –
wenn auch ein schlechter Zahler.

[...]

Für Mahler, Schönberg strittest Du
Und hegtest die Modernen
Nur schade, dass die Hörer sich
Aus dieser Näh entfernen.

[...]

Und doch – trotz aller Expression –
Man durft sich nicht beklagen –
„Verachtet mir die Meister nicht!“
Hört öfter ich Dich sagen.

[...]

Denn Mozart war Dein Steckenpferd
Beethoven Dein Begleiter
Wagner Dir über alles wert
Strauss, Weber und so weiter.“

1.1.2 Zemlinsky und die Theater Wiens: Vom Carltheater zur Wiener Hofoper unter Gustav Mahler

Als Zemlinsky seine erste offizielle Position als Kapellmeister antrat, konnte er noch keinerlei Opern- und Theatererfahrung vorweisen. Doch hatten ihm seine Dirigate „den Ruf eines genialen Musikers mit einem

¹²⁷ N.N., „III. Gesellschafts-Concert“, in: *Wiener Montags-Journal*, 12. Februar 1900, S. 5.

¹²⁸ Abschiedsrede vom 24. Juni 1927 zum Ausscheiden Zemlinskys am Neuen Deutschen Theater Prag, vermutlich verfasst von Leopold Kramer und seiner Frau Pepi Glöckner-Kramer, Moldenhauer Archives, Houghton Library, Harvard University, US-CAH bMS Mus 261 (Hervorhebung original).

guten Ohr und einem präzisen Rhythmusgefühl eingebracht.“¹²⁹ Leopold Müller, der im Sommer 1900 die Leitung des Carltheaters übernahm und es zur „Heimstätte für eine neue Komponistengeneration machte, die das gefeierte ‚silberne Zeitalter‘ der Wiener Operette einläutete“, bot Zemlinsky den Posten des Chefdirigenten an. Bereits während dieser kurzen, dreijährigen Kapellmeistertätigkeit (1900–1903) wurde er für das gelobt, was ihm dann später in Prag höchstes Renommee einbringen sollte: für den Aufbau eines erstklassigen Ensembles.¹³⁰ Am Carltheater wirkte Zemlinsky mit seinen Interpretationen negativ beurteilten Kompositionen entgegen. So heißt es in einer Kritik der *Wiener Allgemeinen Zeitung* über die Operette *Der Rastelbinder* von Victor Leon und Franz Lehár, die Musik wisse nicht, was sie wolle; der Komponist habe sich offenbar Zwang antun müssen. Am Ende sei aber Alexander von Zemlinsky zu nennen, „der das bravourös spielende Orchester bewunderungswürdig führte, der jede Schönheit der kunstvollen Partitur zutage förderte und der unter den Ersten steht, welche sich um Herrn Lehár wirklich verdient gemacht haben.“¹³¹ Susanne Rode fasst zu Zemlinskys Tätigkeit am Carltheater zusammen, er habe als Uraufführungsdirigent die Neubelebung der Wiener Operette zu Beginn des 20. Jahrhunderts mitgestaltet.¹³² Zwar sei die Zeit mitunter von Frustration über das Operettendirigat geprägt gewesen. Doch habe sie, so resümiert Rode, künstlerische Impulse freigesetzt, die sich später auswirkten und „die Stilentwicklung seiner Kompositionen möglicherweise in nicht unwesentlichem Maße mitbeeinflussten“.¹³³ Als Zemlinsky im September 1903 an das Theater an der Wien wechselte, änderte sich bezüglich des Repertoires sowie der Qualität von Orchester und Chor wenig.¹³⁴ Aber wieder bemühte er sich, das Operettenprogramm qualitativ nach vorne zu bringen, zum Beispiel durch eine durchaus beachtliche Bearbeitung einer lange im damaligen Archiv des Theaters verstaubenden Partitur Jacques Offenbachs.¹³⁵ Zemlinsky hat sich stets

¹²⁹ Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 131.

¹³⁰ Susanne Rode, „Alles wäre schön auf der Welt – wenn’s keine Operetten gäbe“. Zemlinskys Kapellmeisterzeit am Wiener Carltheater“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 47 (1992), H. 4, S. 185–189, hier S. 187.

¹³¹ Wilhelm Sterk, [ohne Titel], in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22/23. Dezember 1902, S. 3.

¹³² Vgl. Rode, „Zemlinskys Kapellmeisterzeit am Wiener Carltheater“. Dennoch, so Rode, sei für Zemlinsky vor allem die ‚alte‘ Wiener Operette eine Zumutung gewesen, da sie durch ihre schablonenhafte Gestaltung kaum Raum für dirigentische Gestaltung ließ, während Operettenkomponisten wie Audran und Ganne dem Dirigenten eine Partitur mit Niveau boten, S. 186–187.

¹³³ Ebenda, S. 188.

¹³⁴ Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 197.

¹³⁵ So berichtet die Zeitung *Der Humorist* über die wiederentdeckte Offenbach-Operette *Dunanan père et fils*, dass „jetzt aber der neuengagierte Herr Kapellmeister Zemlinsky beauftragt wurde, die Finale aus der Offenbachschen in der Operette

über die Zeit, die er als Kapellmeister mit dem Einstudieren und Dirigieren von Eintagsfliegen im Operettenbetrieb verbrachte, beschwert.¹³⁶ Der Unmut dürfte den anstrengenden Ausbildungsbemühungen, die mit der Tätigkeit einhergehen, geschuldet gewesen sein. Man kann argumentieren, dass der Theaterpraktiker damals handwerklich viel gelernt hat.

Zemlinsky verfolgte letztlich eine klassische Kapellmeisterlaufbahn, die vom sukzessiven Erreichen zunehmend wichtiger Posten sowie Anstellungen an immer renommierteren oder größeren Häusern geprägt war. Auf der Karriereleiter schloss sich die Position als Musikdirektor der Wiener Volksoper (ab September 1904) unter Direktor Rainer Simons passend an.¹³⁷ Zwar standen an der Volksoper ebenfalls Operetten auf dem Programm, Zemlinsky dirigierte aber lediglich *Die Fledermaus* und die Uraufführung von Heubergers *Barfüßele*. Vornehmlich konnte er sich nun ‚anspruchsvolleren‘ Werken widmen, die mit dem Ensemble, das unter „sachkundiger“ Leitung qualitativ wuchs, im Zentrum seines Interesses standen.¹³⁸ In die Zeit an der Volksoper fielen Zemlinskys erste Dirigate von Wagners Musikdramen, da der Spielplan der Volksoper – gelenkt durch Direktor Simons – „über die Opern Mozarts und Beethovens seinen Schwerpunkt bei Wagner fand“.¹³⁹ In nur zwei Jahren hatte Simons gemeinsam mit Musikdirektor Zemlinsky bis zum Ende der Spielzeit 1906/07 ein erstklassiges Ensemble herangezogen, das von einfacher Bühnenmusik bis zu Wagner-Opern allen Anforderungen gerecht wurde. Die Volksoper wurde damit nicht nur zu einem weiteren wichtigen Theater in Wien, sie trat vor allem mit der Darbietung ‚anspruchsvollerer‘ Werke des Opernrepertoires in Konkurrenz zur Hofoper.¹⁴⁰ Klaus Bachler führt

befindlichen Motiven zu vergrößern und einige Stellen dem größeren hier gebräuchlichen Orchester anzupassen, so daß die Operette an ihrer heutigen, also ursprünglichen Form, für die jetzige Generation als Novität wirken muß.“ Und über die Umsetzung heißt es weiter: „Daß Kapellmeister Zemlinsky die Bekanntschaft mit dem verschollenen Werke ermöglichte, dafür gebührt ihm die Anerkennung. Er nahm sich der Sache liebevoll an, brachte dem Orchester den Sinn für alle Feinheiten und Subtilitäten der Offenbachschen Komposition bei und führte den musikalischen Teil glänzend durch. Chor und Orchester boten unter seiner Leitung Einwandfreies.“ N.N., [ohne Titel], in: *Der Humorist*, Wien, 10. September 1903, S. 2.

¹³⁶ Vgl. Rode, „Zemlinskys Kapellmeisterzeit am Wiener Carltheater“, S. 185.

¹³⁷ Beaumont weist darauf hin, dass Zemlinsky die Anstellung am Theater an der Wien lediglich als Übergangslösung sah und er den Vertrag mit Simons bereits unterzeichnet hatte, bevor er seine Position am Theater an der Wien antrat. Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 206.

¹³⁸ Vgl. ebenda, S. 207. So wagte sich Zemlinsky zum Beispiel an *Figaro*, *Die Zauberflöte* und *Tannhäuser*.

¹³⁹ Klaus Bachler, *Die Volksoper: Das Wiener Musiktheater*, Wien 1998, S. 29.

¹⁴⁰ Nach Zemlinskys Weggang von der Volksoper wurde der gesamte *Ring des Nibelungen*-Zyklus an die Volksoper gegeben und Simons kam auch im Januar 1914 mit

dazu aus, dass dies Simons „eigenartiger Regieführung“ zu verdanken sei, die dem Theaterpublikum einen Mittelweg zwischen den Bayreuther Überlieferungen und den stilisierten Aufführungen Gustav Mahlers und Alfred Rollers an der Hofoper versprochen.¹⁴¹ Zudem sei mit intensiver Probenarbeit (unter Zemlinsky) eine Homogenität des Ensembles gewährleistet worden, wie sie selbst die Hofoper kaum bieten konnte. Tatsächlich sollte das Vernachlässigen der Probenarbeit der Wiener Hofoper dann beispielsweise bei der *Parsifal*-Premiere 1914 zum Verhängnis werden.¹⁴²

Zemlinskys erste Interpretation einer Wagner-Oper (*Tannhäuser*) im November 1906 löste große Begeisterung aus, wenngleich die folgende Kritik einen generellen Schwachpunkt erwähnte:

„Zemlinsky hat die größte Sorgfalt auf die Einstudierung des Werkes gelegt und die Wiedergabe unter seiner Führung war, ohne Uebertreibung gesagt, eine großartige. Zemlinsky bezähmte gestern auffallenderweise seine bekannte Nervosität und seine Sucht, die Tempi zu beschleunigen. Im ganzen hat er die gewaltige Partitur bis in die feinste musikalische Faser meisterhaft herausgearbeitet und gleicherart leitete er das Orchester, die Solisten und die Chormassen auf der Bühne, alles befeuernd durch seine Interpretation des Werkes.“¹⁴³

So ist dem Resümee Herbert Pripokas zuzustimmen: Die Volksoper habe sich unter musikalischer Leitung Zemlinskys dadurch ausgezeichnet, dass genau und überaus künstlerisch einstudiert wurde.¹⁴⁴ Diese Darstellung mag an den Begriff der stringenten Werktreue erinnern, ist aber als individuelles Merkmal einer Zemlinsky-Interpretation zu hinterfragen. Insbesondere in der Oper muss das Konzept von ‚werktreuer‘ Interpretation als

der Premiere des *Parsifal* der Wiener Hofoper zuvor. Vgl. Herbert Prikopa, *Die Wiener Volksoper: Die Geschichte eines notwendigen Theaters*, Wien 1999, S. 57–58.

¹⁴¹ So sei es Simons ein Anliegen gewesen, dass „seine Intentionen durch die szenischen Vorgänge klar werden, alle Handlungsmomente einsichtig bleiben und mit der seelischen Gestimmtheit der Gestalten in Einklang gebracht werden.“ Bachler, *Die Volksoper*, S. 29.

¹⁴² Vgl. ebenda. So ist zudem einer Kritik des *Wiener Waldboten* vom 2. Dezember 1905 zu entnehmen, dass der Aufführung von *Figaros Hochzeit* an der Wiener Volksoper eine sorgfältige, minutiöse Einstudierung voranging: „Neben Rainer Simons hat Kapellmeister von Zemlinsky der Einstudierung dieser Oper eine Sorgfalt gewidmet, die ich auch das außergewöhnliche Maß weit übersteigt. Es genügt, wenn mitgeteilt wird, daß mehr als hundert Proben zu ‚Figaro’s Hochzeit‘ abgehalten wurden.“ N.N. [B.B.], [ohne Titel], in: *Wiener Waldbote*, 2. Dezember 1905, S. 4.

¹⁴³ Karl Schreder, „Tannhäuser‘ in der Volksoper. Zur gestrigen Erstaufführung des Werkes im Kaiserjubiläums-Stadttheater“, in: *Deutsches Volksblatt*, Wien, 23. November 1906, S. 1–3, hier S. 2.

¹⁴⁴ Prikopa, *Die Wiener Volksoper*, S. 52.

utopischer Anspruch gelten.¹⁴⁵ Das liegt zuallererst in einer allgemeinen Definitionsfrage begründet, lässt sich am konkreten Beispiel Zemlinskys aber auch an folgendem Denkmodell ausmachen: Die Musikkritik während Zemlinskys Wiener Jahren betonte seine interpretatorische Fähigkeit nämlich nicht notwendigerweise als ‚werktreu‘, sondern sprach vielmehr von seiner Kompetenz, Kompositionen „bis in die feinste musikalische Faser herauszuarbeiten“ und die „Schönheit der Partitur zutage zu fördern“, sei es in der Operette oder in „gewaltigeren“ Wagner-Partituren. Diese Herangehensweise an Interpretation bedeutet in der Tat eine sorgsame und analytische Entscheidung darüber, welche Raffinessen die jeweiligen Partituren bergen, und damit eine größere Interpretationsfreiheit. Auch in einem mehr als 20 Jahre später erschienenen Porträt heißt es: „Wenn Zemlinsky [...] dirigiert, stets ist er eine eigenartige, scharfumrissene Persönlichkeit, die aus altbekannten Werken, deren Inhalt jedem vertraut zu sein scheint, neue ungeahnte Tiefen zu finden weiß.“¹⁴⁶

Als Zemlinsky 1907 die Wiener Volksoper verließ, um eine Anstellung an der Hofoper unter Gustav Mahler anzutreten, wurde er wieder vor allem für seine musikalische Aufbauarbeit gelobt:

„Der Kapellmeister der Volksoper Herr Alexander v. Zemlinsky, der mit dem heutigen Tage in den Verband der Hofoper tritt, nachdem er drei Jahre lang an der Entwicklung der Volksoper thätigen und erfolgreichen Antheil genommen hat, verabschiedete sich von dem Director und den Collegen [...]. Erst durch seinen künstlerischen Feuereifer sei Vieles, was die Direction erstrebte, möglich geworden, die Erfolge, welche die Volksoper errungen, seien durch seine rastlose Mühe und Mitarbeit erkämpft worden.“¹⁴⁷

Die Entwicklung der Volksoper zu einem Theater, das durchaus mit der Wiener Hofoper in ernst zu nehmende Konkurrenz treten konnte, sei nicht zuletzt auf die Verdienste Zemlinskys zurückzuführen, die er sich „um das Orchester, um dessen Ausbildung zu den schwierigsten Aufgaben erworben“ habe.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Laura-Maxine Kalbow, „Gegen den Strich? Alexander Zemlinsky dirigiert *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in Prag“, in: *wagnerspectrum* 40 (2024), H. 2, S. 153–179, hier S. 154.

¹⁴⁶ Paul A. Pisk, „Alexander Zemlinsky“, in: *Radio-Wien*, 25. Oktober 1929, S. 5.

¹⁴⁷ N.N., „Zemlinsky’s Abschied von der Wiener Volksoper“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 15. April 1907, S. 7.

¹⁴⁸ Ebenda. Zudem berichtet der hier anonyme Journalist, dass Zemlinsky zum Dank für seine Verdienste an der Volksoper als Abschiedsgeschenk eine Partitur des von ihm so geschätzten Werkes *Die Meistersinger von Nürnberg* übergeben worden sei. Das ist auf einer ideellen Ebene relevant, da es die These eines Wagner verehrenden Zemlinskys unterstützt, zudem zeigt das Verschenken einer Partitur als Abschiedsgeschenk, dass der Besitz persönlicher Partituren Seltenheitswert hatte. Überdies ist diese Partitur bis heute nicht im persönlichen Nachlass Zemlinskys verzeichnet.

Mit dem Beginn seiner Kapellmeistertätigkeit an der Hofoper im September 1907 erreichte Zemlinskys Dirigentenlaufbahn einen ersten Höhepunkt und der Ruf als Pultvirtuose festigte sich.¹⁴⁹ So heißt es in einer Kritik zu Zemlinskys erstem dortigem Dirigat, *Othello*, dass seine Tätigkeit von der Volksoper her bestens bekannt sei und weiter: „Sein geistvolles Erfassen einer Partitur, das diffizile Herausarbeiten eines jeden Details und eine schwungvolle Interpretation machten sich auch an seiner neuen Wirkungsstätte geltend.“¹⁵⁰ Allerdings schien die Wiener Musikpresse schon zu ahnen, dass Zemlinsky Engagement an der Hofoper nicht von längerer Dauer sein würde: „Mit dem musterhaften Studium des ‚Othello‘ faßte er feste Wurzel in der Hofoper, das heißt, so lange es dem ‚Gärtner‘ eben gefällt.“¹⁵¹ Diese Anspielung auf den späteren Direktor und Nachfolger Gustav Mahlers, Felix Weingartner, gibt also bereits zum Amtsantritt Zemlinskys den Hinweis, dass dieser unabhängig von seiner künstlerischen Leistung als Dirigent auf die Gunst des Direktors angewiesen war. Nicht einmal ein Jahr später sollte sie ihm tatsächlich verwehrt werden und Zemlinsky an die Volksoper zurückkehren.¹⁵² Über die Zeit als Kapellmeister an der Wiener Hofoper ist wenig Konkretes überliefert. In der bisherigen Forschung wurden vor allem die Posse um die verpatzte Aufführung des *Traumgörge* sowie die persönlichen Ambivalenzen zwischen Weingartner und Zemlinsky behandelt. In den alten Wiener Kritiken finden sich hauptsächlich Besprechungen der Antrittsvorstellung mit Verdis *Othello*, die aber – anders als Beaumont es darstellt – den neuen

Es bleibt also offen, ob Zemlinsky sie überhaupt genutzt hat und, falls ja, wo sie sich heute befindet.

¹⁴⁹ Carmen Ottner weist darauf hin, dass sich bereits 1906 in den Archiven der Hofoper ein Eintrag auf das Engagement Zemlinskys als Kapellmeister an der Hofoper nachweisen lässt und am 9. Januar 1907 die Verhandlungen zur Ratifizierung des Vertrages folgten. Vgl. Carmen Ottner, „Alexander Zemlinsky und die Wiener Hofoper“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Kroenes, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 217–236, hier S. 222.

¹⁵⁰ N.N., [ohne Titel], in: *Deutsches Volksblatt*, Wien, 5. Mai 1907, S. 9.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Felix Weingartners Desinteresse galt dabei nicht nur dem Dirigenten Zemlinsky, auch die eigentlich versprochene Uraufführung Zemlinskys *Der Traumgörge* wurde von Weingartner kurzerhand unter vorgeschobenen Ausreden abgesagt. Vgl. Carmen Ottner, „Alexander Zemlinsky und die Wiener Hofoper“, S. 221. Vgl. dazu auch Raymond Coffer, „Betwixt the Hof- and the Volksoper: a Portrait of Zemlinsky in Gmund, 1908“, in: *Zemlinsky studies*, hrsg. von Michael Frith, London 2007, S. 4: „Zemlinsky must have been devastated, for Weingartner had promised the work would be staged. Worse, Zemlinsky received no further conducting duties, and, unwelcome and unwanted, with his position untenable, Zemlinsky took three months leave, eventually having his contract annulled on 15 February 1908“.

Kapellmeister durchaus in einem positiven Licht erscheinen lassen.¹⁵³ Zu den späteren Dirigaten, beispielsweise von *Tannhäuser* oder *Carmen* (20. und 21. August 1907), liegen bis auf die Ankündigungen keinerlei Presseberichte vor. Das liegt vermutlich daran, dass in diesen Tagen der offizielle Amtsantritt Weingartners als künftiger Direktor der Hofoper bekannt gemacht wurde und die Feuilletons der Tageszeitungen sich ausschließlich dieser Thematik widmeten. Darüber hinaus ist aus der Zeit Zemlinskys an der Hofoper keinerlei Korrespondenz mit Mahler überliefert, die sich auf aufführungspraktische Diskurse oder Fragen interpretatorischer Natur beziehen würde.¹⁵⁴ Die Tätigkeit Zemlinskys unter der Direktion Mahlers an der Wiener Hofoper hat vermutlich stilgebend gewirkt, nur ist sie zu kurz und vor allem zu schlecht dokumentiert, um alleine daraus verifizierbare Aussagen abzuleiten. Die allgemeine Darstellung Alexander Zemlinskys als Mahler-Schüler auf dem Gebiet des Dirigierens kann also kaum auf der Hypothese einer Mahler-Schule, die sich an der Wiener Hofoper herausbildete, beruhen.¹⁵⁵

¹⁵³ So schreibt Beaumont, dass die Wahl des *Othello* als Debüt Zemlinskys sicherlich nicht getroffen wurde, um den neuen Kapellmeister im besten Licht zu zeigen, habe er doch vorher nie eine Note von Verdi dirigiert und auch zu dem großen Apparat der Hofoper habe er keine besondere Beziehung herstellen können. Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 230. Im Widerspruch dazu steht nicht nur die oben zitierte Besprechung im *Deutschen Volksblatt*, auch die *Wiener Zeitung* schrieb: „‘Othello’ liefert dem Dirigenten keine Probleme. Die engste und innerste Beziehung des neuen Kapellmeisters zu dem Orchester und zu den Sängern wurde gestern bereits offenbar.“ N.N., [ohne Titel], in: *Wiener Zeitung*, 4. Mai 1907, S. 9. Und das *Neue Wiener Journal* urteilte: „Herr Alexander v. Zemlinsky dirigierte gestern zum erstenmal. Er leitete die Aufführung mit großer Ruhe und wohlthuender Sicherheit. Seine Herausarbeitung der schwierigen Chorstellen des ersten Aktes verriet intensives und zielbewußtes Studium.“ N.N., [ohne Titel], in: *Neues Wiener Journal*, 4. Mai 1907, S. 9–10, hier S.10.

¹⁵⁴ Bekannt ist lediglich das Antwortschreiben Mahlers auf die gescheiterte Uraufführung der Zemlinsky-Oper an der Hofoper. Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 236.

¹⁵⁵ Reinhard Kapp führt aus, dass Mahler eine zentrale Figur in der Geschichte der musikalischen Interpretation war: „durch neuartige Aufführungen und eine ganze (wenn auch nirgends von ihm schriftlich niedergelegte) Aufführungslehre, sodann durch die von ihm begründete Schule – eine förmliche Mahler-Schule, die sich in erster Linie rekrutiert aus Mahlers Mitarbeitern während der Wiener Hofoperzeit: Musikern, die als Korrepetitoren, Assistenten, Kapellmeister unter seiner Direktion gearbeitet haben, von ihm beaufsichtigt, kritisiert, beraten und gefördert wurden, und sich an seinem Vorbild orientierten. Von denjenigen, die selbst die Dirigentenlaufbahn eingeschlagen haben, nenne ich hier: [u.a.] Alexander Zemlinsky.“ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 174–175. Dem steht die These Franz Willnauers gegenüber, dass Mahler zwar einzelne Schüler wie Bruno Walter, Alexander Zemlinsky und Willem Mengelberg hinterließ, jedoch keine Dirigentenschule. Vgl. Franz Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien 1979, S. 167.

1.1.2.1 Der Erbe Mahlers?

Um sich der Hypothese des ‚Mahler-Jüngers‘ Zemlinsky sowie explizit nachweisbaren Einflüssen deduktiv zu nähern, bedarf es folglich weiterer Indizien. Allgemein bekannt ist zum einen die Tatsache, dass Zemlinsky in Wien dem engeren Mahler-Kreis angehörte. Man kann also davon ausgehen, dass vor allem aufführungspraktische Fragestellungen persönlich besprochen wurden – zumal Mahler offenbar einer verlässlichen Dokumentation nicht sonderlich viel Bedeutung beimaß.¹⁵⁶ Zum anderen erfüllte Zemlinsky als Kapellmeister und Musikdirektor des Neuen Deutschen Theaters eine Funktion, die Mahler bereits in der Ära Angelo Neumanns in Prag innehatte. Mahler war als Kapellmeister unter Direktor Neumann für seine ‚modernen‘ Visionen und einem Mangel an Scheu, theaterinterne Kämpfe auszutragen, ähnlich berüchtigt wie Zemlinsky als angestellter Kapellmeister an der Wiener Hofoper.¹⁵⁷

Kapp nimmt an, dass der Musiker und Dirigent Zemlinsky zu Beginn seiner Karriere im Bann Mahler’scher Aufführungen gestanden haben muss und es wohl zu jener Zeit keinen europäischen Dirigenten gab, der den Dirigenten Mahler „nicht irgendwann einmal erlebt und Stellung dazu bezogen hätte“. ¹⁵⁸ Um aber die Einflüsse des Dirigenten Mahler auf den Dirigenten Zemlinsky zu konkretisieren, scheint es geboten, die Qualitäten Mahlers sowie die seiner Aufführungen hier zu skizzieren.¹⁵⁹ Diese Darstellung soll dazu dienen, potenzielle Einflüsse Mahler’scher Interpretationsparameter auf Zemlinsky’sche Aufführungen zu überprüfen. Zu-

¹⁵⁶ Vgl. Ottner, „Alexander Zemlinsky und die Wiener Hofoper“, S. 224.

¹⁵⁷ So wird Mahler während seiner Zeit als Kapellmeister in Prag, in der er damit beauftragt war, die Wagner-Novitäten zu dirigieren, in zeitgenössischen Quellen als „Stürmer und Dränger“ bezeichnet, mit dem es „schon nach kurzer Zeit innerhalb und außerhalb des Theaters Kämpfe genug gab“. Rosenheim, *Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag*, S. 53. In einem Porträt über Zemlinsky heißt es bezüglich seiner Zeit an der Wiener Hofoper: „Freilich war das Wirken des Feuergeistes hier nicht von Dauer.“ Paul A. Pisk, „Alexander Zemlinsky“, in: *Radio-Wien*, 25. Oktober 1929, S. 4.

¹⁵⁸ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 177.

¹⁵⁹ Da sich diese Studie hauptsächlich dem Dirigenten Zemlinsky widmet, werden die Prinzipien Mahler’scher Aufführungen sowie Interpretationen hier nur verkürzt und zusammenfassend dargestellt. Zum Dirigenten Mahler siehe dazu auch: Stephan Stompor, „Gustav Mahler als Dirigent und Regisseur“, in: *Jahrbuch der Komischen Oper Berlin* 8 (1967/68), S. 113–126; Willnauer, *Gustav Mahler und wie Wiener Oper*; Franz Willnauer, „Mahlers Mozart: Gustav Mahler als Mozart-Interpret – Dramaturg, Regisseur, Dirigent“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 62 (2007), H. 1, S. 5–17; Peter Gülke, „Wo Musik ist, muß ein Dämon sein“. Mahler als Interpret“, in: *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, hrsg. von Peter Gülke, Stuttgart 2009, S. 93–106; Wolfram Steinbeck, „Mahler als Dirigent“, in: *Die Tonkunst* 11 (2017), S. 317–334.

gleich ist damit die Frage Kapps zu verfolgen, ob eines Tages analog zur Mahler'schen auch eine Zemlinsky'sche Schule auszumachen sein wird. Die Voraussetzung dafür sei eine deutliche Abgrenzung ihrer jeweiligen Aufführungspraxis.¹⁶⁰

Zum Spezifischen des Dirigenten Mahler werden hier zwei unterschiedliche Ebenen betrachtet: zum einen ein generelles Arbeitsethos beziehungsweise die spezifische Arbeitsweise eines Dirigenten, insbesondere eines Musikdirektors, die auch als ‚working attitude‘ betitelt wird. Zum anderen gilt es, die explizit musikalischen Parameter der jeweiligen Interpretationen beziehungsweise Aufführungen als interpretationsspezifisches Kriterium fassbar zu machen. Zunächst seien hier in Kürze einige Aspekte genannt, die die Charakterisierung Zemlinskys als „grossen Wiener Dirigenten aus der Zeit Gustav Mahlers“¹⁶¹ konkretisieren.

Gustav Mahler steht für einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte des Dirigierens: der Etablierung des Berufsdirigenten. Er gilt somit als Verkörperung eines ‚modernen‘ Dirigenten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Wolfram Steinbeck geht darüber hinaus davon aus, dass Mahler möglicherweise der einzige der komponierenden Dirigenten von Rang gewesen sei, „der das Dirigieren neben dem Broterwerb und dem Bestreben, sein eigenes Werk möglichst oft auch selbst zu dirigieren, als existentiellen Ausgleich für seine kompositorische Arbeit brauchte“.¹⁶² Dass dies bei Zemlinsky nicht minder der Fall gewesen sein dürfte, wird anhand der Aufführungsgeschichte seiner zweiten Oper *Es war einmal* deutlich.¹⁶³

Die Würdigung Mahlers als einer der ersten modernen Dirigenten des 20. Jahrhunderts ist aber nicht ausschließlich auf die historische Verortung seiner Tätigkeit um die Jahrhundertwende zurückzuführen. Das Arbeitsethos, mit dem er seine musikalische Führungsposition ausfüllte, war ohne Frage ein Novum. Willnauer spricht (recht pathetisch) vom

„Talent des Theaterdirektors, der durch Umsicht und Dispositionsgabe, mit Wagemut und der Verfügungsgewalt seines Amtes die optimalen Bedingungen herzustellen wußte, um das innerlich erschaute Ideal des Kunstwerks mit den ihm vertrauten Künstlern in die Realität umzusetzen“.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 179.

¹⁶¹ N.N., „Alexander Zemlinsky“, in: *Austrian Democratic Review/Österreichische Rundschau*, New York, 11. April 1942, S. 13.

¹⁶² Steinbeck, „Mahler als Dirigent“, S. 334.

¹⁶³ Vgl. dazu 1.1.2.2 „Für den Dirigenten“ – Bearbeitung vs. musikalische Fassung: Die Dirigierpartitur Mahlers und Zemlinskys.

¹⁶⁴ Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, S. 95.

Ähnlich äußert sich Steinbeck:

„Der Dirigent Mahler, der mit fanatischem Eifer oder mit geradezu selbstzerstörerischer Intensität durch harte ausdauernde Probenarbeit nichts anderes im Blick hat als die Realisation von Kunst auf höchstem Niveau und bis ins kleinste Detail perfekt – und dies auch von seinen Musikern bedingungslos verlangt.“¹⁶⁵

Dass Mahler dieses Ziel nicht zwingend pädagogisch sinnvoll zu erreichen suchte, sondern bisweilen gar als „Tyran“ oder „Despot“, mindestens aber als „Autokrat“¹⁶⁶ betitelt wurde, ist immer wieder Gegenstand verschiedenster Mahler-Klischees geworden. In jedem Fall muss die intensive Probenarbeit zur Vorbereitung der Aufführungen an der Wiener Hofoper allen Beteiligten größte Anstrengungen abverlangt haben.¹⁶⁷ Zemlinsky, der zur selben Zeit gewissermaßen in direktem Vergleich zu Mahler arbeitete und ihn bisweilen sogar hinsichtlich der Intensität der Probenarbeit ‚übertrumpft‘ zu haben scheint, fiel interessanterweise ähnlichen Schilderungen nicht zum Opfer.¹⁶⁸

Das Verhältnis zwischen Mahler und Zemlinsky war nicht zwingend durch Konkurrenz bestimmt, sondern durchaus freundschaftlicher Natur.¹⁶⁹ Dass Mahler Zemlinsky ein großes Vorbild war, ist gemeinhin bekannt, und man kann von einer fruchtbaren professionellen Beziehung sprechen, die die beiden gepflegt haben. Zemlinsky profitierte von seinem Förderer Mahler bei der eigenen Entwicklung als Dirigent, indem dieser ihm beispielsweise einen Kapellmeisterposten an der Wiener Hofoper ermöglichte, aber auch Mahler zog durchaus seinen Vorteil aus dem Kontakt. So unterstützte Mahler den Komponisten Zemlinsky beispielsweise mit der Uraufführung von *Es war einmal* im Januar 1900, profitierte später aber umgekehrt von dem Kapellmeister Zemlinsky durch die Berufung in seinen Dirigentenstab. So heißt es in einem zeitgenössischen Porträt über Gustav Mahler und sein Wirken am Wiener Hofoperntheater:

„Nicht übergangen darf ferner die Tatsache werden, dass Mahler, ähnlich wie er den Sängerkörper des Hofoperntheaters von Grund

¹⁶⁵ Steinbeck, „Mahler als Dirigent“, S. 331.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 329–330.

¹⁶⁸ In späteren Darstellungen Zemlinskys als Probenleiter fällt die Beurteilung seiner Arbeit mit den Musikern und dem sängerischen Personal stets positiv aus. Vgl. dazu 1.3 Lehrer, Förderer und Mentor: Zemlinskys Einfluss auf eine Musikergeneration und 3.3 Das Orchester und das Gesangsensemble: „Sehr geehrter Herr Capellmeister“.

¹⁶⁹ „Mahler ist für ihn weder ‚Lehrer‘ noch Konkurrent, sondern er ist einfach nur so viel ‚weiter‘, daß der Vorsprung nicht mehr einzuholen ist.“ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 173.

aus regeneriert auch für den würdigen Nachwuchs das den Stolz dieses Institutes bildenden Orchesters Sorge getragen, weiters aber auch den seit jeher berühmten Dirigenten-Stab durch Berufung so hervorragender Pultvirtuosen wie Schalk, Walter und Zemlinsky in glänzendster Weise erneuert hat.“¹⁷⁰

Der sukzessive Aufbau eines immer besser werdenden Orchester- und Sängersapparats sowie eines den zeitgenössischen Ansprüchen gerecht werdenden Opernensembles ist Zemlinsky und Mahler gemein, obwohl sich erhebliche Unterschiede sowohl in der damit einhergehenden intensiven Probenarbeit als auch der pädagogischen Ausbildung aufzeigen lassen.¹⁷¹

Bekanntlich wurde Zemlinsky für ebendiese Sensibilisierung in der Ausbildung eines hervorragenden Orchesters während seiner späteren langjährigen Anstellung als Musikdirektor am Neuen Deutschen Theater in Prag einhellig gewürdigt. Zudem lassen sich weitere Gemeinsamkeiten, Einflüsse, Wechselwirkungen, aber auch Unterschiede und Abgrenzungen zwischen den Dirigenten Mahler und Zemlinsky ausmachen. Steinbeck attestiert Mahler dabei drei ausschlaggebende Qualitäten für seine gewichtige Resonanz als Operndirektor:

1. Mahler pflegte einen lebendigen Dirigierstil bezüglich Heftigkeit und Exzentrik seiner Bewegungen und Körpersprache. Steinbeck folgt hier Rudolf Cahn-Speyer, der folgende Dirigententypen unterscheidet:

„Der erste Typ stellt gewissermaßen den Autokraten dar, der alle zwingt, zu tun, was er will, der zweite den geschickten Volksführer, der alle dazu bewegt, dasselbe zu wollen, wie er, und aus diesem Grunde scheinbar freiwillig zu tun, was er will. Der zweite ist naturgemäß der bei weitem beliebtere. Auf beiden Wegen läßt sich aber künstlerisch das Höchste erreichen. Ein charakteristischer Vertreter des ersten Typus war Gustav Mahler; den zweiten Typus können wir in Arthur Nikisch erblicken. Ziemlich in der Mitte zwischen beiden stand Hans Richter.“¹⁷²

Zemlinsky verausgabte sich zwar manchmal völlig am Pult,¹⁷³ doch kann er zum zweiten Typus gezählt werden; ihn zeichneten das Erzieherische

¹⁷⁰ Barnard Scharlitt, „Gustav Mahler und das Wiener Hofoperntheater. Zum zehnjährigen Direktionsjubiläum des Meisters“, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Wien, 2. Mai 1907, S. 1–9, hier S. 9.

¹⁷¹ Vgl. dazu 1.2 Direktor, Dirigent und Regisseur: Zemlinskys ‚working attitude‘ am Neuen Deutschen Theater und 1.3 Lehrer, Förderer und Mentor: Zemlinskys Einfluss auf eine Musikergeneration.

¹⁷² Rudolf Cahn-Speyer, *Handbuch des Dirigierens*, Leipzig 1919, S. 266.

¹⁷³ So schreibt beispielsweise Georg Klaren, der Librettist von Zemlinskys Oper *Der Zwerg*, über die Körperbewegungen Zemlinskys beim Dirigieren: „Wenn man Zemlinsky dirigieren sieht, – ich betone: sieht, – so gewährt man seine nervös genannten, zuckenden Bewegungen, so scheint es unglaublich, daß dieser Mann sein Or-

und das ideelle Durchdringen des Kunstwerkes sowie dessen Übertragung auf die Mitwirkenden aus.¹⁷⁴

2. Mahler fasste die Bühnenaufführung als Gesamtkunstwerk auf: „Mahler hatte, von der Musik, wie er sie auffasste und verstand, ausgehend, stets das Ganze einer Opernaufführung, ja das Ganze des Kunstwerks im Blick. Oper ist ihm musikalisches Drama, Gesamtkunstwerk aus Bühne, Darstellern und Musik.“¹⁷⁵ Daraus ergebe sich ein Selbstverständnis als Dirigent, bei dem alle Stränge dieser Bühnenaufführung zusammenlaufen, bei dem sich alle „zentralen Entscheidungs-, aber auch Begründungs- und Rechtfertigungsinstanz bündelt“.¹⁷⁶ Willnauer schreibt: „Alle szenischen Bestandteile des Opernwerks wurden erstmals als ‚Funktionen‘, als Ausdrucks- und Sinnträger des musikalischen Dramas verstanden und sinnfällig gemacht.“¹⁷⁷ Der regieführende Dirigent und dirigierende Regisseur Mahler reformierte gemeinsam mit Alfred Roller die Oper, vor allem durch die Inszenierungen in Wien.¹⁷⁸ Erinnerung sei an dieser Stelle an die Neuinszenierung von *Tristan und Isolde* (1903) an der Wiener Hofoper, bei der Mahler sowohl als Dirigent als auch Regisseur fungierte und Roller das Bühnenbild entwarf. Für beide musste die „Vision des Bühnenbildes ausschließlich aus der Musik empfangen sein“.¹⁷⁹

Zemlinsky tat es Mahler gleich, indem er – zwar noch nicht in seiner Wiener Zeit, aber später als Musikdirektor in Prag – die Kräfte und Strän-

chester eisern beherrscht, aber man hört und weiß nun, daß es so ist.“ Georg C. Klaren, „Zemlinsky vom psychologischen Standpunkte“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 204–207, hier S. 205. Franz Werfel bewertet Zemlinskys Gestus beim Dirigieren hingegen als einen übergreifenden Funken: „Schon das Schulterzucken, wenn er den Stab hebt, ist Musik, ein Auftakt-Funke, der überspringt.“ Werfel, „Alexander von Zemlinsky“, S. 198.

¹⁷⁴ Vgl. dazu 1.3 Lehrer, Förderer und Mentor: Zemlinskys Einfluss auf eine Musiker-generation.

¹⁷⁵ Steinbeck, „Mahler als Dirigent“, S. 326.

¹⁷⁶ Ebenda. S. 327.

¹⁷⁷ Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, S. 95–96.

¹⁷⁸ Bis 1900 herrschten vor allem in der Bühnenausstattung, aber auch in der Regie der Historismus und der Illusionismus; die Qualität einer ‚Regie‘ – was zu dieser Zeit mit Inszenierung gleichgesetzt werden kann – wurde an ihrer realistischen Darstellung gemessen. Dies änderte sich, wenngleich nicht flächendeckend, zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Bühnenreform Adolphe Appias. Während im Bayreuther Festspielhaus bis in die 1950er-Jahre der historisierende Illusionismus dominierte, wandten Gustav Mahler und sein Bühnenbildner Alfred Roller Prinzipien der neuen Bühnenreform zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits an. Vgl. Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1997 (Perspektiven der Opernforschung 4), S. 114.

¹⁷⁹ Alfred Roller, „Mahler und die Inszenierung“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 272–275, hier S. 274.

ge einer Opernaufführung in seiner Person zu bündeln suchte: nicht nur als Dirigent und Komponist, sondern auch als Regisseur, der für die Homogenität zwischen Szene, Licht und Musik gelobt wurde: „Jeder Lichtwechsel und jede Bewegung auf der Szene [wurde] von Zemlinsky musikalisch akzentuiert und dirigiert.“¹⁸⁰ Eine ähnliche Beschreibung, nur viel pathetischer, findet sich in einem Nachruf auf Mahler:

„Er war in einer Person Regisseur und Kapellmeister, Erklärer der Szene durch die Musik, Erklärer der Musik durch die Szene und er betrachtete es als sein gutes Recht, vom Dirigentenpult aus die Szene zu beherrschen, in die Szene einzugreifen, auf ihre Gestaltung nachdrücklich einzuwirken.“¹⁸¹

Im Fokus vorliegender Studie steht die Feststellung: Der moderne Inszenierungsstil und die Vorstellung der gebündelten Kräfte in der Person des Dirigenten setzten nicht erst mit Zemlinskys erster Doppelfunktion als Regisseur und musikalischer Leiter 1915 ein. Vielmehr folgte Zemlinsky diesem Anspruch bereits bei der ersten Neuinszenierung einer Wagner-Oper am Neuen Deutschen Theater, dem *Parsifal*. In Kapitel 2 und Kapitel 3 wird dies eingehender erläutert, analysiert und anhand des historischen Aufführungsmaterials verifiziert.

3. Charakteristisch für Mahler waren laut Steinbeck Retuschen, Eintragungen und Partiturnotizen, die sich wiederum in die Aspekte a) Klangbalance b) Kürzungen und c) Ergänzungen unterteilen lassen. Mahler ging es vor allem darum, die zu interpretierenden Partituren aus der historischen Verortung herauszulösen, um sie den veränderten Bedingungen der Gegenwart anzupassen, zum Beispiel beim Instrumentarium, der Größe und dem Stimmenanteil des Orchesters. Das bedeutet im Grunde die Ablehnung einer ‚historischen Aufführungspraxis‘ und die Hinwendung zu einem Ansatz, der heute allgemein als Interpretationsästhetik verstanden wird.¹⁸² Mahlers Änderungen waren dabei nicht als Verbesserungen zu

¹⁸⁰ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 241. Die Kritik bezieht sich dabei auf die Vorstellung des *Barbiers von Bagdad* (Peter Cornelius) am 20. Februar 1915, bei der Zemlinsky erstmalig nicht nur als Dirigent, sondern auch als Regisseur funktionierte und die große Homogenität zwischen Szene, Licht und Musik gelobt wurde.

¹⁸¹ Ferdinand Pfohl, [ohne Titel], in: *Hamburger Nachrichten*, 19. Mai 1911, zitiert nach: Ferdinand Pfohl, *Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*, hrsg. von Knud Martner, Hamburg 2016, S. 108.

¹⁸² Als historische Aufführungspraxis kann man in diesem Kontext das Aufführen der Werke anderer mit „stilkritischem“ Verstand verstehen, das von ‚Dirigenten‘ früherer Zeiten, also ebenjenen Kapellmeistern, die vor der beginnenden Emanzipation des „interpretierenden Dirigenten“ wirkten, erwartet wurde. Vgl. dazu Kai Köpp, „Komponierende Kapellmeister und dirigierende Konzertmeister: Zur Vorgeschichte des ‚interpretierenden Dirigenten‘“, in: *Handbuch Dirigenten*, hrsg. von Julian Caskel und Hartmut Hein, Kassel 2015, S. 19–25, hier S. 21–22.

verstehen, sondern zielten darauf ab, beispielsweise durch Änderungen in der Instrumentation oder durch Feinjustierung der Dynamik thematische oder andere formale Momente der Partitur deutlich hervortreten zu lassen. Dies erinnert an die Presserezeptionen zu den Zemlinsky'schen Aufführungen während seiner Wiener Zeit und kann dazu dienen, sich Zemlinskys Stellung als einer der ersten „interpretierenden Dirigenten“ zu vergegenwärtigen. Ein konkretes Beispiel für ebenjene Arbeitsweise, die auf dem Konzept beruht, das Werk für die Gegenwart zu aktualisieren, findet sich bereits während Zemlinskys Tätigkeit am Theater an der Wien: die Aufführung der Offenbach'schen Operette *Du n'as pas le père et fils*. Diese sei, so die damalige Besprechung, ursprünglich als Wiener Possenoperette aufgeführt worden und habe 40 Jahre im Archiv des Theaters geschlummert, jetzt aber:

„[wurde] der neuengagierte Herr Kapellmeister Zemlinsky beauftragt, die Finale aus Offenbachschen in der Operette befindlichen Motiven zu vergrößern und einige Stellen dem größeren hier gebräuchlichen Orchester anzupassen, so daß die Operette an ihrer heutigen, also ursprünglichen Form, für die jetzige Generation als Novität wirken muß.“¹⁸³

Der Umgang mit der Offenbach'schen Operette leitet zu Punkt c) ‚Ergänzungen‘ über. Steinbeck führt dazu das Beispiel von Carl Maria von Weber nur fragmentarisch überlieferter Oper *Die drei Pintos* an, in der Mahler nachträglich viele Ergänzungen vornahm. In gleicher Manier nahm Mahler Änderungen am *Figaro* vor, die dazu führen sollten, dass die Szene für das Publikum schlüssiger und verständlicher wurde. Unter Hinzunahme des Aspekts der Kürzungen (die damals allerdings durchaus Usus waren) ergibt sich ein Gesamtbild, das unweigerlich an den Terminus der Bearbeitung erinnert. Lediglich Mahlers Aufführungen der Musikdramen Wagners blieben von Kürzungen und anderen Anpassungen ausnahmslos unberührt.¹⁸⁴ In der Tat sei Mahler damals vorgeworfen worden, er würde mit seinen Eingriffen bei der Verbesserung fremder Werke zu subjektiv und willkürlich vorgehen.¹⁸⁵ Nun ist bei der Aufführung der Offenbach'schen Operette durch Zemlinsky möglicherweise der Unterschied zwischen ‚niederm‘ und ‚höherem‘ Musiktheater zu beachten, dennoch lässt sich konstatieren, dass die Wiener Musikpresse die Bearbeitung, die sich nicht nur auf die Motivveränderungen und Uminstrumentierungen in Chor und Orchester bezog, sondern ebenfalls auf das Libretto, das zu dieser Zeit neu eingerichtet wurde, nicht zwingend als einen kompositori-

¹⁸³ N.N., [ohne Titel], in: *Der Humorist*, Wien, 10. September 1903, S. 2.

¹⁸⁴ „Mahler war der Erste, der Wagners Musikdramen außerhalb Bayreuths nahezu ohne Striche aufführte.“ Steinbeck, „Mahler als Dirigent“, S. 332.

¹⁸⁵ Vgl. ebenda.

schen Bearbeitungseingriff verstand, sondern höchstens als „Renovierung“.¹⁸⁶ Der These Kapps, dass das Zemlinsky'sche Dirigieren also in der Traditionslinie Mahlers stehe, ist dementsprechend unter Vorbehalt zuzustimmen, und Parallelen sind – wie hier dargelegt – schon während Zemlinskys Wiener Zeit zu verzeichnen. Allerdings erlaubt die Quellenlage keine weiteren Aussagen, da Zemlinsky (ebenso wie Mahler) keine verschriftliche Interpretationslehre hinterlassen hat. Zudem war bisher keinerlei überliefertes Aufführungsmaterial bekannt, das ein Kapitel namens ‚Zemlinskys Retuschen, Eintragungen und Partiturnotizen‘ hätte untermauern können.

Für Zemlinskys Prager Zeit hingegen ist eine Untersuchung des Aspekts tatsächlich möglich und wird anhand der *Parsifal*-Aufführung im Folgenden erstmalig durchgeführt. Das abschließende Kapitel der vorliegenden Studie widmet sich im Detail der Retuschen- und Annotationspraxis Zemlinskys, indem Änderungen bezüglich Klangbalance, Kürzungen und Ergänzungen nachvollzogen und analysiert werden.¹⁸⁷

Zunächst gilt es aber, ein hybrides Ausnahmebeispiel aus Zemlinsky Wiener und Prager Zeit zu besprechen. Die nachfolgend betrachtete mehrschichtige Aufführungspartitur gewährt nämlich nicht nur Einblicke in die wechselseitige Beziehung zwischen Mahler und Zemlinsky, sondern legt auch Prämissen offen, welchen beide Dirigenten in ihrer konzeptuellen Gestaltung von Operaufführungen folgten. Es wird zudem *ex negativo* gezeigt, warum das historische Aufführungsmaterial der *Parsifal*-Aufführung unter Zemlinsky die Möglichkeit bietet, die bis dato noch als spekulativ geltende Ebene zu verlassen und handfestere Evidenz für spezifischere Parameter des Zemlinsky'schen Dirigierens zu liefern.

1.1.2.2 „Für den Dirigenten“ – Bearbeitung vs. musikalische Fassung: Die Dirigierpartitur Mahlers und Zemlinskys

In seiner Untersuchung des Einflusses von Mahler auf Zemlinsky vertritt Kapp die These, dass Zemlinsky vielleicht der Einzige sei, der Mahlers Erbe angetreten habe. Als Berufsdirigent sei er von Mahler beeindruckt und beeinflusst, aber dennoch selbstständig gewesen, und er könne als einziger „wirklicher Komponist“ aus dem Umfeld Mahlers gelten.¹⁸⁸ Julian

¹⁸⁶ So heißt es in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*: „Nun ließ man für die gegenwärtige Aufführung die Arbeit des Renovierens fast lediglich durch Herrn v. Zemlinsky besorgen, welcher Chöre und Finali änderte und auch der instrumentalen Gewandung viele neue Effecte verliehen zu haben scheint.“ Wilhelm Sterk, [ohne Titel], in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 8. September 1903, S. 2.

¹⁸⁷ Vgl. dazu 3.2 Die Dirigierpartitur Zemlinskys.

¹⁸⁸ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 178.

Caskel relativiert diese postulierte Erbfolge mit der Aussage, dass Mahler „sich in eine Reihe dirigierender Komponisten wie Strauss, Pfitzner, Zemlinsky und Webern [einordnet], die einer Geschichte der musikalischen Interpretation mehr Probleme bereiten als einer Geschichte der Komposition“.¹⁸⁹

Die Trennlinie zwischen Komponist und Dirigent ist bei Mahler indes einfacher zu ziehen, da sich sein kompositorisches Schaffen hauptsächlich auf die Symphonik erstreckte, während sein Wirken als Dirigent hauptsächlich im Bereich des Musiktheaters anzusiedeln ist. Bei Zemlinsky treffen hingegen Opernkomponist und Operndirigent in einer Person zusammen. Dass dies zu grundlegenden Fragen in der Interpretationsforschung und daraus resultierenden Überlegungen für kritische Editionen führt, lässt sich anhand der Zemlinsky-Oper *Es war einmal ... Eine Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen* aufzeigen, die am 22. Januar 1900 in der Wiener Hofoper unter dem Dirigat Mahlers uraufgeführt wurde.

Die verästelte Aufführungsgenese dieser frühen Zemlinsky-Oper mündete in einer bisweilen diffusen Quellenlage. Neben der autographen Partitur, die in der Library of Congress (Washington) archiviert ist, existiert eine zweite, das Wiener Exemplar, das in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter folgendem Eintrag katalogisiert ist: „*Es war einmal ... Eine Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen*. Zemlinsky, Alexander von, 1871–1942 [Komponist]; Mahler, Gustav, 1860–1911 [Bearbeiter]; Singer, Maximilian, 1857–1928 [Text], Drachmann, Holger, 1846–1908 [Text]“.¹⁹⁰ Die Wiener Partitur war immer wieder Gegenstand des Forschungsdiskurses.¹⁹¹ Beaumonts Editionsbericht klärt dabei vermeintlich den Großteil an offenen Fragen, indem er die Aufführungsgeschichte des Werkes und die Wege der Partitur zusammenfasst:

¹⁸⁹ Julian Caskel, „Dirigenten, Komponisten und andere Diktatoren“, in: *Handbuch Dirigenten. 250 Porträts*, hrsg. von Julian Caskel und Hartmut Hein, Kassel u.a. 2015, S. 26–32, hier S. 28. Caskel sieht diese Problematik darin begründet, dass die Genannten als Komponisten zwar in ein „Raster aus modernen und traditionellen Stilmitteln eingeordnet werden können“, ihre Spezifika als Dirigenten dieses Raster jedoch gefährden.

¹⁹⁰ Alexander Zemlinsky, *Es war einmal ... Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen. Text nach Holger Drachmanns gleichnamiger Komödie von Maximilian Singer* (Partitur. Handschrift), [Wien] s.a., Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, A-Wn OA.1256/1–2 (Digitalisat zugänglich unter: <https://digital.onb.ac.at>), (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

¹⁹¹ Vgl. dazu Ottner, „Alexander Zemlinsky und die Wiener Hofoper“; Gottfried Scholz, „Zu Zemlinskys Oper ‚Es war einmal‘“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur musikalischen Aufführungspraxis 1), S. 217–236, vgl. dazu auch Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 111–122.

„Dabei erweist sich die Wiener Dirigierpartitur als ein vierschichtiges Palimpsest, bestehend aus Zöphels mit schwarzer Tinte angefertigter Abschrift des Originalmanuskripts, den buntfarbigen, mit energischen Zügen eingetragenen Streichungen, Retuschen und interpretatorischen Hinweisen Gustav Mahlers, den umsichtigen Änderungen und Ergänzungen des Komponisten, sowie den nachträglich mit weichem Bleistift eingefügten Korrekturen von Zilzer.“¹⁹²

Am Anfang der Geschichte steht das Manuskript, das Zemlinsky 1899 fertigstellte und umgehend bei Mahler einreichte. Mahler nahm das Manuskript zwar an, bestand aber auf einigen Änderungen. So revidierte Zemlinsky auf Vorschlag Mahlers die fünf Akte zu drei Aufzügen. Zudem wurde u.a. eine Szene gekürzt und vom Schlafgemach in den Palastgarten verlegt, womit Mahler zum einen eine Handlungsstraffung verfolgte, zum anderen etwaige Probleme mit der Zensur zu vermeiden suchte.¹⁹³ Es lässt sich bis heute allerdings nicht zweifelsfrei klären, wie invasiv Mahlers Überarbeitungsvorschläge waren, respektive wie konkret sich diese im Material niederschlugen. Die geistigen Urheber der Revisionsidee lassen sich kaum ausmachen, da die finale Fassung ausschließlich in Zemlinskys Handschrift notiert wurde. Da es sich bei *Es war einmal* um ein Frühwerk Zemlinskys handelte, bedeutet die Manuskriptüberarbeitung auf Mahlers Vorschlag (oder Geheiß) vielleicht einfach nur, dass der Rat eines erfahrenen Kollegen angenommen wurde. Die zweite Fassung, die daraus resultierte, war dann diejenige, die vom Kopisten Emil Zöphel für die Aufführung an der Wiener Hofoper kopiert wurde und heute die Grundlage für die hier beschriebene Wiener Partitur bildet. Sie ist zu erkennen an ihrer fast schon gedruckt anmutenden Schrift in schwarzer Tinte. Es handelt sich um die direkte Übertragung der Komposition in Reinschrift durch den Kopisten.

Auf die musikalisch-kompositorische Qualität der Oper soll an dieser Stelle nicht *en détail* eingegangen werden, stattdessen soll die Ebene der Komposition angesprochen werden, die unter Umständen Rückschlüsse auf den Dirigenten Zemlinsky zulässt. Obwohl Zemlinsky 1899 noch keine feste Anstellung als Kapellmeister innehatte und sich seine

¹⁹² Antony Beaumont, „Einleitung“, in: Alexander Zemlinsky, *Es war einmal ... Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen. Text nach Holger Drachmanns gleichnamiger Komödie von Maximilian Singer*. Fassung letzter Hand von 1912 (Partitur), hrsg. von Antony Beaumont, München 2001 (Ricordi 5039). Selbstredend handelt es sich bei der Partitur nicht um ein Palimpsest, da nur an einigen singulären Stellen versucht wurde, Eintragungen in buntem Blaustift zu radieren, diese aber weiterhin sichtbar sind und sich die Mehrschichtigkeit aus den Ergänzungen immer weiterer Schriftschichten unterschiedlicher ‚Bearbeiter‘ ergibt, jedoch sind keinerlei Abtragungen und/oder Überschreibungen zu beobachten.

¹⁹³ Beaumont, „Einleitung“, in: Alexander Zemlinsky, *Es war einmal*, S. vi.

Dirigate bis dato auf die oben erwähnten Netzwerke des Tonkünstlervereins sowie des von ihm gegründeten Amateurorchesters *Polyhymnia* beschränkten, wird bereits in dieser Partitur eine theaterpraktische Reaktionsfähigkeit auf Aufführungskontexte sichtbar. Zemlinskys Partitur strotzt vor präzisen Spielanweisungen, Artikulationsangaben und einer Fülle an Wörtern, mit denen er heterogene Tempobezeichnungen differenziert.¹⁹⁴

Doch kann der Interpret oder die Interpretin der hier vorliegenden Partitur den präzisen Spielanweisungen nicht nur das aufführungspraktische Konzept Zemlinskys entnehmen. Vielmehr durchbricht Zemlinsky gewissermaßen den Bereich, den wir im Allgemeinen als Interpretationsvorgang verstehen, die Kommunikation zwischen „Werkintention“ und „Werkbefund“.¹⁹⁵ So wendet sich der Komponist Zemlinsky durch seine Partitur direkt an die Interpretierenden, wenn es heißt: „(Für den Dirigenten) | die 8 folgenden Takte müssen unruhig vorwärts gebracht | werden, am schnellsten der halbe Takt mit der 1/16 Figur.“¹⁹⁶ Zemlinsky ist sich dieses Graubereichs, in dem Interpretation ansetzt, also nicht nur bewusst, vielmehr zeigt eine derart spezifizierte Anweisung, dass er die Grenzen, die verschriftlichte Aufführungsanweisungen trotz aller Präzision haben, überblickt.¹⁹⁷ Gleichzeitig spricht hier der Komponist mit der Erfahrung eines Dirigenten, indem er in einer Art prophylaktischer Hilfe mögliche interpretatorische Zweifel am ‚korrekten‘ Tempo vorwegzunehmen versucht. Insofern scheint es in diesem spezifischen Fall für Zemlinsky keine adäquate Maßeinheit im Sinne einer kompositorischen Spielanweisung zu geben, weshalb er die dirigierende Person hier direkt adressiert. Es wäre zu überlegen, ob an dieser Stelle nicht viel mehr der ‚Dirigent Zemlinsky‘ als der ‚Komponist Zemlinsky‘ aus der Partitur spricht.

Ungleich wichtiger aber ist der Umstand, dass es sich bei der Wiener Partitur mit den mehrschichtigen Annotationen um eine Aufführungspar-

¹⁹⁴ Im Laufe dieser Untersuchung wird noch einmal explizit darauf eingegangen, inwiefern sich Zemlinskys eigene aufführungspraktische Hinweise seiner Kompositionen in der Interpretation von Werken anderer wiederfinden.

¹⁹⁵ Diese Begriffe gehen auf ein Modell Stephan Möschs zurück, das – in Anlehnung an Hans-Joachim Hinrichsens Ansatz, bei dem Komposition und Interpretation als stets aufeinander angewiesene Momente eines Kommunikationskreislaufes verstanden werden – zur Gegenstandsbestimmung des Intentionstextes dient. Vgl. Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 17.

¹⁹⁶ Zemlinsky, *Es war einmal ... Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen*, A-Wn OA.1256/1–2, S. 5.

¹⁹⁷ Zwar überschreibt Zemlinsky die hier genannten acht Takte mit der Tempoanweisung „Erregt und lebhafter in Zeitmass und Ausdruck“, scheint aber innerhalb dieser noch einmal differenzieren zu wollen, indem er das 16tel-Motiv als ‚am schnellsten zu spielen‘ spezifiziert.

titur handelt. Die zweite Schicht, die auf die Kopistenabschrift folgt, ist nämlich Mahler zuzuordnen, der die Oper bei der Uraufführung dirigierte. Beaumont schreibt in seinem Vorwort zur Edition, dass Mahler die Partitur erneut „bearbeitete“: Er revidierte die Instrumentation und „kürzte, dichtete um, feilte und schliff“.¹⁹⁸ Beaumont konstatiert in seiner Biographie über Zemlinsky aus dem Jahr 2001, dass sich Mahlers Beitrag zur Partitur „jedoch auf Striche, Retuschen und dynamische Änderungen begrenzt“.¹⁹⁹ Diese Richtigstellung bezieht sich auf die in der damaligen Forschung etablierte Annahme, dass der revidierte Schluss des 1. Aktes sowie eine weitere Einlage zum Zwischenspiel von Mahler komponiert worden wären. Gottfried Scholz hat allerdings bereits 1992 darauf hingewiesen, dass es sich bei den Einlageblättern um Zemlinskys Handschrift handelt, was heute als gesichert gelten kann.²⁰⁰ Dennoch wird die Partitur bis zum heutigen Zeitpunkt mit dem Hinweis „Bearbeiter: Gustav Mahler“ katalogisiert.

Hier zeigen sich erneut Mahlers Paradigmen der Interpretation: Solche ‚Bearbeitungen‘ zielen nicht auf eine Verbesserung oder Revision der Komposition ab, sondern dienen lediglich dazu, formale oder thematische Aspekte der Partitur besonders hervortreten zu lassen, um sie ganz in den Dienst der Szene zu stellen. Kurzum: Mahlers Annotationen in der Partitur sind als Aktualisierung und Adaption der Komposition an die real existierenden Aufführungsbedingungen zu verstehen, nicht als kompositorische Bearbeitungen. Sie können bestenfalls weitere Aufschlüsse über Mahler als Dirigent liefern, in diesem speziellen Fall als Dirigent zeitgenössischer Werke, zumal Mahler während seiner Zeit als Hofoperndirektor bekanntermaßen überhaupt nur zwei zeitgenössische Opern aufführen ließ und selbst dirigierte. Doch dies liegt außerhalb des Rahmens der vorliegenden Untersuchung und muss in der Mahlerforschung Berücksichtigung finden.

Dass Zemlinsky analog zu Mahler mit seiner eigenen Komposition umging, wird aus der weiteren Aufführungsgeschichte von *Es war einmal* deutlich. Nachdem das Werk zwölf Jahre lang nicht mehr aufgeführt wurde, gelangte es am 19. Mai 1911 unter der Leitung von Artur Bodanzky am großherzoglichen Theater in Mannheim zur Aufführung. Zemlinsky bat den neuen Direktor der Wiener Hofoper, Hans Gregor, ihm das gesamte Material als Leihgabe für die anstehende Premiere in Mannheim zur Verfügung zu stellen, was letztendlich gestattet wurde.²⁰¹ Zemlinskys Bitte, „von deren Erfüllung viel für mich abhängt“,²⁰² weist wohl auch darauf hin, wie aufwendig ein Kopieren des gesamten Materials gewesen

¹⁹⁸ Beaumont, „Einleitung“, in: Alexander Zemlinsky, *Es war einmal*, S. vi.

¹⁹⁹ Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 122.

²⁰⁰ Vgl. Scholz, „Zu Zemlinskys Oper ‚Es war einmal‘“.

²⁰¹ Vgl. ebenda, S. 133.

²⁰² Zitiert nach ebenda.

wäre. Zwar war das anschließende Überführen des Notenmaterials nach Prag rechtlich nicht erlaubt, für die dortige Aufführung aber aus Zeitnot unerlässlich. So schrieb Zemlinsky: „[I]ch mußte das Material herkommen lassen um ein Neues davon für Prag copieren zu lassen. Dieses jedoch konnte in der Zeit nicht fertig werden, vorsichtlich ich gezwungen wurde aus dem alten Material zunächst die Aufführung zu machen.“²⁰³

Bereits für Mannheim ließ Zemlinsky einige Änderungen vornehmen, wie er Schönberg in einem Brief berichtete: „Ich componiere – ‚Änderungen‘. U.zw. für die Aufführung von ‚Es war einmal‘ in Mannheim.“²⁰⁴

Zum Umgang Bodanzkys und Zemlinskys mit „Mahlers Partitur“ schreibt Beaumont, dass er von Ehrfurcht geprägt gewesen sein musste, da Mahler gerade einen Tag vor der Mannheimer Premiere gestorben sei:

„Fortan galt ihnen Mahlers Dirigierpartitur als Heiligtum. Die Blätter mit den jüngsten Änderungen legte Zemlinsky lose ein, zur besseren Orientierung kennzeichnete er sie mit Blautift, ansonsten ließ er die Partitur unangetastet. Selbst wenn Mahlers Retuschen ihm stellenweise zu weit gingen, ließ er sie nun gelten; die derbsten Kürzungen machte er zwar rückgängig, doch Mahlers Einzeichnungen in der Partitur ließ er unverändert stehen.“²⁰⁵

Beaumont geht davon aus, dass der nächste Dirigent, der die Partitur „bearbeitete“, Bruno Zilzer war, der die Aufführung von *Es war einmal* 1912 in Prag unter der Leitung Zemlinskys als Korrepetitor begleitete. Zilzer führte 14 Jahre nach der letzten Aufführung der Zemlinsky-Oper das Werk am Stadttheater Aussig auf, wo er 1915 als Kapellmeister antrat. Zuvor war er als zweiter Kapellmeister unter Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater in Prag beschäftigt. Beaumont vermutet nun, dass Zilzer aus seinem Gedächtnis heraus die Prager Fassung in der Partitur notiert habe und in Aussig dadurch „eine Art Konkordanz zwischen Mahlers Dirigierpartitur und dem hektographierten Klavierauszug schuf“.²⁰⁶ Dies sei letztendlich die „Fassung letzter Hand, wie Zemlinsky sie in Prag diri-

²⁰³ Ebenda.

²⁰⁴ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, Brief vom Januar 1912, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 74. Konkret beziehen sich diese Änderungen zum einen auf den Übergang (Entr'acte) vom Vorspiel zum ersten Akt, den Zemlinsky – so vermutet Beaumont – aufgrund einer längeren Umbauphase in Mannheim wieder erweiterte, sowie auf das Finale des ersten Aufzugs. Dieses verkürzte er nicht nur, sondern ersetzte die „Männerschacherei“ durch ein Tableau der Prinzessin, das nun anstatt auf es-Moll in A-Dur endete. Zudem folgte für diese Szene ein neuer Gesangstext, im zweiten Aufzug fügte Zemlinsky eine dritte Strophe des „Nordischen Volkslieds“ ein und „im 3. Aufzug sorgte er lediglich für Kürzungen.“ Beaumont, „Einleitung“, in: Alexander Zemlinsky, *Es war einmal*, S. viii.

²⁰⁵ Ebenda.

²⁰⁶ Ebenda, S. ix.

gierte“, und die neu editierte Fassung richte sich nach den Korrekturen und Vorarbeiten Zilzers.²⁰⁷ Beaumont versteht somit Zilzer als eine Art Vermittler der Zemlinsky'schen Fassung von 1912, die erst durch Zilzers Annotationen von 1926 zutage getreten wäre.

Das ist aus mehreren Gründen kritisch zu sehen: Die These einer klaren Konkordanz zwischen Mahlers und Zilzers Fassung ließe sich nur dann aufrechterhalten, wenn alle Annotationen in der Partitur, die nicht von Zilzer mit Bleistift durch seinen Namen oder sein Kürzel gekennzeichnet worden sind, Mahler zuzuordnen wären. Zwar erscheint es verlockend, in Anbetracht der postumen Ehrfurcht nach Mahlers Tod anzunehmen, dass Bodanzky und Zemlinsky die Partitur nicht antasteten. Im Sinne einer auführungspraktisch geprägten Herangehensweise wäre dies aber zumindest fragwürdig – zumal bekannt ist, dass überhaupt nur eine Dirigierpartitur existierte, die folglich notwendigerweise für die Aufführung verwendet werden musste. Nun könnte man argumentieren, dass Zemlinsky als Komponist sein eigenes Werk in- und auswendig kannte, Annotationen für die Aufführung also obsolet gewesen wären und er die Oper ohne Noten hätte dirigieren können. Das widersprach aber Zemlinskys Arbeitsweise, wie das Aufführungsmaterial des *Frühlingsbegräbnis*, uraufgeführt am 3. Februar 1900 „unter persönlicher Leitung des Componisten“²⁰⁸, deutlich macht. Zwar ist in diesem Konvolut keine Dirigierpartitur enthalten, allerdings scheint es, als habe Zemlinsky in seinem Exemplar des Klavierauszuges noch einige aufführungspraktische Änderungen und Bemerkungen vorgenommen sowie Schlagmuster für die Taktwechsel notiert.²⁰⁹

Wenn Zemlinsky also in Prag die Aufführung seiner Oper *Es war einmal* aus dem alten Material dirigierte, heißt das mitnichten, dass er darin keine dirigierspezifischen Annotationen vornahm. Weitere Aufführungsmaterialien von Zemlinsky belegen, dass er mit denselben oder ähnlichen Stiftfarben annotierte, wie es Mahler tat, zusätzlich aber bevorzugt Blei-

²⁰⁷ Beaumont weist darauf hin, dass Zilzer nicht so respektvoll mit der Mahler-Partitur umging wie seine älteren Kollegen (gemeint sind wohl Bodanzky und Zemlinsky). Er nahm Eintragungen in der Partitur vor, kennzeichnete diese jedoch mit seinem Namen oder seinen Initialen; zudem übertrug er die Annotationen in seinen persönlichen Klavierauszug. Vgl. ebenda, S. ix.

²⁰⁸ Alexander Zemlinsky, *Frühlingsbegräbnis* (Klavierauszug), A-Wgm V 29245. Neben Zemlinsky *Frühlingsbegräbnis* standen Anton Bruckners *Messe in d-Moll für Soli, Chor, Orchester und Orgel* sowie Mozarts *Serenade in D-Dur für Orchester* auf dem Programm. Zemlinskys Komposition bildete den Abschluss des „dritten ordentlichen Gesellschafts-Concertes“.

²⁰⁹ Diese beziehen sich vor allem auf die Alteration einzelner Töne in den Chorstimmen. Zudem sind im Klavierauszug Schlagmuster festgehalten und dynamische sowie agogische Parameter (meistens mit blauem Buntstift) unterstrichen oder hinzugefügt. Vgl. Alexander Zemlinsky, *Frühlingsbegräbnis* (Klavierauszug), A-Wgm V 29245.

stift verwendete.²¹⁰ Eine Differenzierung der unterschiedlichen Schriftbilder wäre aufgrund der symbolartigen Notierungsweise nur dann möglich, wenn an ausgeschriebenen Wörtern autorenspezifische Merkmale zutage träten. Dass Zemlinsky und nachfolgende Dirigenten Mahlers Annotationen nicht bewahrten, ist zudem vermutlich weniger auf Ehrfurcht zurückzuführen als darauf, dass sich diese Schriftebenen nicht sauber ausradieren ließen. Die visuelle Strukturierung der Partitur hatte einen Mehrwert für spätere Dirigenten, weshalb sie wahrscheinlich aus pragmatischen Gründen erhalten blieb.

Nun spiegelt sich in der mehrschichtigen Dirigierpartitur von *Es war einmal* nicht nur die Aufführungsgeschichte des Werkes in einem Zeitraum von 26 Jahren an mindestens vier unterschiedlichen Häusern. Vielmehr treten mit Gustav Mahler und Alexander Zemlinsky zwei der Hauptprotagonisten als dirigierende Komponisten bzw. komponierende Dirigenten in Erscheinung. Dass, gemessen an der hier vorliegenden Partitur, Gustav Mahler keineswegs als bloßer „Bearbeiter“ gelten kann, liegt anhand der vorherigen Argumente auf der Hand. Allerdings muss hinterfragt werden, welche Konsequenzen sich aus der Tatsache ergeben, dass Zemlinsky seine eigene Oper mehrfach dirigierte und im Falle von *Es war einmal* buchstäblich als dirigierender Komponist auftrat, ergo: Sind nachträgliche Änderungen aus kompositorischer oder interpretatorischer Motivation entstanden?

Es konnte bereits anhand Zemlinskys Wiener Tätigkeit als Kapellmeister gezeigt werden, dass Änderungen, wie er sie beispielsweise bei der Offenbach'schen Operette vornahm, im zeitgenössischen Kontext nicht als eigenständige kompositorische Bearbeitung verstanden wurden, sondern als eine aktualisierte Aufführungsfassung.²¹¹ Dass Zemlinsky bei *Es war einmal* die Änderungen vermutlich aus dem gleichem Antrieb einer Aufführungsaktualisierung, in diesem Fall für das Mannheimer Theater, durchführte, lässt die Grenzen zwischen Autor und Interpret vollends verschwinden. Selbstredend muss an dieser Stelle Zemlinskys Rolle als Komponist höher gewertet werden als diejenige, die er als Dirigent innehatte, dennoch stellt sich in der editionskritischen Praxis die Frage, wie mit dieser mehrschichtigen Dirigierpartitur umzugehen ist. Meiner Einschätzung nach sind die Annotationen, die in Differenz zu Zillers Eintragungen im Klavierauszug und in der Partitur zu einem früheren Bearbeitungszeitpunkt entstanden sind, größtenteils, aber nicht ausschließlich Mahler zuzuordnen. So muss an

²¹⁰ Dies ist nicht nur im Aufführungsmaterial zum *Frühlingsbegräbnis* zu beobachten, auch die mehrschichtigen Wagner-Partituren, die am Neuen Deutschen Theater durch unterschiedliche Dirigenten Hände gingen, weisen die immer gleiche Materialität der unterschiedlichen Stiftfarben auf.

²¹¹ Vgl. dazu 1.1.2 Zemlinsky und die Theater Wiens: Vom Carltheater zur Wiener Hofoper unter Gustav Mahler.

diesem Punkt wohl offenbleiben, ob es sich an einigen Stellen um Eintragungen Bodanzkys oder Zemlinskys handelt. Es gibt aktuell kein geeignetes Instrumentarium, um dies mit aussagekräftigeren Belegen zu verifizieren.²¹² Dennoch scheint es unwahrscheinlich, dass weder Bodanzky noch Zemlinsky Eintragungen für ihre eigenen Dirigate vornahmen, dass sie also die Annotationen Mahlers unberührt stehen ließen, ohne – zumindest einige – eigene zu ergänzen. Vielmehr ist anzunehmen, dass die beiden im Gegensatz zu Zilzer ihre Annotationen nicht mit Signaturen oder Ähnlichem kennzeichneten. Zemlinsky verzichtete darauf beispielsweise auch in den Wagner-Partituren des Neuen Deutschen Theaters, anders als seine späteren Nachfolger Karl Rankl und Georg Szell.

Somit handelt es sich bei der Wiener Partitur um eine Quelle, die Verschriftlichungen von wohl mindestens drei, wenn nicht sogar vier Aufführungsfassungen beinhaltet. Die erste Fassung wäre die Einrichtung Gustav Mahlers für die Uraufführung an der Wiener Hofoper (1900), die zweite Fassung diejenige mit Zemlinskys kompositorischen Änderungen und

²¹² Es ist grundsätzlich vorstellbar, eine Differenzierung mittels klarer Abgrenzung der Schriftfarben vorzunehmen. Allerdings wird durch anderes Aufführungsmaterial – wie im Falle Zemlinsky beispielsweise die Wagner-Partituren des Neuen Deutschen Theaters oder in Mahlers Fall ein annotierter Klavierauszug von *Tristan und Isolde* – deutlich, dass die Dirigenten selbst schon mit mehreren Farben respektive Tinten das gedruckte oder hektografierte Material bearbeiteten. Wenn eine philologische Differenzierung auf Basis geschriebener Wörter ausbleibt (beispielsweise symbolartige Annotationen wie Crescendogabeln, einzelne Dynamikangaben wie ein *p* oder *f* oder Einsatzeinzeichnungen sowie kleingliedrige Symbole wie Staccato-Zeichen oder Streicharten) wären naturwissenschaftliche Analyseverfahren notwendig. Gegenwärtig ist das Wunschdenken, da die unterschiedlichen Annotationsprozeduren zeitlich zu nah beieinander liegen, als dass eine chemische und zudem non-invasive Methode eine derartige Differenzierung beweiskräftig darstellen könnte. Die Problematik liegt dabei in einer nicht vorhandenen Datenlage begründet: Es müsste zunächst Grundlagenforschung zu den hier vorliegenden chemischen und strukturellen Eigenschaften sowie den verschiedenen Pigmenten/Farbstoffen und ihrer industriellen Einführung geleistet werden. Aufgrund der zeitlichen Nähe könnte aber im hier betreffenden Fall eine Identifizierung der unterschiedlichen Schriftarten, denen vermutlich das gleiche Pigment zugrunde liegt, nur noch durch Computational Analysis erfolgen. Es lassen sich aber in den meisten Dirigierpartituren zu wenige aussagekräftige „patterns“ detektieren, um diese mit KI-basierter „pattern recognition“ zu identifizieren. Vgl. zu Grundlagenforschung in der Pigmentanalyse und -Differenzierung auch: Klaus Hunger und Martin U. Schmidt (Hrsg.), *Industrial Organic Pigments: Production, Crystal Structures, Properties, Applications*, Weinheim 2018; Elisabeth West Fitzhugh (Hrsg.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Washington 1997.

Ich danke Stylianos Aspiotis (Centre for the Study of Manuscript Cultures, Mineralogisch-Petrographisches Institut und Centre for the Study of Manuscript Cultures der Universität Hamburg) für die sachkundige Hilfe bei der Einschätzung naturwissenschaftlicher Möglichkeiten und Grenzen in der Identifikation der diversen Schriftebenen in musikalischem Aufführungsmaterial um die Jahrhundertwende.

neuen Strichen für die Mannheimer Aufführung unter Bodanzky (1911), die dritte Fassung die von Zemlinsky in Prag dirigierte (1912) und die vierte jene, die Zilzer in Aussig zur Aufführung brachte (1926). Beaumonts Annahme, dass Zilzer bei der Aufführung in Aussig aus dem Gedächtnis eine Art Rekonstruktion der Prager Fassung schuf, diese in der Dirigierpartitur erstmals notierte und sich auf Grundlage dessen die exakte Version ergab, die Zemlinsky als Komponist (aber eben auch als Dirigent) intendiert hat, ist somit kritisch zu sehen: In Anbetracht der Problematik persönlicher Erinnerungsleistungen über lange Zeiträume hinweg scheint es mehr als fragwürdig, dass sich der Dirigent Zilzer zwölf Jahre nach den Probebegleitungen unter Zemlinsky jedes Detail der Aufführung so gut ins Gedächtnis zurückrufen konnte, dass er sie annähernd vollständig niederschreiben konnte. Selbst unter der Annahme, dass Zilzer diese meisterhafte Erinnerungsleistung tatsächlich gelungen ist, ergibt sich eine Herangehensweise, die nicht mit der damaligen Interpretationsästhetik kompatibel ist: Es hätte sich um den Versuch Zilzers gehandelt, haargenau die Interpretation zu rekonstruieren, wie sie in Prag unter dem Dirigat Zemlinskys erklingen war. Eine solche Rekonstruktion wäre deutlich über das Maß einer historisch informierten Aufführungspraxis hinausgegangen und entspricht nicht der zeitgenössischen Praxis. Hinzu kommt die Machbarkeit: Die Vorgehensweise ist – gerade auf dem Gebiet des Musiktheaters – kaum möglich. Bestrebungen in diese Richtung entspringen aktuellen künstlerischen Tendenzen und sind für die 1920er-Jahre nicht nachweisbar.²¹³ Zilzers Annotationen müssen somit als Ausdruck seiner Aufführungsvariante der Zemlinsky'schen Oper gesehen werden.

Die divergenten Lesarten der vorliegenden Dirigierpartitur mit Annotationen der Dirigenten Mahler, Bodanzky, Zemlinsky und Zilzer legen ein grundsätzliches methodisches Problem im Umgang mit Partitur-Einrichtungen offen. Die Oper (trotz neuer Urheberrechte ab den 1850er-Jahren und einer damit einhergehenden Verstärkung des Werkbegriffs) hängt wegen ihrer performativen Elemente wie keine andere musikalische Gattung von den jeweiligen Aufführungsbedingungen ab und dies spiegelt sich unmittelbar in den Dirigierpartituren wider.

²¹³ Ein Beispiel für eine heutige künstlerische Tendenz, mit historisch-informierter Aufführungspraxis historische Interpretation zu „rekonstruieren“, ist das Projekt Kent Naganos. Vgl. „Wagner-Lesarten“, *Freunde von Concerto Köln e.V.*, <https://wagner-lesarten.de> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025). Beispielsweise wurde 2022 an der Hamburger Staatsoper der *Tannhäuser* aus dem alten Aufführungsmaterial gespielt, das die Hamburger Oper 1921 angeschafft hatte. Ich danke Holger Winkelmann (Notenarchiv, Staatsoper Hamburg) für die Einblicke in den archivarischen Umgang mit historischem Aufführungsmaterial an der Hamburger Staatsoper. Vgl. zum zeitgenössischen Verständnis von Aufführungspraxis im Musiktheaterbetrieb auch 2.2 Das Prager *Parsifal*-Material im Spiegel der Interpretationsforschung.

Hans-Joachim Hinrichsen hat bereits Ende der 1990er-Jahre anhand der Hans von Bülow-Editionen gezeigt, dass Aufführungsversionen Konsequenzen für die editorische Arbeit haben (können).²¹⁴ Der Diskurs um Änderungen, die vom Dirigenten für die Aufführungsvorbereitung vorgenommen wurden, hat sich vor allem mit Blick auf die Partiturretuschen Mahlers verschärft.²¹⁵ Zwar wurden sie einerseits billigend im Sinne einer „bloßen Vortragspraxis“ in Kauf genommen, ihr ästhetischer Status wurde andererseits als „Verfälschung“ charakterisiert.

Dass weder Mahler noch Zemlinsky (und in dieser Tradition stehend Bodanzky und Zilzer) ihre Retuschen, kompositorischen Änderungen oder Librettoumgestaltungen als ‚Bearbeitung‘ einstufen, ist bereits hinreichend dargestellt worden und muss – dieser Logik folgend – auch für die Wiener Partitur gelten. Damit bleibt die Frage offen, inwieweit mehrschichtige Dirigierpartituren der Oper, in denen sich die unterschiedlichen musikalischen Einrichtungen aller Dirigenten unterschiedlicher Häuser zwar finden, aber kaum differenzieren lassen, für kritische Editionen als singuläre Manuskriptgrundlage sinnvoll sind.

Die Wiener Partitur von *Es war einmal* fördert die Aufführungsgeschichte einer Oper in ihrem zeitgenössischen Kontext zutage. Demnach hat Mahler nicht nur ‚historische‘ Werke durch die gegebene Aufführungsrealität aktualisiert, sondern diese Prozedur ebenfalls bei zeitgenössischen Werken angewendet. Zemlinskys Bearbeitungen der eigenen Oper zeigen darauf aufbauend nicht nur Aktualisierungstendenzen, sondern gleichermaßen eine in der Aufführungsvorbereitung angelegte musikalische Einrichtung, die Revisionen aus einem theaterpraktischen und damit interpretatorischen Verständnis entwickelt.

Trotz aller erkenntnisreichen Rückschlüsse, die sich anhand dieser Aufführungspartitur ziehen lassen, wird doch deutlich, dass sie aufgrund

²¹⁴ Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46), siehe Kapitel „Die Edition als Bearbeitung und Interpretation“, hier S. 156–157.

²¹⁵ Hans-Joachim Hinrichsen verweist vor allem auf die Aufführung Mahlers der Neunten Symphonie Beethovens, bei der ebendiese Partiturretuschen als die spektakulärsten empfunden wurden. Vgl. ebenda S. 215. Dass Zemlinsky diese Partitur gekannt haben muss und der Mahler-Kreis (in diesem speziellen Fall Zemlinsky u. Schönberg) auch diese Partitur nicht zwingend mit Ehrfurcht behandelten, geht aus dem Umgang Schönbergs mit der Partitur hervor: So schrieb Schönberg an Zemlinsky: „Lieber Alex, eben fertig geworden, nach über 12-stündiger ‚Dampf-Arbeit! Ich habe die Retouchen in meine Partitur übertragen und sende dir daher Mahlers Original Partitur!“ Postkarte von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 9. April 1915, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 136. Horst Weber weist darauf hin, dass sich in Schönbergs Nachlass eine Partitur von Beethovens Neunter Symphonie erhalten hat, in der nicht nur Mahlers Retouchen (bzw. Annotationen), sondern darüber hinaus noch weitere Änderungen Schönbergs in der Orchestrierung eingetragen sind. Vgl. ebenda.

ihrer kaum zu differenzierenden Mehrschichtigkeit in der Analyse mehr Fragen als Antworten aufwirft. Sie soll in dieser Studie als ein *Ex-negativo*-Beispiel gelten und ist dennoch in ihrer Struktur eine unter vielen Aufführungspartituren des Musiktheaters, in denen sich Einflüsse mehrerer Dirigenten ausmachen lassen, die aber in den seltensten Fällen differenziert werden können. Umso wichtiger wiegt also der Umstand, dass mit der Prager *Parsifal*-Partitur eine Quelle vorliegt, in der ausschließlich die musikalische Einrichtung anhand von Partiturnotizen und -retuschen Zemlinskys auszumachen ist.

1.1.3 Zwischen Wien und Prag: Der Freigeist

Als Zemlinsky *Es war einmal* in Prag selbst zur Aufführung brachte und dirigierte, hatte er seit einem Jahr den Posten des ersten Kapellmeisters am Neuen Deutschen Theater inne. Zwischen der Uraufführung der Oper an der Wiener Hofoper und der Wiederaufnahme des Werkes unter eigener Leitung am Neuen Deutschen Theater liegen zwölf Jahre, in denen Zemlinsky seine klassische Kapellmeisterlaufbahn als Berufsdirigent vorantrieb. Wie Gustav Mahler, Felix von Weingartner, aber auch Richard Strauss gehörte er damit zu der Generation von Dirigenten, die in der Hierarchie zentraleuropäischer Opernhäuser aufstiegen, sich zu „leading composer-conductors“ entwickelten und allesamt an der Wiener Hofoper als Kapellmeister oder sogar als Musikdirektor wirkten.²¹⁶

Obwohl Zemlinsky 1913 als ein potenzieller Nachfolger des Direktors der Wiener Hofoper gehandelt wurde, blieb seine Anstellung als Kapellmeister unter Mahler und dann kurzzeitig unter Weingartner seine letzte Verbindung zur Hofoper. Das war vielleicht weniger persönlichem Dissens geschuldet als gemeinhin angenommen. Die Gründe sind eher in institutionellen Grenzen auszumachen. In einem Porträt über Zemlinsky aus dem Jahr 1929 heißt es dazu:

„Gerade Mahler war es, der auf den jungen Kapellmeister aufmerksam wurde und ihn schon 1908 an die Staatsoper brachte. Freilich war das Wirken des Feuergeistes hier nicht von Dauer. Mannheim wechselte wieder mit der Wiener Volksoper und erst 1911 bekam Zemlinsky eine Stelle, die seiner Intensität entsprach. Das Deutsche Landestheater berief ihn als Leiter der Oper. Er war nun unumschränkter Herr über das deutsche Musikleben in der tschechischen Hauptstadt.“²¹⁷

²¹⁶ Vgl. José Antonio Bowen und Raymond Holden, „The Central European Tradition“, in: *The Cambridge Companion to Conducting*, hrsg. von José Antonio Bowen, Cambridge 2003, S. 114–133, hier S. 122.

²¹⁷ Pisk, „Alexander Zemlinsky“, S. 4.

Der Direktor des Neuen Deutschen Theaters, Heinrich Teweles, der Zemlinsky 1911 ans Theater berufen hatte, erinnerte sich, dass ihm der Vorschlag seiner Bekannten aus Wien, Zemlinsky als Ersten Kapellmeister zu engagieren, aufgrund von dessen bisheriger Karriere gefallen habe. Die Qualitäten, die Teweles in Zemlinsky sah, decken sich mit den bisherigen Ausführungen der vorliegenden Studie zu Zemlinskys Entwicklung als Berufsdirigent:

„Zemlinsky, der ein preisgekrönter Schüler des Wiener Konservatoriums, als Operettenkapellmeister begonnen, kurze Zeit unter Mahler als Kapellmeister an der Wiener Hofoper zugebracht hatte und dann bei Rainer Simons an der Wiener Volksoper zur vollen Beherrschung des Orchesters gediehen war.“²¹⁸

Teweles gestand seinem neu engagierten Kapellmeister die uneingeschränkte Führung auf dem Gebiet der Oper zu. Vermutlich war Prag aus diesen Gründen die reizvollste Option für Zemlinsky, zumal er in Wien alle wichtigen Stationen durchlaufen hatte und die Wiener Hofoper – so ist es auch Mahler und später Weingartner ergangen – völlige Freiheit auf dem Gebiet der Opernleitung nicht bieten konnte. Teweles hingegen gab Zemlinsky freie Hand, was mitunter zu Streitigkeiten am Neuen Deutschen Theater führte, gerade in Bezug auf die hierarchische Ordnung der in die Opernproduktion involvierten Instanzen. Teweles bringt dies rückblickend mit einiger Diplomatie auf den Punkt:

„Zemlinsky errang gleich mit seinem ersten Auftreten größten Erfolg. Ich hatte mit ihm wirklich einen Haupttreffer gemacht. [...] Er hatte nicht nur das ganze Publikum für sich, sondern auch die ganze Künstlerschaft. Jeder Sänger drängte sich, mit ihm zu probieren, da er wie kein anderer es verstand, ihm das Verständnis seiner Partie musikalisch und dramatisch beizubringen. Natürlich gebührte einer so starken Persönlichkeit die Führung auf seinem Gebiete, was sich nicht immer reibungslos vollzog.“²¹⁹

Die Karrierewege, die Zemlinsky bis dato eingeschlagen hatte und von Teweles anerkannt wurden, sieht Manfred Wagner als eine notwendige Mobilität der Künstler um die Jahrhundertwende:

„Mobilität hieß: der soziale Aufsteigerweg von der Region in die Metropole, in der Regel über immer metropolitaner werdende Zwischenstationen, das Durchlaufen von Lehrstellen an Musikinstitutionen der Monarchie, der Wechsel innerhalb der Lehrinstitutionen derselben, der Wechsel an die verschiedenen Theaterpositionen, schließlich auch der Wechsel zwischen Metropolen, gleichgültig ob

²¹⁸ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 172.

²¹⁹ Ebenda, S. 175.

von Wien nach Berlin oder, wie im Falle Zemlinskys von Wien nach Prag.²²⁰

Es kann nicht oft genug betont werden, dass die Prager Position, die Zemlinsky annahm, einer Anstellung entsprach, die nur ein bereits renommierter Kapellmeister ausfüllen konnte und die seitens der Presse wohlwollend kommentiert wurde.²²¹

Zemlinskys Mobilität bezog sich aber nicht nur auf das Vergrößern des Wirkungskreises als Interpret; mit den Positionswechseln und dem Durchschreiten unterschiedlicher Institutionen verdichteten sich neben den rein musikalischen auch die bühnenrelevanten Netzwerke, die Zemlinsky in seiner Wiener Zeit schuf und von denen er in den Prager Jahren profitierte. Nicht nur fiel wahrscheinlich die Wahl von Teweles auf den neuen Kapellmeister Zemlinsky in München, auch wirkte dieser im Sommer 1911, also kurz vor seinem Amtsantritt in Prag, dort als Dirigent am Münchner Künstlertheater unter Max Reinhardt. Susanne Rode-Breyman stellt die Hypothese auf, dass sich Zemlinsky und Reinhardt bereits aus Zemlinskys Zeit am Carl-Theater kannten, denn wie sonst „kam Zemlinsky 1911 plötzlich an das Münchner Künstlertheater, das Reinhardt in dieser Zeit als Experimentierbühne diente?“²²² Zemlinsky wurde während dieser Münchner Sommerperiode als Dirigent gefeiert,²²³ zudem erwachsen aus den Erfahrungen am Künstlertheater richtungsweisende Ideen für die drei Jahre später folgende *Parsifal*-Inszenierung. Das Reinhardt'sche Theater, das sich von vollillusionistischen Dekorationen wegbewegte und Abstraktion sowie symbolistische Andeutungen in das Zentrum seiner szenischen Interpretationen stellte, zog einige bildende Künstler der Avantgarde an. Einer davon war Erwin Osen, den Zemlinsky 1913 Teweles für die *Parsifal*-Inszenierung als Dekorations- und Bühnenbildner empfahl. Wie sehr die Münchner Zeit dabei auf die *Parsifal*-Inszenierung gewirkt haben muss, wird unten ausführlich dargestellt. Jedenfalls schließt sich der Kreis zu einer weiteren Wiener Institution, an der Zemlinsky wirkte: Der junge Künstler Erwin Osen war nicht nur zur Zeit Zem-

²²⁰ Manfred Wagner, „Zum kulturellen Umfeld Zemlinskys“, S. 23.

²²¹ Vgl. dazu N.N., „Kapellmeisterkandidaten. Charakteristiken“, in: *Neues Wiener Journal*, 19. Februar 1913, S. 4.

²²² Susanne Rode-Breyman, „Zemlinskys Kompositionen und Entwürfe für das Musiktheater“, S. 274. Rode-Breyman geht davon aus, dass die Beziehung zwischen Reinhardt und Zemlinsky und eine daraus resultierende Nähe Zemlinskys zur Überbrettel-Welt diesem zu „den vielleicht wichtigsten theatralischen Erfahrungen überhaupt“ verhalf.

²²³ „Über Offenbachs ‚Die schöne Helena‘ schrieb Dr. Edgar Istel in ‚Die Musik‘: ‚... welche Wohltat, einmal ... unter einem wirklichen Dirigenten diese köstliche Partitur spielen zu hören!‘“, in: *Alexander Zemlinsky. Bin ich kein Wiener? Ausstellung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Otto Biba, Wien 1992, S. 105, Kat.-Nr. 188.

linskys als Ballettschüler an der Wiener Hofoper beschäftigt; Alfred Roller wirkte dort als erster wichtiger Lehrmeister für diesen.²²⁴

In gewisser Weise liefen in der ‚freieren‘ Schaffensperiode von Zemlinsky als Dirigent – also der Münchner Zeit – die unterschiedlichen Parameter und Ausbildungsinhalte seiner Wiener Jahre mit neuen Strängen bühnenreformatorischer Ideen und Künstlerszenen zusammen. Der „Kampf für die Operette am Carltheater und die Reformarbeit an der Wiener Volksoper“²²⁵ fanden ihren Widerklang in den Münchner Aufführungen, zugleich wurde Zemlinsky hier das erste Mal die Möglichkeit geboten, selbst als Regisseur zu wirken beziehungsweise die gesamte künstlerische Leitung der Produktionen zu übernehmen.²²⁶ Die musikalische Aufbauarbeit, die Zemlinsky in der vorherigen Wiener Phase leistete, kulminierte mit der szenischen Pionierarbeit, die er in München mitgestaltete, in Prag in einer neuen Dimension der Opernaufführungen.

1.2 Direktor, Dirigent, und Regisseur: Zemlinskys ‚working attitude‘ am Neuen Deutschen Theater

Zemlinskys Arbeitsethos als Operndirektor und Dirigent in Wien und Prag lässt sich anhand der überlieferten Dokumente in Aufführungsmaterialien und Presse in folgende Teilaspekte gliedern: 1) die Ausbildung eines exzellenten Opernensembles durch intensive Probenarbeit, 2) die Bündelung szenischer und musikalischer Kräfte in der Person Zemlinsky, 3) eine daraus resultierende Bühnenreform am Neuen Deutschen Theater, 4) eine Gleichberechtigung von traditionellem und zeitgenössischem Repertoire auf dem Spielplan und letztendlich 5) das Erreichen der vier genannten Teilbereiche dank didaktischem und pädagogischem Feingefühl.

Pamela Tancsik rückt in ihrer umfangreichen Studie *Die Prager Oper heißt Zemlinsky* ebendiese ‚working attitude‘ Zemlinskys in den Vordergrund und differenziert vor allem zwischen zwei unterschiedlichen Perioden: 1911–1978 unter der Direktion von Heinrich Teweles und 1918–1927 unter Direktor Leopold Kramer, wobei Tancsik Letztere als „die Blütezeit der Prager Deutschen Oper“ bezeichnet.²²⁷ Die erste Periode sei hingegen von Unzufriedenheit Zemlinskys geprägt gewesen, verursacht unter ande-

²²⁴ Christian Bauer, *Erwin Osen. Egon Schieles Künstlerfreund*, München 2023, S. 41.

²²⁵ Manfred Wagner, „Zum kulturellen Umfeld Zemlinskys“, S. 23.

²²⁶ Zemlinsky berichtete Schönberg, dass es in München viel besser sei als in Wien, da die Künstler als Künstler geschätzt würden. Zudem sei ihm statt Max Reinhardt die oberste künstlerische Leitung anvertraut worden. Vgl. dazu Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, 28. Juli 1911, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 60.

²²⁷ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 113.

rem von ständigen Sparmaßnahmen, schlechten Leistungen mancher Sänger/innen und Musiker/innen sowie einer konservativen Haltung des Direktors. Die „typisch deutsch-nationale und konservative“ Haltung Teweles lässt sich auf einer rein politischen Ebene sicherlich ausmachen.²²⁸ Dennoch scheint Tancsiks Hypothese zu Teweles' Verslossenheit gegenüber moderner und zeitgenössischer Musik sowie opernreformistischer Ansätze nicht haltbar. Denn wieso hätte Zemlinsky, geprägt durch seine negativen Erfahrungen mit den Grenzen der Wiener Hofoper und die positiven Erlebnisse moderner Bühnenreformen in München, sich für die Tätigkeit an einem Haus entscheiden sollen, an dem er seinen „Freigeist“ nicht ausleben konnte?

Obwohl Leopold Kramer seinem Opernchef ein erhebliches Maß an Führung übertrug und Zemlinsky damit „ganz und gar alleiniger Gestalter und kreativer Ideenlieferant des Prager Opernspielplans“ gewesen ist,²²⁹ vermitteln die Erinnerungen Teweles', dass er Zemlinsky eine ähnliche Freiheit einräumte, die man wohl ‚künstlerische Gesamtleitung‘ nennen kann. Beispielsweise konnte Zemlinsky bereits 1915 als regieführender Dirigent oder dirigierender Regisseur auftreten, wie er Schönberg berichtete: „Am Theater habe ich mein Debut als selbstständiger Regisseur gehabt. Ich habe vollständig allein ‚Barbier v. Bagdad‘ inszeniert u. musikalisch einstudiert. Es ist eine unserer besten Vorstellungen geworden.“²³⁰ Dass Direktor Teweles seinen Kapellmeister also frei gewähren ließ, selbst wenn dies immer wieder zu Streitigkeiten zwischen Kapellmeister, Regisseur oder Chorleiter führte, spricht grundsätzlich für eine moderne Haltung Teweles', zumindest, was die mögliche Aufweichung klarer hierarchischer Strukturen in der Opernhausführung betraf.

Zudem verband Teweles und Zemlinsky der Wunsch, das alte Ensemble, das gewissermaßen beide von Angelo Neumann übernahmen, zu ‚renovieren‘ und damit die lange am Neuen Deutschen Theater aufrechterhaltene Tradition zu durchbrechen.²³¹ So erinnert sich Teweles an die Herausforderungen zu Beginn seiner Amtszeit, die sich ihm gerade in Zusammenhang mit den Wagner-Aufführungen stellten: „Ich hatte genug Fehler begangen, daß ich viele Kräfte von Neumann übernahm, anstatt ein völlig neues En-

²²⁸ So betonte Teweles in seinen Erinnerungen, dass es unerlässlich war, einen „deutschen“ Kapellmeister zu engagieren, und eine Annäherung zwischen deutscher und tschechischer Kultur erfolgte erst während der Amtszeit des Direktors Kramer. Vgl. dazu Teweles, *Theater und Publikum*, S. 172; Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 73.

²²⁹ Ebenda, S. 25.

²³⁰ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, Ende Februar 1915, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 133.

²³¹ In Kapitel 1.4 Die Prager Wagner-Tradition und ihre Auswirkungen auf das Neue Deutsche Theater der vorliegenden Studie wird dezidiert auf die Wagner-Tradition eingegangen, die der erste Direktor des Theaters, Angelo Neumann, begründete.

semble zu schaffen.“²³² Zemlinsky mokierte sich vor allem über das Orchester: „Kommt noch dazu, daß das Orchester, welches sich hier fortwährend mit: Mahler Muck Mottl Weingartner Blech Schuch u. *wie alle* die Götter heißen brüstet, diese haben nämlich alle das Orchester dirigiert, neuen Stücken gegenüber nicht so ‚sicher‘ sein wird.“²³³ Um eingefahrene Strukturen aufzubrechen, wandte Zemlinsky wieder das Prinzip der intensiven Probenarbeit an, das er sich schon bei seiner Reformarbeit an der Wiener Volksoper zunutze gemacht hatte. Immer wieder taucht diese Säule der Zemlinsky’schen Arbeit in zeitgenössischen Darstellungen und in der Sekundärliteratur auf. Anhand der Presserevisionen während Zemlinskys Tätigkeit an den Theatern Wiens kann nachvollzogen werden, dass Zemlinskys Probenarbeit auch in der Außenwahrnehmung sogar die Mahlers übertraf. Doch wie genau gestaltete sich diese intensive Probenarbeit? Und wo lassen sich potenzielle Abgrenzungen zu Mahler ausmachen?

Für den direkten Vergleich kann hier erneut das Aufführungsmaterial von *Es war einmal* zurate gezogen werden, in diesem Fall insbesondere das Stimmenmaterial der 54 überlieferten Orchesterstimmen. Die sauberen Notizen der Musiker zu Proben- und Aufführungsterminen geben einen detaillierten Einblick in die Struktur der Probenarbeit. So ist dem Stimmenmaterial der zweiten Klarinette zu entnehmen, dass Mahler für die Einstudierung bzw. die Premiere des Werkes am 22. Januar 1900 insgesamt elf Proben ansetzte.

Zemlinsky hingegen setzte für die Einstudierung seiner eigenen Oper acht Probentage an: genauso viele Probentermine wie Aufführungstermine. Die Hälfte davon entfiel hauptsächlich auf die Arbeit mit dem Orchester. Zemlinsky dürfte sein eigenes Werk sehr gut gekannt haben, daher ist eine derart umfangreiche Probenarbeit doch auffällig. Im Gegensatz zu Mahlers Probenarbeit hat Zemlinsky wohl Wert auf eine streng begrenzte Zeiteinteilung gelegt: In den ersten Proben scheinen Zeitfenster von zwei bis drei Stunden nie überschritten worden zu sein, während die Probenzeit mit dem Näherrücken der Aufführung zunahm und auf vier Stunden erweitert wurde (so auch die Generalprobe von 7.00–11.00 Uhr). Aus rein arbeitspsychologischer Sicht wird vermutlich eine Streckung der Probentermine mit kürzeren Phasen über einen insgesamt längeren Zeitraum aus Sicht Zemlinskys sinnvoller gewesen sein. Dennoch ist ein achttägiger Probenprozess für ein zeitgenössisches Werk, das sogar noch vom Komponisten selbst dirigiert wird, mehr als beachtlich, in jedem Fall aber intensiv, ohne

²³² Teweles, *Theater und Publikum*, S. 196.

²³³ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, 25. Januar 1912, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 74 (Hervorhebung original). Zemlinsky bezieht sich in diesem Brief auf Schönbergs hier eingangs zitierte Fragestellungen zum Dirigieren und empfiehlt ihm, bei Bach zu bleiben, da dies einfacher in einer Probe zu erarbeiten sei als Mozart.

dabei Belastungsgrenzen des Machbaren zu überschreiten. Die Einsicht in das Material der Orchestermusiker bestätigt somit Rychnowskys Darstellung von Zemlinsky als einen gewissenhaften Opernchef:

„Zemlinsky tritt an ein Kunstwerk nicht mit der Gleichgültigkeit des Routiniers oder des erprobten Musikhandwerkers heran, der alles aus dem Ärmel schüttelt und mit dem Handgelenk eine Aufführung zu glücklichem Ende führt. Zemlinsky arbeitet mit der größten Rigorosität, mit seinen Musikern, mit seinen Sängern. Er verlangt Proben, Proben und wieder Proben, weil er sehr genau weiß, daß ohne Proben alle guten Absichten unverwirklicht bleiben.“²³⁴

Was die Wiener Presse schon zu Zemlinskys Zeit an der Volksoper Wien konstatierte, das Herausbilden eines hervorragenden Ensembles durch intensive Probenarbeit, ist also auch für Zemlinskys Prager Zeit zu beobachten und hier im direkten Vergleich zwangsläufig als Adaption von Mahlers Probenarbeit bzw. Probenstruktur zu verstehen. Das Beispiel (vgl. Tabelle 2), das einen Einblick in die Probenstrukturen unter Mahler und Zemlinsky gibt, zeigt den routinierten Ablauf der beiden Dirigenten, mit dem sie ihre Ensembles an die jeweiligen Aufführungen heranführten. Dass Zemlinsky diese Probenarbeit als Voraussetzung einer gelungenen Aufführung ansah, stellt Kapp anhand einer Gegenüberstellung Zemlinskys mit Schönberg dar. Zwar hätten beide seit den Tagen der *Vereinigung schaffender Tonkünstler* auf die Vorbereitung der Aufführungen mit angemessener Sorgfalt Wert gelegt, aber „Zemlinsky, der viel und gerne probierte, bedurfte der Proben, um sich während der Aufführung wohlfühlen – er war kein ‚Improvisator‘“. So sei bei den zehn öffentlichen Proben zur 1. Kammersinfonie für Zemlinsky der größte Gewinn gewesen, damit eine gute Aufführung zustande zu bringen, während Schönberg „in dem Prozeßcharakter der Reihe für Spieler und Zuhörer einen besonderen Sinn erblickte“.²³⁵ Dass Schönbergs Idee – mit Kapps Worten – geradezu die „Institutionalisierung des Unpraktischen“ bedeutete, legt nahe, dass Zemlinsky im Gegensatz dazu in der Probenarbeit weniger musikästhetische Auseinandersetzung betrieb, sondern als Theaterpraktiker die Aufführbarkeit in den Vordergrund stellte. Dies spricht auch aus einem Brief Zemlinskys an Schönberg, in dem er auf die zehn öffentlichen Proben eingeht:

„Aber ich war ja immer aufs Neue überrascht! Die Hauptsache bleibt jedoch wieder, daß du eine vollendete Aufführung erreicht hast u. auch endgültig über die Art, wie das Werk aufzuführen sei, entschieden hast. Ich will dieses Experiment zunächst *nicht* nachmachen. Ich

²³⁴ Ernst Rychnowsky, „Zehn Jahre Zemlinsky“, in: *Prager Tagblatt*, 23. September 1921, S. 4–5, hier S. 4.

²³⁵ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 189–190.

sehe doch den größten Gewinn darin, daß man durch die große Probenanzahl eine gute Aufführung unbedingt zustande bringt.“²³⁶

Demnach ging es ihm weder nur um das eigene Wohlbefinden während der Aufführung, noch rückte das Publikum in den Hintergrund. Hingegen war das Publikum zusammen mit den räumlichen Bedingungen und der Programmgestaltung eines Konzertes ein immanenter Bestandteil des Musikerlebens.²³⁷

Laut Christopher Hailey hat sich ein Dirigent wie Zemlinsky (oder auch wie Mahler oder Schreker) im harten Alltag des Musikbetriebes durchgesetzt, weil die Auseinandersetzung mit dem Bestehenden zu seinen ästhetischen Prämissen gehörte. Diese waren zwar den Tücken des Theaterbetriebes unterworfen, welche aber wiederum durch ein Bekenntnis zur lebendigen Praxis beherrscht wurden.²³⁸ Demnach entsprang die intensive Probenarbeit Zemlinskys wohl weder der Bestätigung des eigenen Egos noch einem Mangel an Improvisationsfähigkeit, sondern zielte darauf ab, die Kräfte, die in der lebendigen Opernpraxis wirken, mit stringenter Ensemblearbeit bestmöglich zu beherrschen.

Das überlieferte Aufführungsmaterial der Orchestermusiker, sowohl für *Es war einmal* als auch für *Parsifal*, verweist darauf, dass die Probenarbeit immer ähnlich strukturiert war: Ganz am Anfang standen „Correcturproben“, denen Orchesterproben nachfolgten. An diese fügten sich dann die Bühnenproben an, bevor die gesamte Probenarbeit in einer mehrstündigen Generalprobe gipfelte. Das Verhältnis der „Correcturproben“ zu den Orchesterproben scheint dabei ausgewogen gewesen zu sein. Konkret machen die „Correcturproben“ ein Drittel der Gesamtprobenzeit aus.²³⁹ Für den *Parsifal* ist eine ähnliche, sukzessiv zunehmende Stundenanzahl auszumachen: Es wird nie länger als drei Stunden geprobt, bis kurz vor der Generalprobe, wenn die Arbeitszeit auf sechs bzw. sieben Stunden erhöht wird.²⁴⁰

²³⁶ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, Ende Juni 1918, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 197 (Hervorhebung original).

²³⁷ Hailey, „Das Hohe auf der Erde suchen.“, S. 184: „Eventuelle Striche oder Instrumentationsänderungen waren strategische Entscheidungen, mit denen sie [Zemlinsky und Schreker] nicht nur auf die Aufführbarkeit, sondern auch auf die Wirkung und Aufnahmefähigkeit beim Publikum zielten.“ Dies stehe im Widerspruch zu Schönbergs kompromissloser und didaktischer Haltung seinem Publikum gegenüber.

²³⁸ Vgl. ebenda, S. 183, S. 186.

²³⁹ Bei *Es war einmal* sind zwei Korrekturproben und sechs Orchesterproben zu verzeichnen, während bei *Parsifal* fünf Korrekturproben im Verhältnis zu zehn Orchesterproben stehen.

²⁴⁰ Vgl. dazu das Notenmaterial des Oboisten Wilhelm Schütze, der nicht nur fein säuberlich alle Probentermine mit Uhrzeiten notierte, sondern das Arbeitspensum ebenfalls festhielt. So lässt sich rekonstruieren, dass die Musiker in der Vorberei-

Bei der Terminologie, die sowohl Zemlinsky als auch Mahler für ihre Probenarbeit nutzen, gilt zu überlegen, ob diese nicht auch in der Prager ‚Erbfolge‘ steht: In seiner Zeit als Kapellmeister in Prag hatte Carl Maria von Weber zunehmend Routine und einen differenzierten Standard in der Probenarbeit entwickelt.²⁴¹ Von Weber unterteilte dabei musikalische Proben in „Klavier- und Chorproben“, „Quartettproben“ und „Korrektur- und Orchesterproben“ sowie die Proben zur szenischen Umsetzung in „Leseproben“, „Setz- oder Theaterproben“, „Dekorationsproben“ und „General- bzw. Hauptproben“.²⁴²

Während von Weber die Begriffe sowohl zur Unterscheidung als auch synonym nebeneinander nutzte, ist bei Zemlinsky die klare Differenz zwischen Orchester- und Korrekturprobe zu erkennen. Dass Zemlinsky die „Correcturproben“ ebenfalls tätigte, um nötige Striche und Korrekturen zu fixieren, legt eine Eintragung des Kontrabassisten Victor Fleissner nahe: Er überschreibt die „Correcturproben“ als „mit Studium begonnen“.²⁴³ Allerdings entfällt im Falle Zemlinskys die Überprüfung des „handschriftlich erstellten Orchester-Stimmenmaterials“,²⁴⁴ die bei Weber in Ermangelung gedruckter Aufführungsmaterialien noch essenziell war – vielmehr scheint hier die Besprechung der zu tätigen Annotationen im Mittelpunkt der Probenarbeit gestanden zu haben. Zudem ist ein weiterer Aspekt zu bedenken: Bekannt ist von Zemlinsky, dass es ihm vor allem um die Erfassung und damit auch eine Art ideelle Besprechung des Werkes ging;²⁴⁵ eine Herangehensweise, die Stephan Mösch zufolge in der

tung auf den Parsifal in insgesamt 18 Proben 63,5 Stunden gearbeitet haben. Richard Wagner, *Parsifal* (Oboe II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ob2, vgl. dazu Abb. 6.

²⁴¹ Frank Ziegler, „Webers Probenarbeit – Hinweise zur Terminologie“, in: *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition*, <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090006.html>, (letzter Zugriff: 20. Mai 2025).

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Vgl. Richard Wagner, *Parsifal* (Contrabasso I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: cl1, recto-Seite des vorderen Einschlags.

²⁴⁴ Ziegler, „Webers Probenarbeit“.

²⁴⁵ So berichtete Zemlinskys Dirigentenschüler Peter Hermann Adler, ab den 1940er-Jahren ein gefeierter Dirigent in den USA (u.a. dirigierte er die New Yorker Philharmoniker und war Musikdirektor des Baltimore Symphony Orchestra sowie der Metropolitan Opera), über Zemlinskys Probenarbeit: „Wir hatten auch Gelegenheit, seinen Proben im Deutschen Theater beizuwohnen. Auch hier war nichts technisch, alles kam aus der Musik her. Und obwohl er keine Mätzchen für das Publikum machte, übte er eine tiefe Faszinierung auf das Publikum aus.“ Und: „Für ihn bestand der Unterricht nicht so sehr in den technischen Details und Tricks, die heute gelehrt werden, sondern in der Diskussion der Partituren. Erst sprach er über die Musik. Die Technik kam nur nebenbei.“ Zitiert nach: Hans Heinsheimer, „Die scharfe Brille über der Nase ... meine Erinnerungen an Alexand-

Theaterpraxis eher selten anzutreffen sei: So folge die Intentionsschärfung seitens des Dirigats oder der Regie über die Probensituation, wobei es zu den viel praktizierten Taktiken gehöre, „die Aufführungsintentionen zunächst unscharf zu lassen (bzw. bewusst auf sie zu verzichten) und diese Unschärfe als Potenzial einer langsamen, spezifischen Bedingungen angepassten Entwicklung zu nutzen.“²⁴⁶ Zemlinskys Herangehensweise an die ersten Proben respektive sein allgemein gehaltener Einstieg in das zu spielende Werk scheint im zeitgenössischen Kontext konträr zur allgemeinen Praxis zu stehen, wenn auch die seit Weber gesetzten Probenabläufe respektiert wurden.²⁴⁷

So kann an dieser Stelle konstatiert werden, dass die Zemlinsky'sche Probenarbeit, die immer wieder Gegenstand sowohl diverser zeitgenössischer Porträts als auch späterer Forschungsliteratur war, anders, als es anscheinend dem allgemeinen Usus entsprach, eben nicht von der primären Herangehensweise technischer Details geprägt war. Vielmehr stand im ersten Arbeitsschritt unter anderem auch „Sprechen über die Musik“ im Vordergrund, während die anschließenden, oft Tage andauernden Proben einem scheinbar minutiös organisierten Arbeitsplan folgten.

Eine weitere Säule dieses Arbeitsprinzips lässt sich in den Bühnenproben ausmachen und soll hier in Kürze den oben thematisierten zweiten Teilaspekt der Zemlinsky'schen ‚working attitude‘ illustrieren, die des praktizierten Bewusstseins dramatischer und musikalischer Symbiose und der Bündelung dieser Kräfte in der Person Zemlinsky. Die Erinnerungen Teweles', dass Zemlinsky als Dirigentenpersönlichkeit die gesamte Künstlerschaft hinter sich hatte und sich sogar jeder Sänger „drängte [...], mit ihm zu probieren, da er wie kein anderer es verstand, ihm das Verständnis seiner Partie musikalisch und dramatisch beizubringen“, finden ihren Wiederklang in Louis Labers Schilderungen über Zemlinskys Arbeitshabitus:

„Wäre er nicht Musiker geworden, wir hätten in ihm einen der begabtesten Charakterdarsteller oder einen der bedeutendsten Regisseure der Gegenwart. Was Zemlinsky an Ausdruck und Bühnenempfinden besitzt, sehen wir in den Opernproben, die er leitet. Er sieht gleich vom ersten Moment an die dramatische Form, die sze-

er Zemlinsky und eine Begegnung mit Louise Zemlinsky im Sommer 1981“, in: *„Eine florentinische Tragödie“ und „Der Geburtstag der Infantin“*. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Premiere am 20. September 1981, hrsg. von Peter Dannenberg, Hamburg 1981, S. 14.

²⁴⁶ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 19.

²⁴⁷ Hans Diestel schildert in seinen Ausführungen über Dirigiertechnik aus Sicht der Musiker, dass in der ersten Probe unbekannter Werke, die sich Korrekturprobe nennt, darum gehe, das Werk nur technisch und ruhig, „ohne seelische Anteilnahme“ durchzugehen. Vgl. Hans Diestel, *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren. Die Grundlagen der Dirigiertechnik aus dem Blickpunkt des Ausführenden*, Berlin 1931, S. 60.

nische Körperlichkeit der Oper und hält daran fest. Vom ersten Schritt an, bei den ersten Klavierproben beginnt er den Sänger in die darzustellende Figur zu zwingen. Er singt jede Phrase, spielt jede Szene vor und das alles mit einem schauspielerischen Ausdruck, dessen Intensität, Charakterisierungskraft, Geistesfülle, Humor und Farbenpracht uns in Staunen versetzen.“²⁴⁸

Wie auch in der Besprechung der Sänger/innen-Klavierauszüge zu zeigen sein wird, finden diese Probenanweisungen auch ihre verschriftlichte Fixierung in der Partitur des Dirigenten und dem Klavierauszug der Sänger/innen sowie eine detaillierte Abstimmung des Szenischen mit dem Musikalischen in den Regiebüchern.

Die dramatische Form der Oper zu erfassen und sie zum höchsten Anspruch der Produktion zu machen, knüpft unweigerlich an Mahlers Verständnis als Interpret an. Alfred Roller erinnert sich an Mahler als „tief durchdrungen von der Bedeutung der sichtbaren Bühnengestaltung für den künstlerischen Gesamteindruck eines musikalisch-dramatischen Werkes“.²⁴⁹

So liegt nahe, dass Zemlinsky die darstellerische Qualität seines Ensembles durch ebendiese Bühnenproben zu generieren suchte – offensichtlich mit Erfolg, wie Erich Steinhard zusammenfasst:

„Nirgends sind Figuren auf der Szene. Immer Menschen. Menschen, die aus der Musik hervorwachsen. Menschen als Resonanz der Musik. Immer sind es Stilsänger. (Ich denke an den tragischen Sänger Schützendorf, an die Ausdrucksintensität bei Frau Klang und ihre satten Farben, an die Koloraturen der Eisner und die Schauspielkunst der Jicha.) Den Darstellungsstil dieser Künstler hat Zemlinsky in nimmermüder Arbeit mitgeprägt und die Verschmelzung der persönlichen Elemente zu einem einheitlichen Stil bewirkt.“²⁵⁰

Genau durch diese Probenarbeit, in der Zemlinsky anscheinend pädagogisch-didaktische Konzepte angewandt hat, um das Bestmögliche aus seinen Ensembles herauszuholen, unterscheidet er sich maßgeblich von seinem Förderer Mahler: Mahler hielt es für unnötig, mit Sänger/innen, die in seinen Augen keine eigene darstellerische Kraft besaßen, Stellungen und Bewegungen einzuüben. Er konnte bisweilen aufbrausend reagieren, „wenn die Probenarbeit, die sich ja notwendigerweise in einem viel heftigeren Tempo abspielt als irgendeine bürgerliche Beschäftigung, etwa

²⁴⁸ Laber, „Zemlinsky auf dem Theater“, S. 223.

²⁴⁹ Roller, „Mahler und die Inszenierung“, S. 274.

²⁵⁰ Erich Steinhard, „Ein Künstler unter den Musikern“, in: *„Eine florentinische Tragödie“ und „Der Geburtstag der Infantin“*. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Premiere am 20. September 1981, hrsg. von Peter Dannenberg, Hamburg 1981, S. 35–38, hier S. 37.

durch die dumme Nachlässigkeit einzelner aufgehalten wurde“.²⁵¹ Zemlinsky hingegen schien kleineren Probendesastern eher mit amüsierten Lässigkeit zu begegnen, schenkt man den Schilderungen des Regisseurs Louis Laber Glauben:

„Ein Sänger, der ein mäßiger Darsteller ist und noch dazu die schlechte Gewohnheit hat, sich mit den Händen auf der Bühne den Takt zu schlagen rief Zemlinsky bei einer Probe in Verzweiflung zu: ‚Ich spiele hier unten Komödie und Sie oben dirigieren! Wollen wir es vielleicht umgekehrt machen?‘“²⁵²

Ohne sich an dieser Stelle zu sehr in den Mahler-Klischees eines aufbrausenden Autokraten zu verlieren, muss doch unterstrichen werden, dass Zemlinskys Befähigung als Lehrer sich davon erheblich unterschied. Er wusste seine pädagogische Begabung augenscheinlich nicht nur bei seinen bekanntesten Schülern wie Arnold Schönberg, Erich Wolfgang Korngold, Karl Weigl oder Hans Krása zu nutzen.²⁵³ Sie war ebenso elementarer Bestandteil seiner Arbeit als Opernkapellmeister und praktische Reaktion auf eine „schwere, komplizierte, auftreibende Arbeit wie sie die Vorbereitung und Einstudierung einer Oper darstellt“.²⁵⁴ Selbst in heutigen Zeiten sind Operndirigent/innen, die Korrepetitionsproben mit Sängerinnen und Sängern abhalten, eine Ausnahme, werden in modernen Dirigentenschulen aber dringend empfohlen.²⁵⁵ Zemlinskys Arbeitsweise, die Sänger/innen in ihrem darstellerischen Ausdruck zu schulen, kann heute als gesicherte Methode gelten, um die Qualität der Darbietung zu steigern.²⁵⁶ Aber auch in einer zeitgenössischen Quelle zu den wichtigen Techniken des Dirigierens aus Sicht der Musiker heißt es: „Das Probieren gehört im eigentlichen Sinne

²⁵¹ Roller, „Mahler und die Inszenierung“, S. 274.

²⁵² Laber, „Zemlinsky auf dem Theater“, S. 224.

²⁵³ Vgl. dazu auch Alfred Clayton, „Alexander Zemlinskys künstlerisch-pädagogische Beziehungen“. Erinnert sei hier auch an Alma Mahler-Werfels Darstellung ihres einstigen Lehrers: „Zemlinsky war der geborene Lehrer, und das allein war das Wesentliche, das Wichtigste für mich, und nicht nur für mich, sondern für die ganze Musiker-Generation dieser Epoche. Sein Können, seine Meisterschaft waren einmalig.“ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt a.M. 452020, S. 30.

²⁵⁴ Laber, „Zemlinsky auf dem Theater“, S. 224.

²⁵⁵ Vgl. dazu Furrer, *Der Operndirigent*. „Der Dirigent einer Opern-Neueinstudierung, der seine Arbeit ernst nimmt, sollte so viele musikalische Ensembleproben mit den Solisten (begleitet von einem Korrepetitor am Klavier) wie möglich selbst abhalten. [...] Dies bedeutet, daß der Operndirigent sich nicht nur, wie man es oft erlebt, um das Zusammenspiel von Sängern und Orchester in Rhythmus und Tempo kümmert, sondern sich auch um die musikalisch-dramatische Gestaltung in Bezug auf Dynamik, Ausdruck und Inhalt bei allen Mitwirkenden bemüht.“ Ebenda, S. 27.

²⁵⁶ Vgl. dazu Steven R. Livingstone u.a., „The influence of vocal training and acting experience on measures of voice quality and emotional genuineness, in: *Frontiers in psychology* 156 (2014), H. 5, S. 143–155, hier S. 143.

nicht zu den Grundlagen der Dirigententechnik, ist aber als vorbereitendes Betätigungsfeld von so einschneidender Bedeutung, daß es sich lohnt, bei ihm noch ein wenig zu verweilen.“²⁵⁷

Während unter heutigen Probenbedingungen am Musiktheater insbesondere die szenischen Darstellungen des Ensembles durch die Regie gelenkt werden, machen die überlieferten Einblicke in Zemlinskys Arbeitsethos deutlich, dass er im Umgang mit den an der Opernproduktion beteiligten Sparten eine Art der künstlerischen Gesamtleitung vollzog. Das ist insofern von Bedeutung, als Zemlinsky quasi einer der Hauptprotagonisten einer gerade erst beginnenden Entwicklung ist, die nicht nur den „interpretierenden Dirigenten“ hervorbringt, sondern zeitgleich die künstlerische Profilierung des Berufs eines Opernregisseurs / einer Opernregisseurin.²⁵⁸ Zu Zemlinskys Prager Zeit laufen dabei zwei Stränge zusammen: zum einen der Einzug der Moderne im Inszenierungsstil, zum anderen die Etablierung des modernen Musiktheaters durch neue, in Form und Inhalt andersartige Kompositionen wie beispielsweise Franz Schrekers *Der ferne Klang*, Alban Bergs *Wozzeck*, Korngolds *Violanta* oder Ernst Kreneks *Jonny spielt auf*.

Aus ersterem Strang, dem Einzug der Moderne, kann auf den dritten Aspekt des Zemlinsky'schen Arbeitshabitus geschlossen werden, die Bühnenreform am Neuen Deutschen Theater, die maßgeblich von Zemlinsky eingeleitet wurde. Aus der Förderung von Premieren modernerer Musiktheaterkompositionen generiert sich letztendlich die oben bereits erwähnte Gleichberechtigung von traditionellem und zeitgenössischem, modernem Repertoire auf dem Spielplan. Laut Tancsik erfolgten die neue Bühnenreform nach Adolphe Appia und damit die Abkehr von der historisch-illusionistischen Aufführungspraxis am Neuen Deutschen Theater erst in den 1920er-Jahren (und dies maßgeblich unter dem neuen Regisseur der Oper, Louis Laber, und Zemlinskys musikalischer Leitung). Doch kann in

²⁵⁷ Diestel, *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren*, S. 57.

²⁵⁸ Paul op de Coul kommt in einer Untersuchung zur Personalbesetzung der Opernregie zu dem Ergebnis, dass sich diese an den deutschsprachigen Theatern zwischen 1910 und 1925 maßgeblich verändert hat. So habe sich nicht nur die Anzahl an Mitarbeitern im Bereich der Musiktheaterregie vergrößert, auch die Anzahl der Theater, die über mehrere Regisseure verfügten, habe erheblich zugenommen. Vgl. Paul op de Coul, „Der Opern- und Operettenregisseur an den deutschsprachigen Theatern im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts“, in: *Blickpunkt Bühne. Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950*, hrsg. von Thomas Steiert und Paul Op de Coul, Köln 2014, S. 87–116, hier S. 95. Das Neue Deutsche Theater findet in dieser Untersuchung ebenfalls Berücksichtigung, woraus deutlich wird, dass es zum Amtsantritt Zemlinskys lediglich zwei Regisseure, einen für die Operette und einen für die Oper, gab (Kurt Stern und Karl Fischer) und 14 Jahre später, in der Blütezeit der Deutschen Prager Oper, insgesamt fünf Regisseure angestellt waren, davon zwei für die Oper und drei für die Operette (Louis Laber, Hans Ludwig, Ludwig von dem Bruch, Hans Fleischmann, Rudolf Stadler). Vgl. ebenda, S. 108–114.

dieser Studie gezeigt werden, dass Zemlinsky eine Abkehr vom Historismus der Illusionsbühne, die maßgeblich durch den Bayreuther Inszenierungsstil geprägt wurde, bereits bei der *Parsifal*-Aufführung 1914 vollzog. Unten wird detaillierter darauf eingegangen, warum diese Abkehr vom Bayreuther Stil ein Novum in den weltweiten *Parsifal*-Premieren bedeutete und welchen Stellenwert diese ‚Emanzipation‘ in der langjährigen treuen Wagner-Tradition des Neuen Deutschen Theaters einnahm.²⁵⁹

Zemlinsky hatte bei der *Parsifal*-Inszenierung offiziell den Regisseur Paul Geborth an seiner Seite, den er ebenfalls noch von der Volksoper kannte. Allerdings ergaben sich die maßgeblichen Neuerungen und Modernisierungen im Inszenierungsstil in der Direktionszeit Teweles aus der Zusammenarbeit Zemlinskys mit den Dekorationsmalern respektive Bühnenbildnern. Im Falle des *Parsifal* war das Erwin Osen, der wiederum ein Schüler Alfred Rollers war; bei der Neuinszenierung des *Ring des Nibelungen* Emil Pirchan, der in den 1920er-Jahren als bedeutendster expressionistischer Szenograph galt.²⁶⁰ Auf dem Höhepunkt der Entwicklung, in der sich der Regisseur vollends als eigenständige interpretierende Größe des Musiktheater etablierte und fortan nicht mehr ‚nur‘ als reproduzierender Künstler (oder noch einfacher: als Bühnentechniker/Ingenieur) fungierte, arbeitete Zemlinsky intensiv mit dem Regisseur Louis Laber zusammen. Die beiden läuteten eine stringente Bühnenreform am Neuen Deutschen Theater ein: „Der Regisseur Louis Laber und der Dirigent Alexander Zemlinsky traten ab 1924 als ein außergewöhnliches Inszenierungsteam bei allen innovativen und spektakulären Operaufführungen am NDT in Erscheinung.“²⁶¹ Die Laber-Zemlinsky-Inszenierungen betrafen vor allem das moderne Repertoire des Neuen Deutschen Theaters von Schönberg, Berg, Krenek, Hindemith, Schreker und Weill. Dabei wurde das Theater unter Zemlinsky zu einem Zentrum der Neuen Musik. Die Direktoren Teweles und Kramer gewährleisteten zugleich mit dem Festhalten an der Operette, insbesondere aber auch an traditionelleren Opernwerken wie den großen Wagner-Zyklen und den Mozart-Opern die Wirtschaftlichkeit des Theaters. Tancsiks Darstellung, dass das Neue Deutsche Theater im Ausland als Provinztheater rezipiert wurde, bleibt ohne Beweis und mehrere Argumente sprechen dagegen: Zum einen wur-

²⁵⁹ Vgl. dazu 2.1 Zur Historie des *Parsifal*-Materials am Neuen Deutschen Theater in Prag.

²⁶⁰ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 243.

²⁶¹ Ebenda, S. 255–256. Zu den weiteren Details der Laber/Zemlinsky-Inszenierungen vgl. das Kapitel „Louis Laber – Sänger, Bühnenbilder und Hauptregisseur der Oper am NDT“, S. 250–265. „Die siebenjährige Erfahrung als Opernregisseur in Zusammenarbeit mit dem Dirigenten und Opernchef Alexander Zemlinsky prägten sein künstlerisch-inszenatorisches Empfinden derart, daß er das Opernkonzept des NDT gleichsam als Grundmuster für jedes andere Opernhaus benutzen wollte.“ S. 262.

den die Prager Aufführungen auch jenseits der deutschsprachigen Zeitungen in Prag rezensiert. Zum anderen, so führte Ernst Rychnowsky aus, wurde der Spielplan gerade durch die „Pflege der Wagnerschen Kunst und die methodische Einstudierung der Werke Mozarts auf eine auch im Ausland gern anerkannte bemerkenswerte künstlerische Höhe gehoben.“²⁶² Demnach ist auch Philipp Ther zuzustimmen, dass die (heute in Deutschland ignorierte) Bedeutung von Prag als einem der zentralen Orte der musikalischen Moderne besser sichtbar würde, wenn man Prag als wichtig für Komponisten und Musiker wie Mahler, Zemlinsky, Korngold und Mieczysław Karłowicz hervorhebe.²⁶³

Dass Direktor Teweles seinen Kapellmeister gerade für die Bündelung diverser hierarchischer Ebenen nicht nur schätzte, sondern sie auch als ausschlaggebend für die Entwicklung des Theaters sah, macht die Ernennung Zemlinskys zum Opernchef 1918 deutlich: „Bevor ich die Direktion meinem Nachfolger übergab, sicherte ich Zemlinskys Stellung, indem ich ihn zum Opernchef ernannte, womit ja seiner bisherigen Tätigkeit auch die nominelle Anerkennung gegeben war.“²⁶⁴ Zemlinskys Arbeitsweise führte ihn also zu einer Stellung als Opernchef, in der er auf der einen Seite die Pflege der traditionellen Werke nie vernachlässigte und auf der anderen Seite ein Zentrum für das moderne Musiktheater schuf und Traditionelles mit den szenografischen Einflüssen erneuerte. Letztere kannte er von den Aufführungen Mahlers und Rollers aus Wien und aus der Zeit am Münchner Künstlertheater. Die oberste Prämisse war die intensive Probenarbeit, die nicht nur die musikalischen Kräfte des Ensembles einbezog, sondern gleichermaßen versuchte, die teils divergenten Arbeitssparten der Opernproduktion bestmöglich in einem homogenen Aufführungsergebnis zu einen. Dass gerade der pädagogische Zugriff des Dirigenten Zemlinsky vermutlich weitreichendere Konsequenzen für die Entwicklung des modernen Berufsdirigenten hatte als bisher angenommen, wird im unteren Kapitel erläutert.

²⁶² Rychnowsky, „Zehn Jahre Zemlinsky“, S. 4.

²⁶³ Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien 2006, S. 336.

²⁶⁴ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 178.

Gustav Mahler, Probenarbeit 1900	Datum	Alexander Zem- linsky, Probenar- beit 1912	Datum
1= Correctur[probe]	5. Jänner 1900	Correcturproben	10.10.1912
2=	6. [Jänner] 1900	[Correcturproben]	11.10.1912
3=	7. [Jänner 1900]	Sitzproben	12.10.1912
1 Sitzprobe	8. [Jänner 1900]	Orchesterproben	15.10.1912
2 [Sitzprobe]	9. [Jänner 1900]	[Orchesterproben]	15.10.1912
1 Theaterprobe	15 [Jänner 1900]	[Orchesterproben]	17.10.1912
2 [Theaterprobe]	16 [Jänner 1900]	[Orchesterproben]	18.10.1912
3 [Theaterprobe]	17 [Jänner 1900]	Generalprobe	18.10.1912
4 [Theaterprobe]	18 [Jänner 1900]		
5 [Theaterprobe]	19 [Jänner 1900]		
6 Generalprobe	20 [Jänner 1900]		

Tab. 2: Probenarbeit bei Gustav Mahler und Alexander Zemlinsky
in *Es war einmal*²⁶⁵

Gustav Mahler, Probenarbeit 1900	Dauer	Alexander Zem- linsky, Probenar- beit 1912	Dauer
1= Correctur[probe]		Correcturproben	10:00–12:30
2=		[Correcturproben]	10:00–12:00
3=		Sitzproben	07:30–09:45
1 Sitzprobe		Orchesterproben	10:00–11:30
2 [Sitzprobe]		[Orchesterproben]	07:00–09:15
1 Theaterprobe		[Orchesterproben]	10:30–14:30
2 [Theaterprobe]		[Orchesterproben]	10:30–13:30
3 [Theaterprobe]		Generalprobe	07:00–11:00
4 [Theaterprobe]			
5 [Theaterprobe]	10:30–14:45		
6 Generalprobe	10:30–[20:00]		

Tab. 3: Dauer (in Stunden) der jeweiligen Probeneinheiten bei Mahler
und Zemlinsky in *Es war einmal*

²⁶⁵ Übersicht transkribiert aus: Alexander Zemlinsky, *Es war einmal. Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen*, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, A-Wn OA.445/Stimmen, hier Klarinette II, S. 58.

1.3 Lehrer, Förderer und Mentor: Zemlinskys Einfluss auf eine Musikergeneration

Die Musikgeschichtsschreibung geht bisweilen merkwürdige Wege. Das zeigt die Rezeption Zemlinskys bis in unsere heutigen Zeiten: Selbst zu seinem 150. Geburtstag im Jahr 2021 kam kaum ein Artikel ohne die Darstellung Zemlinskys als Lehrer Arnold Schönbergs aus. Dass die vermeintlich bedeutsamste musikhistorische Frage, „die im Verhältnis zwischen Zemlinsky und Schönberg beschlossen liegt – warum nämlich Zemlinsky Schönberg auf dem Weg zur Atonalität nicht gefolgt ist“,²⁶⁶ im heutigen Forschungsdiskurs als obsolet gelten muss, ist zum einen durch Zemlinskys eigene Positionierung in der musikalischen Moderne, zum anderen durch das Lehrer-Schüler-Verhältnis als solchem begründet. Theodor W. Adornos Rezeption Zemlinskys als Eklektiker hat maßgeblich dazu beigetragen, dass die Ebenen zwischen Schüler und Lehrer hier vollends verschwommen sind. Dies war auf Grundlage der musikhistorischen Landschaft, in der Adorno schrieb, zwar noch nachvollziehbar, trägt aber keineswegs dem Umstand Rechnung, dass Zemlinsky vor allem als Musiker und Dirigent zu den größten seiner Zeit gehörte,²⁶⁷ Schönberg ihm maßgeblich Zugang zu einem dicht gesponnenen Netzwerk der damaligen Wiener Musikerszene verdankte und Zeit seines Lebens stets Anregung und Empfehlung bei seinem Lehrer suchte. Daran erinnerte sich Schönberg selbst folgendermaßen: „Er ist in den vielen Jahren, die seither vergangen sind, derjenige geblieben, dessen Verhalten ich mir vorzustellen versuche, wenn ich Rat brauche.“²⁶⁸ Es soll an dieser Stelle nicht versucht werden, die kompositorischen Einflüsse Zemlinskys auf Schönberg darzulegen, da zum einen in dieser Studie nicht der Komponist, sondern der Dirigent Zemlinsky im Vordergrund steht; zum anderen wäre dies nur schwierig darzustellen, weil sich das Lehrer-Schüler-Verhältnis in einem privaten Rahmen abspielte und in den wichtigen Jahren der kompositorischen Entwicklung Schönbergs (1904–1911) die Korrespondenz der beiden aufgrund ihrer persönlichen Nähe in der gleichen Stadt, teils sogar im

²⁶⁶ Horst Weber (Hrsg.), „Über Zemlinskys Verhältnis zu Schönberg“, in: *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. XXIV.

²⁶⁷ So heißt es in einem Nachruf kurz nach Zemlinskys Tod im Jahr 1942: „Das österreichische Musikleben in den Vereinigten Staaten erlitt einen schweren Verlust durch den Tod Alexander von Zemlinskys, der am 16. März nach langer Krankheit in Larchmont verschied. Zemlinsky war einer der grossen Wiener Dirigenten aus der Zeit Gustav Mahlers. [...] Zemlinsky war nicht nur einer der bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit, sondern auch ein erfolgreicher Komponist und Lehrer.“ N.N., „Alexander Zemlinsky“, in: *Austrian Democratic Review/Österreichische Rundschau*, New York, 11. April 1942, S. 13.

²⁶⁸ Arnold Schönberg, „Gedanken über Zemlinsky“, S. 228–229.

gleichen Haus, stattgefunden hat und nicht überliefert ist.²⁶⁹ Dass Schönberg seinen Lehrer aber gerade auf dem Gebiet des Musiktheaters als absolute Autorität ansah und den Dirigenten Zemlinsky für das Miteinander der Musiker bewunderte,²⁷⁰ geht nicht nur aus seinen persönlichen Erinnerungen hervor,²⁷¹ sondern wird auch in der brieflichen Korrespondenz der beiden deutlich: Zemlinsky ebnete dem Dirigenten Schönberg den Weg. Zudem suchte Schönberg immer wieder Rat bei Zemlinsky, wenn es um dirigierspezifische Fragen ging:

„4. <recte 5.> Wieviel Proben werde ich haben? a) wann muß ich also in Prag sein? b) wieviel Proben kann ich auf Pelleas verwenden? c) auf Bach d) auf Casal<s> e) wie weit studierst Du vor und was tust Du da überhaupt? Ich bitte Dich dringendst mir die Fragen eventuell beantworten zu lassen. Ich muß das wissen. Ich bin über eine solche Sache natürlich weit mehr in Sorge, als ein Fachmann, dem dirigieren eine tägliche Beschäftigung ist. Denn ich will es ja nicht ‚irgendwie‘, sondern sehr gut machen, weil ich mir was für meine Zukunft davon verspreche.“²⁷²

Schönberg respektierte Zemlinsky für seine Musizierkunst im Allgemeinen und die Leitung der diversen Aufführungen im Speziellen ganz außerordentlich: „Ich bin zwar überzeugt, du wirst überall derselbe bleiben und wirst dir überall ein Mekka schaffen. Für mich und meine mir nahestehenden Schüler ist Prag eben schon ein Mekka.“²⁷³

²⁶⁹ Vgl. dazu Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 68–69; Weber (Hrsg.), „Über Zemlinskys Verhältnis zu Schönberg“, S. XXIVf.

²⁷⁰ Horst Weber (Hrsg.), „Biographie und Charakter“, in: *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. XXVIII.

²⁷¹ „The one to whom I owe most of my knowledge of the technique and the problems of composing was Alexander von Zemlinsky, [...] I do not know one composer after Wagner who could satisfy the demands of the theatre with more musical substance than he.“ Schönberg, „My evolution“; „Er kann Menschen wie mir, der ich kein Theatermensch bin, durch die Kraft seiner Musik Visionen eröffnen.“ Schönberg, „Gedanken über Zemlinsky“, S. 229.

²⁷² Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 29. Dezember 1911, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 68. Zemlinsky gab Schönberg die Möglichkeit, in Prag erstmalig ein größeres Konzert sowie die Aufführung seiner *Pelleas und Melisande* zu dirigieren. Im Antwortbrief fordert Zemlinsky Schönberg auf, die sechs Proben, die er zur Verfügung habe, ordentlich aufzuteilen, und sichert ihm zu, dass das Orchester – allein Zemlinsky zuliebe – sehr ordentlich und aufmerksam sein werde. Vgl. dazu Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, Januar 1912, in: ebenda, S. 73.

²⁷³ Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 3. Februar 1914, in: ebenda, S. 113. Siehe dazu auch: Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*: „Als Schönberg seine Banktätigkeit beendete, mußte er seinen Lebensunterhalt durch musikalische Arbeiten bestreiten. [...] Zemlinsky gab ihm damals auch dirigiertechnische Ratschläge und blieb in jeder Hinsicht sein zuverlässiger Berater und Helfer.“ S. 40.

Hans Heinz Stuckenschmidt bezeichnet die Beziehung respektive die später entstandene Freundschaft zwischen Schönberg und Zemlinsky als ein Verhältnis, das von einer gegenseitigen geistigen Anregung geprägt war, die aber nachließ, als Schönberg „radikale Forderungen aus seinen kompositorischen Erfahrungen zog“.²⁷⁴ Es ist bekannt, dass Zemlinsky die Atonalität Schönbergs ablehnte und sich die beiden durchaus in einem kompositorischen Dissens zueinander bewegten. Dennoch schien für Zemlinsky nie die Option bestanden zu haben, seinem Schüler und Schwager die Unterstützung zu entziehen, ganz im Gegenteil: Zemlinsky schuf dem avantgardistischen Werk Schönbergs in Prag „ein echtes Forum“.²⁷⁵ Dazu gehörte, dass er Schönbergs Werke wie *Erwartung*, *Pelleas und Melisande* sowie *Verklärte Nacht*, *Pierrot Lunaire*, die *Gurrelieder*, die *Kammersymphonie* und zahlreiche weitere Lieder konsequent aufführen ließ und somit beim Prager Publikum ihre Akzeptanz förderte. Zudem schuf er in der leitenden Funktion des *Prager Vereins für musikalische Privataufführungen* ein zentrales Forum für die junge Komponistengeneration insgesamt. Am Neuen Deutschen Theater bot er vor allem in der zweiten Periode unter Direktor Kramer neben Schönberg auch Béla Bartók, Alban Berg, Ernst Bloch, Ferruccio Busoni, Fidelio Finke, Arthur Honegger, Hans Krása, Daris Milhaud, Hans Schimmerling, Erwin Schulhoff, Igor Strawinsky, Viktor Ullmann, Anton Webern und Kurt Weill eine Bühne.²⁷⁶ In seiner Funktion als Opernchef und Dirigent wirkte Zemlinsky somit als Förderer einer ganzen Komponistengeneration. Das Verhältnis zu Schönberg war gerade auf der Ebene des praktischen Musizierens von einer gewissen Abhängigkeit Schönbergs von Zemlinskys Unterstützung geprägt.

Dabei galten vor allem für ebendiese jüngere Komponistengenerationen die Zemlinsky'schen Aufführungen als Maß der Dinge. So schrieb Strawinsky rückblickend:

„Aber ich glaube, von allen Dirigenten, die ich gehört habe, würde ich Alexander von Zemlinsky als den überragenden Dirigenten wählen, der die höchsten Ansprüche erfüllte; und das ist ein reifes Urteil. Ich erinnerte mich einer Aufführung von ‚Figaros Hochzeit‘ unter seiner Leitung in Prag als des befriedigendsten Opernerlebnisses meines Lebens.“²⁷⁷

Schönbergs Bewunderung manifestiert sich in einer ähnlich emphatischen Aussage: „Aber Zemlinsky ist sicherlich der erste lebende Dirigent.“²⁷⁸

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 285.

²⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 292.

²⁷⁷ Igor Strawinsky, „On Conductors and Conducting“, in: *Show. The Magazine of Arts*, August 1984, S. 28, zit. nach: Weber, *Alexander Zemlinsky*, S. 35–36.

²⁷⁸ Brief von Arnold Schönberg an Emil Hertzka am 31. Januar 1914, in: Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, S. 43.

Diese Äußerungen sind insofern beeindruckend, als sich Schönberg und Strawinsky mit der Aufführungsvariabilität ihrer Werke und der starken Wirkungskraft der Dirigenten vor den Komponisten im Allgemeinen durchaus schwer taten – nicht ohne Grund wird der „Komponist Schönberg in der Rolle des Dirigenten vornehmlich als Sachverwalter seines Werkes dargestellt, das er in höchstmöglicher Perfektion vermitteln möchte.“²⁷⁹ Nimmt man aber „polyphone Darstellung“, „Espressivo-Spiel“, „Rubato“ und die „ausbalancierten Tempoproportionen“ als Hauptparameter des Schönberg’schen Ideals seiner „musikalischen Reproduktion“ an,²⁸⁰ so hat Schönberg diese Parameter vermutlich von dem Dirigenten Zemlinsky übernommen. Obwohl Zemlinsky damit nicht zwingend als wichtigster kompositorischer Mentor Schönbergs gelten kann (dafür scheint der kompositorische Dissens zu stark), hatte er dennoch erheblichen Einfluss auf die musikalische Aufführungslehre Schönbergs. Dies, so scheint es, ähnelt der Art, wie Mahler auf Zemlinsky wirkte: implizit, aber wirkmächtig infolge stetiger Förderung der Aufführung der eigenen Kompositionen sowie permanenter Begleitung der Dirigate durch Anwesenheit und diverse Ratschläge, die aus dem Wissen um die konkreten Aufführungsbedingungen entsprangen. Es ist ob dieser induktiven Einflussnahme Zemlinskys zu überlegen, ob der Terminus ‚Freund, Förderer und Mentor‘ das Verhältnis der beiden nicht besser beschreibt als ‚Lehrer‘. Dies scheint in Anbetracht der Zemlinsky’schen Wirkungsstätte, von der Schönberg gerade in Bezug auf seine eigene Tätigkeit als Dirigent so profitierte, jedoch zu kurz gegriffen.

Allerdings muss der Unterschied beider hier vor allem in den unterschiedlich verlaufenden Karrieren gesehen werden. Ein Umstand, der dann wiederum den kompositorischen Dissens erklärt. Schönbergs Werkbegriff läuft im Prinzip konträr zu Zemlinskys Musikverständnis. Zemlinsky ist mehr noch als Mahler Theaterpraktiker. Dass das Werk als Operaufführung wegen der Variabilität der Aufführungsbedingungen immer neue Fassungen produziert – die Aufführungsgeschichte von *Es war einmal* belegt dies eindrucksvoll –, ist für ihn selbstverständlich, während Schönberg nachträgliche Änderungen von Kompositionen entschieden ablehnte.²⁸¹

Eine der Stärken Zemlinskys lag im Aufbau und der Pflege großer Netzwerke, wie das „Mekka Prag“ zeigt. Man denke allein daran, dass er selbst nicht nur von Brahms und Mahler gefördert wurde. Zeitgleich

²⁷⁹ Fess, „Idealistische Aufführungspraxis“, S. 181.

²⁸⁰ Martina Sichardt, „Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 1995, S. 31–44, hier S. 44.

²⁸¹ Vgl. Weber, „Über Zemlinskys Verhältnis zu Schönberg“, S. XXXVIII.

knüpfte er während seiner Ausbildung am Wiener Konservatorium wichtige Kontakte. Manche waren Personen des öffentlichen Musiklebens, mit denen er freundschaftlich verbunden blieb, andere Schüler, die er privat unterrichtete. Seine stringent verlaufende Karriere als Operndirigent ermöglichte ihm ferner, auf die in Wien und München aufgebauten Verbindungen zum Theater (in Gestalt von Max Reinhardt, Erwin Osen, Paul Gerboth etc.) an seiner langjährigen Wirkungsstätte des Neuen Deutschen Theaters in Prag zurückzugreifen, oder er setzte sie für die Aufführungen der eigenen Opernkompositionen ein. Ein Beispiel ist die Aufführung von *Es war einmal* unter Artur Bodanzky am Mannheimer Theater 1911. Bodanzky studierte Komposition bei Zemlinsky und war zudem Violinist im Orchester der Wiener Hofoper, arbeitete 1901/02 mit Zemlinsky am Carltheater, danach als Assistent unter Mahler an der Hofoper. 1904 wurde er Zemlinskys Nachfolger am Theater an der Wien. Später war er Musikdirektor in Mannheim und in einem Nachruf auf Zemlinsky hieß es, zu seinen Schülern zählte (neben Schönberg und Korngold) auch „Artur Bodanzky, der verstorbene große Wagner-Dirigent der Metropolitan Opera“.²⁸² Bodanzky und Zemlinsky blieben Zeit ihres Lebens miteinander befreundet; Bodanzky half Zemlinsky bei seiner Emigration in die USA und der späte Briefwechsel der beiden im Jahr ihrer Flucht ist ein beklemmendes Zeitzeugnis der Widrigkeiten, die mit der Vertreibung einer gesamten Musikeleite durch die Nationalsozialisten einhergingen.²⁸³ Wie uneingeschränkt die Bewunderung Bodanzkys für seinen ehemaligen Lehrer war und wie hoch er seine pädagogischen Fähigkeiten einschätzte, geht aus dem Interview mit der *New York Times* hervor, das Zemlinsky im Beisein seines einstigen Schülers gab: „Teach composition or conducting or harmony or counterpoint. After all, such a musician can teach anything a musician needs to know.“²⁸⁴ Der frühere Briefwechsel mit Bodanzky belegt die Verwurzelung der beiden Dirigenten und Kapellmeister im Theaterbetrieb der deutschsprachigen Bühnen. Ein Brief Bodanzkys aus der Zeit seiner Mannheimer Musikdirektorentätigkeit an Zemlinsky nach Prag ist gespickt mit verbalen Spitzen gegen Zemlinskys Vorgänger Paul Ottenheimer, nimmt Bezug auf die in Wien stattfindenden Aufführungen und thematisiert weitere theaterinterne Belange. Es handelt sich um die

²⁸² N.N., „Alexander Zemlinsky“, in: *Austrian Democratic Review/Österreichische Rundschau*, New York, 11. April 1942, S. 13.

²⁸³ Artur Bodanzky, *Letters to Alexander Zemlinsky (1911–1939)*, Houghton Library, Moldenhauer Archives, US-CAH Mus 261 (275). Im Nachlass Zemlinskys sind nur die Briefe Bodanzkys erhalten, der Verbleib von Zemlinskys Antwortbriefen ist unklar.

²⁸⁴ Harold Taubmann, „Zemlinsky comes to live here“, in: *New York Times*, 8. Januar 1938.

freundschaftliche Korrespondenz zweier führender Kapellmeister, die sich über ihr Tagesgeschäft austauschen.²⁸⁵

Inwieweit der Dirigent Bodanzky von dem Dirigenten Zemlinsky lernte, muss dennoch weiterhin offenbleiben. Die Schwierigkeit liegt darin begründet, wie schon Alfred Clayton erkannte, dass Zemlinskys Einfluss als Lehrer keineswegs leicht belegbar ist: Es sei äußerst schwierig, die Folgen seiner (auch kritischen) Bemerkungen oder Anregungen dingfest zu machen. Zudem sind die verfügbaren Informationen über einige Schüler Zemlinskys recht dürftig.²⁸⁶ Dies trifft in besonderem Maße auf Teilnehmer der Prager Dirigentenklasse zu, aber auch auf Bodanzky, dessen Wirken als prominenter Dirigent – vor allem an der Metropolitan Opera neben Arturo Toscanini – im bisherigen Forschungsdiskurs kaum Beachtung gefunden hat. Ähnlich verhält es sich mit den Schülern, die ganz explizit von dem *Dirigenten* Zemlinsky gelernt haben (bei Schönberg oder Korngold war das ganz anders). Vielleicht ist Anton Webern der Einzige, bei dem sich der konkrete Einfluss des Dirigenten Zemlinsky zum heutigen Zeitpunkt ausmachen ließe.

Jedenfalls ist Zemlinskys Schülerschaft einerseits reich an prominenten Namen, andererseits finden sich darunter viele Dirigenten, die bis dato kaum Beachtung in der Forschung gefunden haben. Bereits zu seinen Wiener Zeiten setzte sich sein Netzwerk aus zahlreichen Musikern, Komponisten, Musikwissenschaftlern und Theaterleuten zusammen. Er unterrichtete eine Vielzahl von ihnen, und zwar hauptsächlich privat. Aus diesem Wiener Netzwerk sind neben Bodanzky insbesondere zu nennen:²⁸⁷ Hugo Botstiber (1875–1942), Friedrich Buxbaum (1869–1948), Hugo Conrat (gest. circa 1910), Richard Heuberger (1850–1914), Rudolf Stephan Hoffmann (1878–1938), Karl Horwitz (1884–1925), Eduard Gärtner (1862–1918), Franz Schreker (1878–1934), Richard Specht (1870–1932), Karl Weigl (1881–1949), Erich J. Wolff (1874–1913), Melanie Guttman (1872–1961), Alma Schindler (1879–1964) und Erich Wolfgang Korngold (1897–1957). Wenngleich nicht all diese Personen in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis zu Zemlinsky standen, belegt die Auflistung eindrucksvoll Zemlinskys tiefe Verwurzelung im öffentlichen Musikleben Wiens. Trotz aller Vorsicht, die man bei Alma Mahlers Schilderungen walten lassen sollte, könnte man wohl folgender Erinnerung an Zemlinsky als Lehrer zustimmen: „Zemlinsky war der geborene Lehrer, und das allein war das Wesentliche, das Wichtigste für mich, und nicht nur für mich,

²⁸⁵ Vgl. dazu hier: Transkription des Briefes von Bodanzky an Zemlinsky, hier S. 108–109.

²⁸⁶ Vgl. Clayton, „Alexander Zemlinskys künstlerisch-pädagogische Beziehungen“, S. 301–302.

²⁸⁷ Die biographischen Daten der hier Gelisteten sind größtenteils übernommen aus Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 56–62.

sondern für die ganze Musiker-Generation dieser Epoche. Sein Können, seine Meisterschaft waren einmalig.“²⁸⁸

Korngold hielt bezüglich des Weggangs von Zemlinsky von Wien nach Prag in den Erinnerungen an seinen Lehrer fest:

„Wie oft habe ich beklagt und beklage es noch heute, daß mir Zemlinsky durch seinen Abgang nach Prag nach so kurzer Unterrichtszeit entrissen wurde! Ich hatte den idealsten Lehrer, den fesselndsten musikalischen Anreger, das Muster und Vorbild meiner jungen Jahre verloren, aber auch Wien hatte einen seiner stärksten Musiker eingebüßt. Es ist ernstlich zu bedenken, ob nicht die Entwicklung der begabten jungen Wiener Musiker-Generation manche Schwankungen vermieden und eine gesündere, sicherere Richtung genommen hätte, wenn Zemlinsky Wien erhalten geblieben wäre.“²⁸⁹

Um die Wirkungskraft und pädagogische Befähigung des Dirigenten Zemlinsky zu untersuchen, scheint der in dem Zitat angesprochene Verlust für Wien ein geeigneter Anknüpfungspunkt zu sein. Korngold macht hier deutlich, dass Wien zwar Zemlinsky verloren, Prag ihn dafür aber gewonnen habe. Zudem erweiterte Zemlinsky in Prag seine pädagogische Wirkkraft: Über die bereits in Wien praktizierte intensive Probenarbeit mit seinem Ensemble hinaus, die exzellente Aufführungen garantierte, integrierte er weitere elementare Bestandteile des Lehrens und Lernens in den Alltagsbetrieb des Neuen Deutschen Theaters. Ein Bericht des tschechischen Kritikers Otakar Nebuška deutet dieses Potenzial an:

„Es war ergreifend, mit welcher unermesslichen Teilnahme und Aufmerksamkeit das ganze Gefolge der älteren und jungen Kapellmeister des deutschen Theaters die Werke und deren Einstudierung und Aufführung durch Zemlinsky in den Partituren verfolgt hat: Theumann, Dr. Jalowetz, Webern, Schwartz.“²⁹⁰

²⁸⁸ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, S. 30.

²⁸⁹ Erich Wolfgang Korngold, „Aus meiner Lehrzeit bei Zemlinsky“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 230–232, hier S. 232.

²⁹⁰ Otakar Nebuška, „Německé divadlo“, in: *Hudební revue* 11 (1918), S. 253–256, zitiert nach Weber, *Alexander Zemlinsky*, S. 36. Im Original: „Dojemné bylo, s jakou nesmírností účasti a horlivostí skladby i Zemlinského studium a provádění nad partiturami sledovala celá družina starší i mladé kapelnické obce německého divadla: Theuman, Dr. Jalowetz, Webern, Schwarz.“ S. 256. Weitere Kapellmeister (mit ihren jeweiligen Amtszeiten am Neuen Deutschen Theater), die unter Zemlinsky wirkten, waren: Arthur Feinsinger (1924–1927), Adolf Heller (1921–1924), Karl Horwitz (1911–1924), Adolph Kienzl (1918–1921; 1922–1923), Erich Kleiber (1911–1912), Franz Langer (1920–1923), Gustav Wilhelm Meyer (1911–1913), Pella Paul (1919–1922), Klaus Pringsheim (1909–1912), Adolf Georg Singer (1926–1930), Hermann Stange (1915–1916), Hans Wilhelm Steinberg (1925–1929), Pietro de Stermich (1911–1914), Georg Széll (1911–1912), Eugen Szenkar (1912–1913), Josef Travnicek (1922–1925), Victor Ullmann (1921–1927), Ernst Waigand (1922–

Horst Weber stellt auf Grundlage dieser Überlieferung die Hypothese auf, dass Webern für seine eigene dirigentische Karriere entscheidende Impulse von Zemlinsky erhalten habe, was in der Darstellung der Interpretationsästhetik Weberns durch Eike Fess durchaus an Kontur gewinnt,²⁹¹ vor allem wenn man die anonyme Schilderung eines Dirigenschülers Zemlinskys danebenhält:

„Wer einmal unter Zemlinskys Leitung gesungen oder wer mit der Partitur in der Hand seine Proben verfolgt hat, wird wissen, mit welcher Freizügigkeit er die Tempi nimmt, dass er lieber in 4 aufeinander folgenden Takten, wenn es ihm erforderlich scheint, 4 verschiedene Tempi nimmt, um den betreffenden Charakter des Werkes so herauszumeisseln, wie es dem Optimum einer Reproduktion entspricht.“²⁹²

Dass Zemlinsky nicht nur Einfluss auf Webern, sondern vermutlich auch auf andere Kapellmeister hatte, die unter ihm arbeiteten und dadurch die Kohärenz der Einstudierungen und Resultate in den Aufführungen als Zeitgenossen miterlebten, liegt nahe.

Ein weiteres Beispiel für diesen Einfluss ist die bereits thematisierte Aufführung der Zemlinsky-Oper *Es war einmal* unter Bruno Zilzer in seiner späteren Position als Opernchef des Aussiger Stadttheaters. Zwar halte ich eine Ausdeutung des Komponistenwillens für unwahrscheinlich. Dass Zilzer aber von der Interpretationsästhetik Zemlinskys lernte und diese bei der Aufführung der Oper umsetzte, liegt nahe. Wenn Kapp darlegt, dass sich die Mahler'sche Schule aus Mahlers Mitarbeiterschaft an der Wiener Hofoper rekrutiert habe, also aus Korrepetitoren, Assistenten und Kapellmeistern bestand, die „unter seiner Direktion gearbeitet haben, von ihm beaufsichtigt, kritisiert, beraten und gefördert wurden“, so lässt sich analog dazu in Prag das gleiche Konzept unter Zemlinskys Leitung beobachten. Kapp geht folgerichtig davon aus, dass Zemlinsky also (als einstiger Kapellmeister unter Mahler) einer Schule angehört und selbst (als

1932), Bruno Zilzer (1912–1913). Die Daten sind übernommen aus Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 694–703. Es ist der große Verdienst Tancsiks, hier die Kurzbiographien der zweiten und dritten Kapellmeister unter Zemlinsky sowie ihre weiteren Karrierewege dargestellt zu haben. So wird ersichtlich, dass ein nicht unerheblicher Prozentanteil dieser Dirigenten später renommierte Positionen als Generalmusikdirektoren oder Erste Kapellmeister an unterschiedlichen europäischen Theatern annahmen, auch wenn ihre Namen zum Teil heute in Vergessenheit geraten sind.

²⁹¹ Vgl. Fess, „Idealistische Aufführungspraxis“. Fess thematisiert anhand der Einspielungen Boulez' und Weberns von Schuberts *Deutsche Tänze* zum einen den stetigen Fluss der Musik bei konsequentem Nachvollzug des melodischen Verlaufs, einen nachhaltigen Rubato-Einsatz sowie – im Gegensatz zu Boulez – Orientierung an einer Spielpraxis, „die dem Musizierstil der Zeit verpflichtet ist.“, S. 190.

²⁹² N.N., „Aus einer modernen Dirigenschule“, S. 122–123.

Opernchef in Prag) durch beispielhafte Aufführungen schulbildend gewirkt habe.²⁹³ Vor diesem Hintergrund vermutet er, dass man vielleicht eines Tages auch eine Zemlinsky'sche Schule ausmachen könnte, wisse man doch, dass beispielweise der Chefdirigent des tschechischen Nationaltheaters, Otakar Ostrčil, zu dieser Schule gehört habe.²⁹⁴ Diese Annahme basiert ebenfalls auf einer Äußerung Nebuškas in der *Hudební revue*, in der es heißt: „Zemlinsky hat bei uns eine Schule geschaffen.“²⁹⁵ In der Konsequenz fragt sich: Wie sieht diese Zemlinsky'sche Schule aus und wie lässt sie sich ausmachen oder ist sie nicht schon längst sichtbar? Dass Zemlinsky in Prag ein schulähnliches und nachhaltiges Konzept mit der Einbindung seiner Kapellmeister und Korrepetitoren schafft, liegt angesichts der Arbeit von Dirigenten wie Webern und Zilzer auf der Hand. Dieser Aspekt kann sicherlich gewinnbringend für andere Kapellmeister, die unter und für Zemlinsky arbeiteten, untersucht werden.

Viel wichtiger für vorliegende Studie erscheint aber der Umstand, dass man Nebuška wahrlich beim Wort nehmen könnte, wenn er davon spricht, dass Zemlinsky in Prag eine Schule geschaffen hat: Es handelte sich institutionell um die Deutsche Musikakademie, deren Rektor Zemlinsky ab dem Gründungsjahr 1920²⁹⁶ war. Das Curriculum der Akademie untergliederte sich folgendermaßen:

²⁹³ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 173, S. 178–179.

²⁹⁴ Ebenda.

²⁹⁵ Otakar Nebuška, „Německé divadlo“, in: *Hudební revue*, 9 (1915/16), S. 93–95, hier S. 95. Im Original: „Tak Zemlinsky u nás vytvořil školu.“

²⁹⁶ Die Gründung der *Deutschen Akademie für Musik und Kunst* war eine Konsequenz des „Zerfalls der Donaumonarchie“ sowie der daraus resultierenden Gründung der Tschechoslowakei im Jahr 1918. Das ehemalige *Prager Konservatorium*, das 1810/11 durch den Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen gegründet und deutschsprachig betrieben wurde, sich im Zuge des Erstarkens der tschechischen Nationalbewegung zu einem zweisprachigen Institut entwickelte, an dem sowohl Deutsche als auch Tschechen lernten und lehrten, wurde als Statní Konservator Hudby v Praze weitergeführt, an dem Tschechisch einzige Unterrichtssprache war. Dadurch sah sich die deutsche Interessensgemeinschaft veranlasst, den *Verein zur Gründung und Erhaltung der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst* zu gründen (Gründungsversammlung 2. November 1919). Neben Personen des Musiklebens spendeten nicht nur Instrumentenfabriken Musikinstrumente und andere Firmen das Inventar, auch die tschechoslowakische Regierung gewährte einen finanziellen Zuschuss von 50.000 Kronen und unterstützte den Verein mit kontinuierlichen Subventionen. Vgl. dazu Torsten Fuchs, „Die Prager Musikakademie als Vorbild für die Dresdner Musikhochschule nach 1945“, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel 2000, S. 129–135; Franziska Stoff, „Zwischen den Stühlen. Zum Angliederungsprozess der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag an die Deutsche Karls-Universität 1938–1945“, in: *Acta Universitatis Carolinae – Historia Universitatis Carolinae Pragensis* 53 (2013), H. 2, S. 81–153.

- I. Instrumentalabteilung (6/7 Jahrgänge)
- II. Klavierabteilung (7 Jahrgänge)
- III. Abteilung zur Heranbildung von Organisten und Chorregenten (4/5 Jahrgänge)
- IV. a) Kompositionsschule (5 Jahrgänge)
- IV. b) Dirigentenschule (2 Jahrgänge)
- V. Gesangs- und Opernschule (5/6 Jahrgänge)
- VI. Schauspielabteilung (3 Jahrgänge)
- VII. Musikpädagogische Abteilung (2 Jahrgänge)
- VIII. Rhythmische Körperschulung
- IX. Schlagwerk
- X. Meisterschule (spezielle Kurse für Orgelspieler, Kompositions- und Kapellmeisterschüler, Oper- und Schauspielschüler)²⁹⁷

Zemlinsky war nicht nur Direktor der neu gegründeten Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst, sondern übernahm auch die Dirigentenklasse, wie er Schönberg berichtete:

„Nun habe ich doch noch eine Dirigentenklasse in der neuen deutsch. Akademie. (wo ich auch ‚Rektor‘ bin! ha!) Ueber diese Klasse wollte ich dir gerne ausführlich schreiben. Ich glaube der Lehrplan u. die Art des Unterrichtes würde dich sehr interessieren.“²⁹⁸ Zwar fehlen weitere schriftliche Ausführungen dazu im Briefwechsel zwischen Zemlinsky und Schönberg. Allerdings lässt sich anhand der Berichte seiner Schüler in dieser Dirigentenklasse zumindest in einigen Aspekten „der Lehrplan und die Art des Unterrichtes“ nachzeichnen. Obwohl in der bisherigen Forschung Zemlinskys Gründung der Dirigentenklasse in Prag immer wieder Erwähnung findet und als weiterer Beleg für seine ausgesprochen pädagogische Ader gilt, wird ihre Novität häufig nicht eigens thematisiert. Deutlich wird diese Neuartigkeit beispielsweise in den Schilderungen des ehemaligen Dirigierschüler Zemlinskys, Peter Hermann Adler:

„Dirigentenklassen waren damals etwas fast Unbekanntes. Mahler zum Beispiel studierte Piano und Komposition und wurde ein großer Dirigent. Toscanini sprang vom Cellopult direkt auf den Dirigentensessel. So war Zemlinskys Dirigentenklasse an dem kleinen, aber ausgezeichnet geführten deutschen Konservatorium in Prag etwas sehr Neues.“²⁹⁹

Der Kapellmeister Jalowetz führt zu Zemlinskys Wirkung auf angehende Kapellmeister sowie seiner Dirigentenklasse aus:

²⁹⁷ Entnommen aus ebenda, S. 131, S. 83. Während Stoff von einer „Dirigentenschule“ schreibt, trägt diese bei Fuchs den Namen Kapellmeisterschule – es wird sich aber vermutlich um die gleiche Klasse handeln.

²⁹⁸ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, 19. Januar 1921, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 219.

²⁹⁹ Peter Hermann Adler, zitiert nach: Hans Heinsheimer, „Die scharfe Brille über der Nase. Meine Erinnerungen an Zemlinsky“, S. 14.

Der Kapellmeister Jalowetz führt zu Zemlinskys Wirkung auf angehende Kapellmeister sowie seiner Dirigentenklasse aus:

„Er ist auch vielen jungen Kapellmeistern, denen es vergönnt war, unter und neben ihm am Theater zu wirken, Vorbild und Führer geworden und hat in der Prager Kapellmeisterschule ein ganz einzig dastehendes Institut gegründet, das die heranwachsende Musikergeneration befähigt, musikalisch gebildet und praktisch geschult in ihren Beruf einzutreten.“³⁰⁰

Was wäre denn schulbildender als das Gründen einer eigenen Dirigentenklasse mit einem eigens dafür entwickelten Lehrkonzept? In der Tat kann man, wie Adler und Jalowetz beschreiben, kaum äquivalente Beispiele finden. Es kämen höchstens die Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle in Dresden oder die Dirigentenklasse Kurt Strieglers, die aber erst nach dem Prager Vorbild gegründet wurde, infrage.³⁰¹ Wie neuartig Zemlinskys Dirigentenklasse in Prag war, äußert sich zudem in einem Beitrag, der „anlässlich des ersten Auftretens der Dirigenzöglinge in Prag“ der Deutschen Akademie für Musik in *Der Auftakt* erschienen ist. Unter dem Titel „Aus einer modernen Dirigenschule“ berichtet ein anonymen Schüler über das Lehrkonzept Zemlinskys und die ästhetischen Prämissen, die diesem zugrunde lagen. In der Tat verrät dieser Beitrag einiges über Zemlinskys Dirigentenideal (und damit mitunter über sein Selbstverständnis als Interpret) sowie über die pädagogische Herangehensweise.

Adler, einer dieser Schüler, meinte viele Jahre später, dass Zemlinskys Unterricht nicht so sehr aus technischen Details bestand, „die heute gelehrt werden“, sondern aus der Diskussion von Partituren.³⁰² Auch der nicht genannte Schüler berichtet in dem betreffenden Beitrag, dass Zemlinsky

„in seinen Kapellmeisterschülern nicht Taktstockschwinger, sondern Musiker erziehen will; deshalb beginnt er seinen Kurs nicht mit der Art der Handbewegungen beim 3/4-Takt-Schlag samt diesbezüglichen Hausaufgaben vor dem Spiegel, sondern mit dem Studium von Mozarts *Entführung* in Bezug auf Musik, Inhalt und Wiedergabe.“³⁰³

³⁰⁰ Jalowetz, „Alexander Zemlinsky“, S. 203.

³⁰¹ Die Orchesterschule der sächsischen Staatskapelle war ähnlich aufgebaut wie die Deutsche Musikakademie in Prag. Neben der Ausbildung im Dirigieren, die ein Teil des umfassenden Curriculums war, gab es eine Opernschule und zudem Fächer, die im heutigen Verständnis der Musikwissenschaft zugerechnet würden. Vgl. N.N., „OSK – Die Orchesterschule der sächsischen Staatskapelle 1923–1937“, *Sächsische Staatskapelle Dresden*, https://www.staatskapelle-dresden.de/fileadmin/home/Archiv/pdf/diverses/OSK_-_Die_Orchesterschule_der_Saechsischen_Staatskapelle_Dresden.pdf (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

³⁰² Peter Hermann Adler, zitiert nach: Heinsheimer, „Die scharfe Brille über der Nase. Meine Erinnerungen an Alexander Zemlinsky“, S. 14.

³⁰³ N.N., „Aus einer modernen Dirigenschule“, S. 121.

So ist auf Grundlage der bereits dargestellten Probenstruktur Zemlinskys zu vermuten, dass am Anfang der Annäherung an ein Werk die Schärfung der Aufführungsintention steht. Hans Diestel sieht das in seinen Ausführungen zum ‚idealen‘ Dirigieren (aus Sicht eines Orchestermusikers) anders. Seiner Ansicht nach sollte der Dirigent am Anfang ganz vom musikalischen Ausdruck absehen und das Werk nur technisch durchgehen.³⁰⁴ Daraus ergibt sich die Annahme, dass die Dirigentenausbildung zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwei Ansätzen folgte: Der eine empfahl zunächst die rein technische Herangehensweise für die Durchdringung des Werkes und die Übertragung dessen auf die Probensituationen (und damit Musiker sowie die spätere Aufführung), während der andere zunächst die Diskussion über die Musik selbst, deren Inhalt und Form in den Vordergrund stellte. Es scheint, dass sich zunächst Ersterer durchsetzte. Geht man nun davon aus, dass Zemlinskys Dirigentenklasse nachhaltig wirkte, so könnte daraus eine Generation an Dirigenten hervorgegangen zu sein, die eben die zweite Methode in den Vordergrund ihres dirigentischen Wirkens rückte. Zemlinskys Lehrkonzept für die Dirigentenausbildung wäre demnach seiner Zeit weit voraus gewesen, denn es umfasste Inhalte, die heute als Grundvoraussetzung für das Dirigatsstudium an den Musikhochschulen gelten: die „vollendete Beherrschung des Partiturlesens und Partiturspielens“ und die damit einhergehende „Vervollkommnung“ pianistischer Fähigkeiten.³⁰⁵ Das Grundkonzept des Dirigierunterrichts beinhaltete zudem, dass ein Musikstück zuerst melodisch, formal und instrumental erfasst werden müsse, bevor es dirigiert werden könne. Folglich legte Zemlinsky großen Wert auf die Analyse der Klassiker (beispielsweise von Schumann, Schubert, Brahms und Beethoven). Die starke Ausrichtung auf die Analyse der Musik in ihren formalen Aspekten sowie eine hervorragende pianistische Fähigkeit sind sicherlich durch Zemlinskys eigenes Studium bei den Brüdern Fuchs zu begründen.

Ferner stand die Förderung einer individuellen Interpretationsästhetik für Zemlinsky im Zentrum:

„Er weiss die Theorie und Praxis der Geistesarbeit in die richtigen Bahnen zu lenken, während die Individualität sich natürlich gegen jeden Einfluss sträubt und das eigene Ich zur Geltung gelangen lassen will. Und diesen individuellen, künstlerischen Trieb sucht Zemlinsky zu fördern, keineswegs zu knebeln; er lässt beispielsweise ein Secco-Recitativ aus dem *Don Juan* gewiss gelten, wenn es auch anders gebracht wird als es einer der althergebrachten Theatermanieren entspricht und wenn es der Schüler nach seiner eigensten Auffassung begründet und erklärt. Sollten sich aber Widersprüche, Irrtümer oder Versehen eingeschlichen haben, die dem Schüler unentdeckt blieben,

³⁰⁴ Vgl. Diestel, *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren*, S. 60.

³⁰⁵ Clayton, „Alexander Zemlinskys künstlerisch-pädagogische Beziehungen“, S. 304.

dann ist der Meister gleich bei der Hand mit einer Instrumentalstelle aus der Partitur, einigen Worten aus dem Texte und dgl., womit der Schüler von der Irrigkeit seiner Ansicht überzeugt ohne dabei seine Individualität im geringsten zu unterdrücken.“³⁰⁶

Des Weiteren ist überliefert, dass Zemlinsky die hinzugefügten dynamischen Zeichen in jeder Wiedergabe des jeweiligen Schülers auf ihre Berechtigung und Wirkung prüfte.³⁰⁷ Demnach fand das Verschriftlichen aufführungspraktischer Hinweise in den Partituren wohl ebenfalls Eingang in den Unterricht. Dies erlaubt es, Zemlinskys eigenen Eintragungen von dynamischen Zeichen in seiner Dirigierpartitur erheblichen Wert beizumessen.³⁰⁸

Darüber hinaus ging es in Zemlinskys Dirigierklasse aber vor allem darum, die Musik selbst und ihr Hören als elementaren Bestandteil zu verstehen: „Immer wieder sagte er uns, du wirst ein besserer Dirigent sein, je besser du die Musik kennst. Alles hängt davon ab. Er pflegte sich ans Klavier zu setzen und die Schüler zu Kommentaren des Gehörten einzuladen. Immer war es die Musik.“³⁰⁹

In diesem Kontext darf man den Begriff ‚Gehörbildung‘ nicht als etwas autoritär Erzieherisches verstehen, sondern als eine Art ‚Lesezirkel des Hörens‘. Elementarer Bestandteil von Zemlinskys Unterricht ist dementsprechend eine didaktische Methode, die unter Einbeziehung von Werkkenntnis und Repertoirekunde den Schüler zu einer selbstständigen und individuellen Reflexion über das Gehörte anregen soll, damit dieser daraus eine selbstständige Interpretationsästhetik entwickeln kann.

Die Inhalte des Dirigierunterrichts bei Zemlinsky blieben nicht auf den pädagogischen Raum begrenzt. Immer wieder lud er seine Schüler zu Proben im Theater ein. So profitierten nicht nur die Kapellmeister, Assistenten und Korrepetitoren vom direkten Anschauungsbeispiel, sondern das Dirigierstudium fand institutionelle Anbindung an das Theater und damit an die gelebte Opernpraxis. Das hier dargestellte pädagogische Konzept, das Zemlinsky bei der Ausbildung junger Dirigenten nutzte, zeigt, dass er – anders als Mahler – nicht nur durch beispielhafte Aufführungen Einfluss auf eine nachfolgende Musikergeneration ausübte, sondern in der Ausbildung seiner Kapellmeister und Dirigenschüler Grundlagen des Dirigierens vermutlich nachhaltig zu gestalten suchte.

Unter Berücksichtigung des Umstandes, dass die Dirigentenklasse in Prag damals unter angehenden Kapellmeistern als absolutes Novum galt und Zemlinsky ein sorgfältig ausgearbeitetes Curriculum festlegte, lässt er sich sogar als Begründer des Dirigierstudiums sehen. Aus dem frühen

³⁰⁶ N.N., „Aus einer modernen Dirigentenschule“, S. 121.

³⁰⁷ Ebenda.

³⁰⁸ Vgl. dazu insbesondere 3.2 Die Dirigierpartitur Zemlinskys.

³⁰⁹ Peter Hermann Adler, zitiert nach: Heinsheimer, „Die scharfe Brille über der Nase. Meine Erinnerungen an Alexander Zemlinsky“, S. 14.

20. Jahrhundert ist bislang kein weiteres Beispiel für eine vergleichbar sorgfältige didaktische Ausrichtung und institutionelle Anbindung an die Musikpraxis bekannt. Gerade in diesem Punkt unterscheidet sich die Zemlinsky'sche Schule erheblich von derjenigen Mahlers. Mahlers Wirkung auf die nachfolgende Kapellmeistergeneration ergab sich vor allem durch seine beispielhaften Aufführungen; eine eigene Schule, in der relevante aufführungspraktische Prämissen verhandelt und weitergegeben wurden, unterhielt Mahler nie. Zemlinsky hingegen rekrutierte sein Personal am Neuen Deutschen Theater aus seinem umfassenden Netzwerk, förderte den Nachwuchs des einstigen Prager Konservatoriums und widmete sich in der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst der Ausbildung junger Kapellmeister und Dirigenten. Daher liegt es nahe, dass er als Lehrer, Mentor und Förderer eine ganze Musikergeneration in der Aufführungslehre beeinflusste.

Erinnert sei an eine Bemerkung des ehemaligen Zemlinsky-Schülers Robert Kolisko: „Immer wieder denke ich an den Meister Zemlinsky und was für ihn als Interpretations-Kunst gegolten hat, gibt es kaum mehr, leider.“³¹⁰ Zemlinsky äußerte sich 1939 über seine Dirigierschüler geheimnisvoll: „Who knows‘, he smiled, ‚one of them may turn out to be a Toscanini, a Bodanzky, but it is too early to say.“³¹¹ In der Tat kann man heute konstatieren, dass neben Bodanzky noch weitere Zemlinsky-Schüler Karriere als Dirigent machten. Robert Kolisko gehörte dazu, der als Operndirektor in Zürich und späterer langjähriger Leiter der Wiener Philharmoniker wirkte, und Peter Hermann Adler, der nach seinem Studium bei Zemlinsky Musikdirektor der Bremer Oper, dann der ukrainischen Staatsphilharmonie in Kiew wurde, später (nach seiner Emigration in die USA) die New Yorker Philharmoniker dirigierte, zum Musikdirektor des Baltimore Symphony Orchestra und zuletzt zum Direktor des American Opera Center an Juilliard School avancierte.

Vielleicht müsste der Abschnitt „Ausbildung“ in ihren Biografien³¹² „Dirigierstudium bei Alexander Zemlinsky“ heißen. Dieser Titel wäre vielleicht treffender, schließlich gehörten sie zur ersten Dirigentengeneration, die gezielt Dirigieren und nicht mehr ausschließlich Komposition oder Klavier studierte. Inwieweit sich die Inhalte des Studiums bei Zemlinsky tatsächlich in der Interpretationsästhetik der berühmten Schüler widerspiegeln, muss zwangsläufig Gegenstand anderer Studien sein, die

³¹⁰ Brief von Robert Kolisko an Louise Zemlinsky, 1963, zitiert nach: <http://www.zemlinsky.at/de/schaffen/der-dirigent> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

³¹¹ Taubmann, „Zemlinsky comes to live here“, in: *New York Times*, 8. Januar 1938.

³¹² Andrea Harrandt, Art. „Peter Hermann Adler“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025); Alexander Rausch, Art. „Robert Alexander Kolisko“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, www.musiklexikon.ac.at (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

sich dezidiert mit dem interpretatorischen Werk dieser Dirigenten auseinandersetzen.

Im Hinblick auf den Dirigenten Zemlinsky kann an dieser Stelle Folgendes festgehalten werden: Während seiner 16-jährigen Amtszeit in Prag prägte er die Opernpraxis des Neuen Deutschen Theaters künstlerisch und schuf dort sogar ein „Mekka“, das sowohl die modernen kompositorischen Tendenzen seiner Zeit förderte als auch ein pädagogisches Zentrum bildete, in dem er seine gelebte Opernpraxis an eine jüngere Kapellmeister- und Dirigentengeneration weitergab.

Brief von Artur Bodanzky an Alexander Zemlinsky, Mannheim 17. September 1911³¹³

(S. 1) „Lieber Alex! Ohne eigentlichen äusseren Anlass, bloss aus dem inneren Anlass, der begonnenen Renaissance unserer Beziehungen nachzuhelfen, schreibe ich Dir. Ich nehme an dass Du schon in Prag bist, weiß aber Deine Wohnungs-Adresse nicht und schreibe Dir diesmal noch ins Theater. Ich las [dass] Du bereits Programm e.[t].c. gemacht hast. Wenn es Dir keine Mühe macht schick mir Deine Konzertprogramme. Ich werde Dir selbstverständlich auch meine Programme zusenden lassen. Was hast Du denn nun in der Oper vor? Was wirst Du zuerst einstudieren? Ich bin sehr gespannt auf Dein „Debut“. Wie ich die Prager, die ein gnädiges ideales Publicum (dankbar und begeistert) bilden, kenne, werden sie Dir zujubeln. Ottenheimer hat in Wien mit dem Holländer wenig Erfolg gehabt. Elsa die „Blutige“ im „Wiener Journal“ „zeiht“ ihn

(S. 2) „merkwürdiger Tempi“. Ich „zeihe“ ihn üppiger Talentlosigkeit in Verbindung mit einem imponierenden Nichtkönnen. Den gönne ich dem Rainer Siemons. – Wie ist's mit Pieau (?) Der Intendant Gregori wollte ihn gern engagieren wenn er nur wenigstens einige Chor-partien studiert hätte. Vielleicht läßt sich's noch machen. Für nächstes Jahr glaube ich sogar sicher. – Ich stecke schon fest in der Arbeit. Otello war für meinen Geschmack solistisch schlecht. Chor u. Orchester recht gut. Ein wenig enttäuscht hat mich das Werk selbst. 1. u. 4. Akt sind zwar prachtvoll die mittleren Akte jedoch auch compositorisch nicht annähernd auf dieser Höhe. Die Retouche mit den Hörnern erwies sich als direkt notwendig und famos.

³¹³ Artur Bodanzky an Alexander Zemlinsky, Brief vom 17. September 1911, Artur Bodanzky, *Letters to Alexander Zemlinsky (1911–1939)*, Houghton Library, Moldenhauer Archives, US-CAH Mus 261 (275), S. 1–4 (Hervorhebung original). Durch den erschwerten Zugang zur Quelle in den USA, ist hier eine vollständige Transkription des Briefes angefertigt worden. Transkription: Laura-Maxine Kalbow und Sören Krömer.

Jetzt studiere ich den Siegfried neu ein. (Oktober) gleichzeitig den „Bergsee“ von Bittner. Das ist wirklich ehrlicher Dilletantismus. Der Musikant war viel talentvoller u. sympathischer. Hätte ich Bittner nicht persönlich so gerne, würde ich die Oper wahrscheinlich an Lederer abgeben. Bitte erzähle das keinem auch nicht[t] F. Adler, mit dem Du ja viel beisaßen sein sollst. Grüße ihn aber von mir herzlich. Über den „Fan“ Klemperer in München (O...) mußte ich furchtbar lachen. Ich kann mir Eure Gesichter denken.

(S. 3) Wenn er nicht überschnappt ist er aber doch sicher auf dem Wege Jemand zu werden. Er ist sehr begeistert von Dir. Wie hat es sich denn mit Schönberg vertragen? Ich erwarte ihn Ende dieses Monats auf wenige Tage in Mannheim. Mit Todesangst. Ich habe mir vor 14 Tagen einen nagelneuen wunder-vollen „Steinway“ gekauft. Noch nicht bezahlt. Eben deshalb. Wenn der in die Hände Klemperers fällt ist er verloren. – Mit dem „Don Juan“ bin ich fertig. Ich gäbe was drum wenn ich ihn Dir zeigen und mit Dir darüber sprechen könnte. Ich glaube dass ich ihn noch heuer herausbringen werde. Die Besetzung wird zwar mässig, wenn ich aber warten will, bis ich an einer deutschen Bühne eine ideale oder auch nur gute Besetzung des Don Juan zusammenbringe, kann ich wo[h]l ein recht alter – Protestant werden. In den nächsten Tagen spiele ich Gregori Es war einmal vor. Ich möchte heuer um jeden Preis ein Werk von Dir aufführen. An meinem begeisterten guten Willen wird es sicher nicht fehlen.

(S. 4) Wenn ich zur Premiere des „Bergsee“ nach Wien fahre, und ich Zeit habe, komme ich auf einen Tag nach Prag. Ich las in der Zeitung dass deine „Kleider m. Leute“ nun endlich doch in Stuttgart herauskommen. Da wirst Du doch hinfahren? Ich komme mit Gregori bestimmt hin. Ich gehe jetzt ein bisschen dirigieren (Meistersinger 5^{~h}) und bitte Dich nur noch Deine Frau herzl. von mir zu grüßen. Wenn Du mir auf den Brief antwortest und mir über Deine Eindrücke ausführlicher schreiben willst, würde ich mich sehr freuen. – Warum hast Du mich übrigens in München sitzen lassen? – Dies aber nur nebenbei. Wenn Du Keussler kennen lernst dann grüße ihn ebenfalls herzlich von mir. Nun adieu und auf Wiederschreiben

Lederer leugnete und war wütend dass Sokl (?)	
eine wie <u>er</u> meinte belanglose Bemerkung	
so aufgebauscht hätte. – Na?! – –	

Von meiner Frau ebenfalls Grüße
herzlichst Dein Bodanzky“

1.4 Die Prager Wagner-Tradition und ihre Auswirkungen auf das Neue Deutsche Theater

Das Diktum ‚Zwischen Tradition und Moderne‘, das Zemlinsky bis heute in der Rezeption anhaftet, mag zwar für die historische Einordnung seiner Kompositionen heikel sein, ist für Zemlinskys Wirken als Dirigent aber zutreffend. Zum einen ist dies in der Natur der Sache selbst begründet: Ein Theater muss, um finanziell bestehen zu können, zwangsläufig auf bestehendes, traditionelles Repertoire zurückgreifen – das ist kein Novum des beginnenden 20. Jahrhunderts.³¹⁴ Zudem resümiert Rode-Breymann, dass die „sichere Vertrautheit mit den Gattungstraditionen“ Zemlinskys Kapital als Operndirigent war.³¹⁵ Immer wird in der Forschungsliteratur darauf verwiesen, dass Zemlinsky sich erst ab den 1920er-Jahren, der Amtszeit des Direktor Kramers, von der Tradition des ‚alten‘ Musiktheaters lösen konnte.³¹⁶ Tancsik kommt analog dazu zu dem Ergebnis, dass sowohl die moderne Bühnenreform als auch Novitäten auf dem Spielplan erst ab den 1920er-Jahren am Neuen Deutschen Theater Einzug hielten, umgekehrt aber Zemlinskys Pflege der Werke Mozarts, Wagners, Mahlers und Schönbergs als „hervorstechendstes Qualitätsmerkmal“ seiner Zeit am Prager Neuen Deutschen Theater galten.³¹⁷ Dass der Bruch mit der Tradition aber schon viel früher erfolgte, nämlich mit der Aufführung des *Parsifal* am 1. Januar 1914, klang bereits an.³¹⁸ Bruch mit der Tradition meint hier nicht nur eine Emanzipation von Bayreuth, sondern ebenfalls eine Abkehr von der eigenen theaterinstitutionellen Tradition am Neuen Deutschen Theater in Prag; in den Äußerungen und Bestrebungen Teweles’ und Zemlinskys, gerade das Neumann-Ensemble „erneuern“ zu wollen, ist das bereits angeschnitten worden. Um diese Novität, aber auch das sensible Changieren zwischen Tradition und Moderne in der *Parsifal*-Aufführung erkennen zu können, soll im Folgenden dargestellt werden, wie sich diese Tradition am Neuen Deutschen Theater etablierte. Dabei wird hauptsächlich auf die Wagner-Tradition des Theaters eingegangen. Sie geht maßgeblich auf Teweles’ Vorgänger, Direktor Angelo Neumann, zurück, der „der Stadt Prag durch die intensive Pflege der Musikdramen Richard

³¹⁴ Laut Michael Walter haben die letzten 400 Jahre Operngeschichte gezeigt, dass das Zurückgreifen auf bereits existierende Opern durchaus wichtiger war als Uraufführungen. Je mehr sich der Opernbetrieb professionalisierte und je stärker er wuchs, desto mehr seien die Spielpläne vorrangig von ‚alten‘ Opern dominiert worden. Vgl. Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. 384.

³¹⁵ Rode-Breymann, „Zemlinsky Kompositionen und Entwürfe für das Musiktheater“, S. 269.

³¹⁶ Vgl. ebenda, S. 270–271; Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 13.

³¹⁷ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 14.

³¹⁸ Vgl. dazu 1.2 Direktor, Dirigent und Regisseur: Zemlinskys ‚working attitude‘ am Neuen Deutschen Theater in Prag.

Wagners den erstklassigen Ruf einer Wagner-Stadt verschaffte.“³¹⁹ Aus Letzterem, aber auch aus dem Dualismus zwischen tschechischer und deutscher Bühne ergeben sich Konsequenzen für die Quellenlage. Wir haben heute die außergewöhnliche Situation, das gesamte Aufführungsmaterial des *Parsifal* hauptsächlich einer einzigen Aufführung zuordnen zu können. Und abschließend, so haben es die einführenden Kapitel dieser Studie hergeleitet, galt Zemlinsky selbst als ‚Wagnerianer‘, begeisterte Arnold Schönberg für dessen Werke, dirigierte bereits an der Volksoper die Musikdramen und stand sicherlich unter dem Einfluss der Mahler’schen Wagner-Interpretationen an der Wiener Hofoper.

Die deutsche Prager Wagner-Tradition, mit der Zemlinsky im Zuge der Vorbereitungen für die *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914 konfrontiert war, entstand bereits zu Lebzeiten Wagners, als sich das Ständetheater in den 1850er-Jahren „den Ruf als eine der führenden Bühnen für Wagner-Opern erworben und 1856 europaweit einen ersten Zyklus seiner Werke aufgeführt [hatte].“³²⁰ Das Ständetheater galt lange Zeit als „erstes Haus“ in Prag und konnte trotz eines ständigen Auf und Ab auf eine lange Operntradition zurückblicken. Eröffnet als Deutsches Nationaltheater (1783) dirigierte Mozart dort unter Impresario Pasquale Bondini die Uraufführung seines *Don Giovanni* (2. September 1791), am 6. September 1761 folgte *La clemenza di Tito* und das Theater erwuchs mit der Direktion Karl Liebichs und seinem ersten Kapellmeister Carl Maria von Weber (1813–1816) erstmals zu einem Opernhaus von hohem Rang. 1858 (Direktion Stöger) verfügte das Ständetheater über zwei Spielstätten: das Kotzentheater und das Neustädter Theater.

Ab 1848 entstand in Prag die national-tschechische Nationalbewegung, die in den folgenden vierzig Jahren immer stärker wurde. Als der Landesausschuss 1882 aufgrund des desaströsen finanziellen Defizits des Ständetheaters sowie des baufälligen Zustandes des Kotzentheaters und der nicht verlängerten Grundstückspacht des Neustädter Theaters die Finanzierung eines Neubaus für das Deutsche Theater forderte, „konterten die tschechischen Abgeordneten im Landtag mit einer Forderung von

³¹⁹ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 13.

³²⁰ Ther *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa*, S. 302. Das Ständetheater erwuchs aus dem Deutschen Nationaltheater, das 1781 von Graf Nostitz erbaut und 1783 eröffnet wurde. Da Nostitz das Theater finanziell nicht halten konnte, übergab er es an die adeligen Stände Böhmens, woraufhin das Theater als Ständetheater in die Musikgeschichte einging (Umbenennung 1798). Die Stände verpachteten das Theater und zahlten dem jeweiligen Pächter Subventionen in Form von Geld und Naturalien. Somit waren die Generationen an Theaterdirektoren, die am Ständetheater wirkten, die Pächter des Theaters und für den finanziellen Erfolg oder Misserfolg selbst verantwortlich. Vgl. dazu auch Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 25.

800.000 fl. für den Bau eines tschechischen Sommertheaters“.³²¹ Bereits in den Dekaden zuvor drängte die tschechische Nationalbewegung auf ein tschechisches Theater,³²² und die Grundsteinlegung des Národní divadlo erfolgte schließlich 1868. Während noch in den 1820er- und 1830er-Jahren eine Dualität der beiden Nationen an den Theaterhäusern praktiziert wurde,³²³ sorgte das politische Klima der beginnenden 1880er-Jahre für eine Trennung der deutschen und tschechischen Bewegungen auch in den Theatern. Ivana Rentsch führt zum politischen Stellenwert des Národní Divadlo aus:

„Einerseits bedurfte die Nationalbewegung eines wirkungsmächtigen Symbols, das es ermöglichte, die tschechischsprachige Bevölkerung auf ein nationales Projekt einzuschwören und dadurch überhaupt das Bewußtsein für eine eigene Nationalität anzuregen. Andererseits sollte die Realisierung des fast bis zuletzt unfinanzierbaren Monumentalbaus nationale Einigkeit demonstrieren, ohne die ein solcher Kraftakt nicht zu bewerkstelligen gewesen wäre.“³²⁴

Als das Národní divadlo am 18. November 1883³²⁵ mit einer Aufführung von Bedřich Smetanas *Libuše* eröffnete wurde, „liefen am Abend des 18. November einige Tausend Menschen [...] durch die Prager Altstadt und feierten den Tag für sich.“³²⁶ In den kommenden Spielzeiten erlebte das Nationaltheater große Erfolge, auf dem Spielplan stand neben tschechischen Opern auch das italienische Opernrepertoire. Es gehörte zum selbst gestellten Bildungsauftrag des Theaters, die Vermittlung ausländischer Stücke an das tschechische Publikum zu fördern, zudem wurde die Bedeutung Prags als Uraufführungsort von *Don Giovanni* und *Titus* be-

³²¹ Ebenda, S. 31.

³²² Vgl. Ther, *In der Mitte der Gesellschaft*, S. 260–261.

³²³ Vgl. dazu Tyrell, *Czech Opera*, S. 19–22. So waren beispielsweise die Solist/innen an den Theatern dieselben, manche sangen am Nachmittag in tschechischer und abends in deutscher Sprache. In der Direktionszeit Johann August Stögers in den 1830er-Jahren wuchs die Anzahl tschechischer Aufführungen, da sich Stöger davon durchaus einen wirtschaftlichen Aufschwung erhoffte. Vgl. S. 22.

³²⁴ Ivana Rentsch, „Ein Monumentalbau zwischen den Fronten. Das ‚Künstlerhaus‘ Rudolfinum in der Prager Musikwelt des 19. Jahrhunderts“, in: *Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société*, hrsg. von Hans Erich Bödeker u.a., Berlin 2008, S. 227–256, hier S. 237–238.

³²⁵ Das Theater sollte eigentlich am 12. August 1881 eröffnet werden; wegen eines Großbrandes und dem Wiederaufbau verschob sich der Termin um mehr als zwei Jahre.

³²⁶ Ther, *In der Mitte der Gesellschaft*, S. 302. Das Ständetheater erwuchs aus dem Deutschen Nationaltheater, S. 282.

tont.³²⁷ Die deutschen Wagner-Werke waren zunächst vom Spielplan genommen. Dies begründet Rentsch zum einen mit den Publikumswünschen nach Singspielen, Operetten und der Grand Opéra, zum anderen mit den Erfordernissen des pragmatischen Opernbetriebs und zuletzt mit einer Theaterleitung, die dem konservativen, alt-tschechischen Flügel der Nationalbewegung zuneigte und Wagners politischen Motivationen ablehnend gegenüber stand.³²⁸ Schnell geriet aber dieser Spielplan in die Kritik – gerade in Bezug auf die Konkurrenz des deutschen Theaters.³²⁹ Dadurch kam es in der zweiten Saison dann zur „verspäteten“ Aufführung des *Lohengrin* (12. Januar 1885) in tschechischer Sprache am Národní divadlo, die ein fulminanter Erfolg³³⁰ wurde und allein in der ersten Saison 18 Reprisen erreichte. Kurioserweise wurde damit Richard Wagner in einer Zeit, in der es „in Prag kaum mehr neutralen Boden gab, [...] zum Modell für die hochpolitische tschechische Nationaloper [und] in einem Klima heftigster gegenseitiger Attacken von Deutschen und Tschechen erwies sich ausgerechnet Wagners Musikdrama als letztes verbindendes Moment.“³³¹

Trotzdem bedeutete gerade die *Lohengrin*-Aufführung einen schweren Schlag für das Ständetheater;³³² ein Jahr später war das Theater bankrott und immer noch baufällig und vom Landtag war nach wie vor keine finanzielle Unterstützung für einen Neubau zu erwarten. Eine Gruppe deutscher Großindustrieller beschloss schon 1883 im Zuge der nahenden Theaterkatastrophe die Gründung eines Theatervereins, der am 4. Februar 1884 als Deutscher Theaterverein offiziell gegründet wurde. Aber der Antrag auf eine Summe von 500.000 fl. zur Errichtung eines neuen Theaters wurde vom Landtag abgelehnt und so blieb nur noch die Finanzierung mit privaten Mitteln, die der Theaterverein – ähnlich dem tschechischen Vorbild – über Spenden vorantrieb. Mitte 1885 hatte man genug finanzielle Ressourcen, um den Bauplan umzusetzen. Der Verein beauftragte die Wiener Architekten Fellner & Helmer mit dem Neubau, der 1888 als das Neue Deutsche Theater eröffnet wurde.³³³

³²⁷ Vgl. ebenda, S. 300: So ist bereits zu Zeiten des Interimstheaters Mozart komplett in die tschechische Sprache übersetzt und eine eigenständige tschechische Mozart-Tradition in Konkurrenz zum Ständetheater aufgebaut worden.

³²⁸ Vgl. Ivana Rentsch, „Keine Spur von Lohengrin“. Die ‚verspätete‘ Wagner-Rezeption in Prag“, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, hrsg. von Arne Stollberg u.a., Würzburg 2017 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), S. 291–306, hier S. 301.

³²⁹ Ther, *In der Mitte der Gesellschaft*, S. 300.

³³⁰ Vgl. dazu ebenda, S. 300–301; Rentsch, „Keine Spur von Lohengrin“, S. 304.

³³¹ Ebenda, S. 305.

³³² „Wenn das tschechische Landestheater sogar die beliebteste Oper von Wagner besser aufführte als sein deutsches Pendant, dann büßte dieses den letzten Rest seines Führungsanspruchs ein.“ Ther, *In der Mitte der Gesellschaft*, S. 302.

³³³ Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 31–32.

Erster Direktor des neu eröffneten Hauses war Angelo Neumann, der schon seit 1885 in Prag weilte und bereits die Direktion des heruntergewirtschafteten ehemaligen Ständetheaters von Edmund Kreibitz übernommen hatte. Neumann war kein Unbekannter: Eng verbunden mit Richard Wagner, hatte dieser Neumann am 16. Februar 1881 die ausschließlichen Aufführungsrechte am *Ring des Nibelungen* für fast ganz Europa übertragen und Neumann feierte mit dem Richard-Wagner-Theater „einen Erfolg nach dem anderen und erzielte mit 36 *Ring*-Zyklen, sechs zusätzlichen *Walküre*-Vorstellungen und 42 Wagner-Konzerten eine nachhaltige Modellwirkung an 55 Spielstätten im In- und Ausland.“³³⁴ Nicht nur brachte er aber die Wagner-Expertise mit nach Prag, sondern auch den Bayreuther Fundus, also die komplette Ausstattung der Bayreuther Uraufführungen des *Ring des Nibelungen*, die er Wagner für nur 52.000 Mark abgekauft hatte.³³⁵ Als Neumann also als Direktor des frisch eröffneten Neuen Deutschen Theaters auftrat, lag es auf der Hand, dass bei der Eröffnung Wagner gegeben wurde: Am 5. und 6. Februar 1888 wurde das Theater feierlich mit den *Meistersingern von Nürnberg* eröffnet. Dies ergab sich, Heinz Irrgeher zufolge, zum einen aus der politischen Situation sowie aus den damit verbundenen Erwartungen, die an das neue Theater gerichtet waren, zum anderen aus Neumanns Wagner-Verehrung.³³⁶ In der Tat könnte man die Eröffnung des Neuen Deutschen Theaters mit einem Werk Wagners als Ausdruck des Wunsches verstehen, die Deutungshoheit über die Aufführung der Wagner'schen Musikdramen gegenüber dem tschechischen Nationaltheater zurückzuerobern. Fortan entwickelte sich das Neue Deutsche Theater unter Neumann zu einem Wagner-Mekka: Der Direktor verfolgte nicht nur „konsequente Aufführungen von Richard Wagners Musikdramen“,³³⁷ sondern darüber hinaus „eine Aufführungstradition im Geiste Wagners, als dessen irdischer Stellvertreter er selbst auf den Plan trat.“³³⁸ Die deutsche Bühne in Prag avancierte unter Neumanns Direktion nicht nur zu einem der wichtigsten europäischen Wagner-Zentren, sondern auch zur wichtigsten Vertretung Bayreuths im Ausland. Im Prager Theaterbuch, das 1924 erschien, hielt der bedeutende Prager Journalist Erich Steinhard Neumanns Wirkung auf das Theater fest:

³³⁴ Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘“, S. 171.

³³⁵ Vgl. ebenda, S. 173–174.

³³⁶ Heinz Irrgeher, *Josef Angelo Neumann. Wagners vergessener Prophet*, Leipzig 2020, S. 217.

³³⁷ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 49.

³³⁸ Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘“, S. 178.

„Die Reichweite der Prager Deutschen Opernbühne war unter Angelo Neumann eine europäische. Neumanns Diktatorenwille setzte in Prag unmöglich scheinende Pläne durch, genauso wie seine Tatkraft mit dem ‚Fliegenden Wagnertheater‘ die Utopie von Nibelungenaufführungen auf dem ganzen Kontinent verwirklichte. Der Pflege der neuen Wagnerschen Kunst war sein Hauptaugenmerk auf Prager Boden gewidmet, der Förderung unbekannter Komponisten, der Entdeckung seltener Gesangstalente.“³³⁹

Dabei ergaben sich die Etablierung und Erneuerung des zuvor maroden Theaters keineswegs zwangsläufig und ohne weitere Anstrengungen aus Neumanns Wagner-Verehrung sowie dem Bayreuther Fundus. Richard Rosenheim, der der Ära Neumann in seiner *Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag* ganze zwei Kapitel widmet, resümiert voller Respekt, dass das (Wieder-)Erstarken der deutschen Bühne in Prag auf Neumanns „überwältigendem Saldo an Leistungswillen und aufbauender Kraft“ beruht habe.³⁴⁰ Neumann schuf ein neues Ensemble, bei dem er vor allem auf die Verjüngung des Personals setzte. Bei den Sängerinnen und Sängern³⁴¹ legte er Wert darauf, dass es sich um Wagner-Sänger handelte, und zudem verjüngte er das Regiekollegium.³⁴² Neumann war zudem bemüht, renommierte Dirigenten an das Theater zu holen, zu fördern und Neue zu entdecken. Rosenheim bezeichnet sie als „neue Götter“, was an Zemlinskys Schilderung der von ihm vorgefundenen Situation am Neuen Deutschen Theater in Prag erinnert: „Kommt noch dazu, daß das Orchester, welches sich hier fortwährend mit: Mahler Muck Mottl Weingartner Blech Schuch u. *wie alle* die Götter heißen brüstet, diese haben nämlich alle das Orchester dirigiert, neuen Stücken gegenüber nicht so ‚sicher‘ sein wird.“³⁴³ In der Tat war Prag für Mahler der erste größere Posten als Kapellmeister, zunächst als zweiter Kapellmeister unter Anton Seidl, der nur kurz als Dirigent unter Neumann wirkte, bevor er in die Vereinigten Staaten übersiedelte und dort sein Wirken als Wagner-Dirigent fortsetzte. Nach Seidls Weggang nahm Mahler Seidls Posten ein, wie er in einem Brief an Friedrich Löhr berichtete:

„Vor allem sollst Du wissen, daß ich vom 1. August als 1. Kapellmeister nach Prag von Angelo Neumann engagiert bin, und daß ich an diesem Tage zum ersten Male daselbst den Lohengrin dirigiere.

³³⁹ Steinhard, „Zur Geschichte der Prager Oper 1885–1923“, S. 147.

³⁴⁰ Rosenheim, *Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag*, S. 118.

³⁴¹ Zu dem Ensemble gehörten u.a. Heinrich und Therese Vogl, Auguste Seidl-Kraus, Katharina Klavsky, Julius Liebau, zeitweilig Emil Scoria, Amalia Materna, Anton Schott und Marianna Brandt. Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 54.

³⁴² Vgl. Rosenheim, *Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag*, S. 118.

³⁴³ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, 25. Januar 1912, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 74 (Hervorhebung original).

Im Laufe des Jahres studiere ich daselbst die Nibelungen ein – Tristan – Meistersinger! Wie Du siehst, mache ich schnell ‚Carrière‘! Das Theater wird unter Neumann sehr bedeutend werden – und mir ein außerordentlich bedeutender Wirkungskreis geboten werden.“³⁴⁴

Es ist wenig darüber bekannt, wie nachhaltig die Arbeit am Neuen Deutschen Theater unter Neumann auf Mahler und seine Wagner-Interpretationen an der Wiener Hofoper wirkte, und gemessen an der szenischen Realisierung setzte Mahler bekanntlich neue Maßstäbe. Da Wagner der einzige Komponist blieb, den Mahler vorbehaltlos zur Aufführung brachte, mag man darüber spekulieren, ob dieses Anerkennen der Autorität Wagners nicht zum Teil auf die Erfahrungen in Prag zurückzuführen war.

Für Neumann hingegen galt insbesondere die szenische Einrichtung als unumstößliche Direktive. Die Idee einer „Mustervorführung des Nibelungenrings“, die ihren Ursprung in der Begründung und späteren Realisierung des Richard-Wagner-Theaters³⁴⁵ hatte, ließ Neumann auch während seiner Direktorenzeit in Prag verwirklichen. Für Neumann blieb Wagners Bitte maßgebend, [...] sich so genau wie möglich an meine szenischen Einrichtungen in Bayreuth; was in diesen noch mangelhaft war, betrifft nur – verhältnismäßig – geringfügige Einzelheiten“,³⁴⁶ zu halten. Mit der „Gesamt-Oberregie“ stellte Neumann sicher, den Wagner-Aufführungen kontrollierend vorzustehen.³⁴⁷ Ivana Rentsch sieht in den Beschreibungen von Neumanns Probenarbeit durch seinen Nachfolger, Direktor Heinrich Teweles, Parallelen zu den Charakterisierungen Richard Wagners während der Probenarbeit in Bayreuth durch den Hilfsregisseur Richard Fricke.³⁴⁸ Heinrich Teweles beschreibt in seinen Memoiren Neumanns Arbeitsweise als bildgestaltend:

„Seine Aufmerksamkeit war in erster Reihe, ja zuweilen ausschließlich, dem äußeren Bild gewidmet. Die Dekoration besprach er mit seinem Vertrauensmann, dem Bühneninspektor [...] Percival de Vry, der es verstand, auch mit geringeren Mitteln Effektvolles zu

³⁴⁴ Brief von Gustav Mahler an Friedrich Löhr, Juni 1885, in: Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1981, S. 80.

³⁴⁵ Zur Geschichte des Richard-Wagner-Theaters Angelo Neumanns siehe auch: Markus Rubow und Susanne Rump, „Das wandelnde Bayreuth. Das Richard Wagner-Theater Angelo Neumanns“, in: *Der Ring des Nibelungen in Münster: der Zyklus von 1999 bis 2001*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Münster 2001, S. 191–207 und Irreher, *Josef Angelo Neumann*, Leipzig 2020.

³⁴⁶ Brief von Richard Wagner an Angelo Neumann, 21. Juni 1878 aus Bayreuth, zitiert nach: Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘“, S. 77.

³⁴⁷ Vgl. Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘“, S. 178–179.

³⁴⁸ Vgl. ebenda.

leisten; ebenso waren Kostüme und Möbel und Requisiten Gegenstand seiner Fürsorge. Wie die Schauspieler zu gehen und zu stehen, sich zu wenden oder hinzufallen und wie sie sich zu setzen und zu gruppieren hatten, das wurde in überlangen Proben festgestellt bis zur Erschöpfung. Die aufgewendete Mühe und Arbeit war dann bei der Vorstellung unverkennbar.“³⁴⁹

Wenngleich diese Arbeitsweise unter Neumann den ein oder anderen Theatermitarbeiter immer wieder an Belastungsgrenzen brachte, und dies – wie bereits dargestellt – durch Zemlinsky in der Probenstruktur geändert wurde, schuf Neumann in Prag eine Art Auslandsbotschaft im Sinne der Wagner’schen Musikdramen und führte mit der Etablierung der Malfestspiele sowie der Philharmonischen Konzerte einen Stil ein, der unverkennbare Signatur des Neuen Deutschen Theaters bleiben sollte, während die prominentesten Dirigenten dieser Zeit als Gastdirigenten am Neuen Deutschen Theater auftraten.³⁵⁰

Der anhaltenden tschechischen Konkurrenz mit dem Nationaltheater sowie dem Konflikt der beiden Theater über die Aufführungsrechte an den Werken Wagners entgegnete Direktor Neumann mit Diplomatie. So schlossen Neumann und der tschechische Direktor František Adolf Šubert einen Vertrag, der zu dieser konfliktreichen Zeit „geradezu einzigartig war“.³⁵¹ Im Konkreten bedeutete dies eine Aufteilung von Prioritätsrechten auf bestimmtes Repertoire. Das Národní divadlo hatte damit das Vorrecht auf Aufführungen tschechischer, slawischer und französischer Werke, während dem Neuen Deutschen Theater die Hoheit über die Aufführungen deutscher und italienischer Werke zugesprochen wurde.³⁵² Šuberts und Neumanns Diplomatie ist es zu verdanken, dass sich zumindest auf der Theaterebene der Nationalkonflikt nicht weiter zuspitzte und auch die nachfolgenden Direktoren stets um eine vertragliche Einigung bezüglich der Spielpläne an den beiden großen Opernhäusern Prags bemüht waren. Dies führte auch zu der einzigartigen Begebenheit, dass am 1. Januar 1914 gleich zwei *Parsifal*-Premieren in Prag stattfanden: am Neuen Deutschen Theater unter Alexander Zemlinsky und am Národní divadlo unter Karel Kovařovic.

So bedeutsam Neumanns Direktionszeit für die Konsolidierung des Neuen Deutschen Theaters gewesen sein mag,³⁵³ so sehr stellte Neumanns

³⁴⁹ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 144.

³⁵⁰ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 62.

³⁵¹ Ebenda.

³⁵² Vgl. ebenda.

³⁵³ Irrgeher arbeitet anhand des Presseechos nach Neumanns Tod im Jahr 1910 zwei Hauptaspekte heraus. Dies sind „das herausragende künstlerische Niveau der Repertoirepolitik Neumanns, die dem Prager Deutschen Theater einen hohen Stellenwert, nicht nur im Prager, sondern auch im europäischen Umfeld gesichert hat-

Nachlass die nachfolgende Generation, also Teweles und Zemlinsky, vor einige Herausforderungen, wobei besonders Teweles' Urteil sehr kritisch ausfiel, obwohl er Neumann, für den er 13 Jahre lang als Dramaturg gearbeitet hatte, durchaus schätzte:

„Angelo Neumann war der Mann des Kampfes, des Ueberwindens, er siegte über Sachen und Personen, über Mitglieder und Inspektoren. Er dachte wirklich, aufrichtig an die Kunst und er betreute sorgsam das Geschäft. Als Neumann starb, hinterließ er eben nur das Vermögen, das er mitgebracht; ja es war um den Wert des ins Eigentum des Theatervereins übergegangenen Bayreuther Fundus vermindert. Einer der bedeutendsten Theaterleiter, ein Mann von berechtigtem Weltruf, hatte nach fünfundzwanzigjähriger Tätigkeit in Prag keinen besseren Erfolg aufzuweisen.“³⁵⁴

Wie oben erwähnt, war Teweles der Ansicht, bereits zu viele Kräfte aus dem Neumann-Ensemble übernommen zu haben, was letztendlich während der Vorbereitung der *Parsifal*-Produktion im Rauswurf des von Neumann so geschätzten Bühneninspektor Parcival de Vry gipfelte. Spätestens mit dem Engagement des Malers Erwin Osen fand die szenische Gestaltung im Neumann'schen Sinne (und damit nach Bayreuther Vorbild) ein Ende – zumindest singulär. Bis zu den Neuinszenierungen der Wagner'schen Musikdramen in den 1920er-Jahren unter Kramer und Zemlinsky wurde der Bayreuther Fundus nur leicht modifiziert und „aufgefrischt“ für die Aufführungen genutzt, obwohl Teweles durchaus bestrebt gewesen war, mit der „mangelhaften Illusionserzeugung“ aufzuräumen.³⁵⁵ Diese Ambition traf dann auf Zemlinskys Erfahrungen mit der Abkehr vom Illusionstheater, die er vor seinem Amtsantritt am Neuen Deutschen Theater in München gemacht hatte, und mündete in der Prager *Parsifal*-Produktion. Dass dieses Brechen mit der Tradition auf Teweles und Zemlinsky zurückging und keineswegs ein genuines Weiterschreiben einer Prager Tradition war, zeigt im Kontrast die tschechische *Parsifal*-Aufführung, die an dem historischen Illusionstheater nach Bayreuther Vorbild festhielt.³⁵⁶

Zemlinsky machte es sich zur Aufgabe, das Neumann-Ensemble musikalisch zu erneuern, und setzte mit einer bis dahin unbekannten Proben- und Aufführungsdynamik einen Kontrast zu der vorherigen Arbeitsweise, die noch

te, und der politische Stellenwert, den er den Deutschen mit dem Theater als Ort einer kulturellen Identifizierung in Prag gegeben hatte.“ Irrgeher, *Josef Angelo Neumann*, S. 245.

³⁵⁴ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 172.

³⁵⁵ Vgl. Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘“, S. 176.

³⁵⁶ Vgl. dazu Bauer, *Erwin Osen*, S. 51; Gabrielová, „Parsifal-Rezeption in Prag“, S. 354.

unter Neumann gepflegt wurde. Ironischerweise sollte dann ausgerechnet Zemlinsky die Traditionen der Stätte erneuern, an der Mahler die volle Bandbreite der Wagner'schen Direktiven in Gestalt eines regelrecht als Anwalt fungierenden Neumann geboten bekam.

1.4.1 Zemlinskys Neueinstudierungen der Wagner'schen Musikdramen

Zwar war Zemlinsky stets um ein modernes, zeitgenössisches Opernrepertoire bemüht und scheute sich für die Umsetzung dieses Ziels auch nicht vor Auseinandersetzungen mit den Theaterdirektoren Teweles und Kramer.³⁵⁷ Trotzdem wurde der Spielplan des Neuen Deutschen Theaters von Aufführungen des klassischen italienischen und französischen Opernrepertoires dominiert. Doch neben den ‚Klassikern‘ Verdis und Puccinis waren es vor allem Richard Wagners Musikdramen, die eine zyklische Beständigkeit am Neuen Deutschen Theater gewährleisteten.

Carmen war mit 65 Aufführungen der Spielzeiten 1911/12 bis 1926/27 in der Zemlinsky-Ära die am meist gespielte Oper, gefolgt von *Aida* mit 54 Aufführungen, aber Richard Wagner etablierte sich mit insgesamt elf Musikdramen (in alphabetischer Reihenfolge: *Der fliegende Holländer*, *Götterdämmerung*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Parsifal*, *Das Rheingold*, *Rienzi*, *Siegfried*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* und *Die Walküre*) als der am häufigsten vertretene Komponistenname auf den Spielplänen. Dass ein Opernhaus dieser Größe mit den Publikumsbeliebten des Musiktheaters vor allem seine Rentabilität sicherte, versteht sich von selbst.³⁵⁸ Zudem galt das Neue Deutsche Theater wegen der langjährigen Leitung durch Neumann, Begründer des Richard-Wagner-Theaters, als prosperierende Wagner-Hochburg.³⁵⁹

Für Zemlinsky als Dirigenten hatte dies zur Folge, dass kein geringer Anteil an Arbeit mit dem Ensemble in die Einstudierung der Wagner'schen Musikdramen floss. So vertröstete er beispielsweise Schönberg oft mit dem Hinweis, dass er gerade in Proben stecke: „Ich habe in letzter Zeit ein bissl viel zu thun gehabt – Lohengrin: neu [...] u ganz neu Meis-

³⁵⁷ So schreibt Zemlinsky in einem Brief an Alban Berg, dass er sich im Gespräch mit Direktor Kramer befinde, was die Aufführung des *Wozzeck* am Neuen Deutschen Theater betreffe. Doch gelang es ihm nicht, eine solche durchzusetzen.

³⁵⁸ „Aber die Bücher mußten stimmen, das Publikum mußte das bekommen, was es wünschte, und jeder Wunsch, auf dem neuesten Stand zu sein, mußte gegen die hohen Kosten der Tantiemen für neue Musik aufgerechnet werden.“ Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 311.

³⁵⁹ Vgl. Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘“, S. 175.

tersinger studieren – deshalb schrieb ich nicht u konnte mich leider auch noch nicht um den Abend viel bekümmern.“³⁶⁰

Insgesamt gab das Neue Deutsche Theater in den Spielzeiten 1911/12 bis 1926/27 374 Aufführungen Wagner'scher Musikdramen, von denen nahezu alle von Zemlinsky selbst dirigiert wurden. Erst in der Spielzeit 1917/18 gibt er bei der Aufführung von *Der Ring des Nibelungen* das Dirigat des *Siegfried* an seinen Schüler und zweiten Kapellmeister Heinrich Jalowetz ab, wohingegen er schon in früheren Spielzeiten Opern wie *Othello*, *Der Freischütz*, seine eigene Komposition *Eine florentinische Tragödie* oder auch *Die Zauberflöte* an Jalowetz und andere Werke wie *Tosca*, *Der Troubadour* oder weniger populäre Opern wie *Violanta* oder *Der Ring des Polykrates* Bruno Zilzer überließ.

Ausnahmslos alle Neueinstudierungen oder Dirigate bei Neuinszenierungen der Wagner'schen Musikdramen übernahm Zemlinsky selbst. Von den insgesamt 374 Wagner-Aufführungen waren acht Neueinstudierungen³⁶¹ und ebenfalls acht Neuinszenierungen. *Parsifal* blieb aufgrund der Rechtslage, die 30 Jahre lang Aufführungen außerhalb Bayreuths untersagte, das einzige Musikdrama Wagners, das am Neuen Deutschen Theater Prag erstaufgeführt wurde.

Zemlinskys erstes Dirigat eines Wagner'schen Musikdramas in Prag, das er nur sechs Tage nach seiner Antrittsvorstellung mit *Fidelio*³⁶² gab, war *Tannhäuser* am 30. September 1911, also eben das Musikdrama, das er ohne weiteres Aufheben bei seiner Abschiedsvorstellung an der Wiener Volksoper dirigiert hatte.³⁶³ Dass die Prager Presse mit Spannung auf den neuen Dirigenten und die Bühne blickte, die unter Angelo Neumann 1888 mit *Die Meistersinger von Nürnberg* eröffnet worden war, war zu erwarten – schließlich galt es zu erfahren, ob der ‚Neue‘ der alterwürdigen Tradition gewachsen war:

³⁶⁰ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, Februar 1912, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 75. Zemlinsky plante einen Schönberg-Abend in Prag, an dem Schönberg über sein Komponieren und seine Absichten sprechen sollte. Der Abend kam allerdings nicht zustande. Vgl. ebenda S. 74–75, Fn. 217.

³⁶¹ *Götterdämmerung* (NE 9. März 1913), *Lohengrin* (NE 15. Januar 1912 / NE 10. September 1914), *Parsifal* (NI 1. Januar 1914 / NE 3. April 1921), *Rheingold* (NE 29. September 1912), *Siegfried* (NE 7. März 1913), *Die Walküre* (NE 4. Oktober 1912 / NE 7. April 1916), Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 345–355.

³⁶² Bereits dort war der Erfolg, den Zemlinsky fortwährend am Neuen Deutschen Theater in Prag zu verzeichnen hatte, absehbar: „Das Publikum, das sich im total ausverkauften Hause zusammengefunden hatte, brachte dem neuen Dirigenten stürmische Ovationen entgegen. Er wurde nach jedem Akte hervorgerufen, ein Ereignis, das bei Dirigentendebüts nur selten vorzukommen pflegt.“ Felix Adler, [ohne Titel], in: *Bohemia*, Prag, 25. September 1911, zitiert nach: Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 378

³⁶³ Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 276.

Das Interesse für das Werk wurde diesmal dadurch erhöht, daß die Vorstellung unter der so günstig begonnenen Leitung des Herrn v. Zemlinsky stattfand. Daß Vertrauen, das man in ihn setzte, wurde auch diesmal wieder nicht enttäuscht. Ohne gerade etwas Neues zu offenbaren, was bisher unbekannt geblieben wäre, hat der neue Dirigent doch wieder bewiesen, daß er sich auch auf dem Wagnergebiete zu Hause fühlt und auch hier die gute Tradition aufrecht hält.³⁶⁴

Die erste Wagner-Aufführung wurde eher wohlwollend im Sinne der ‚Tradition‘ abgesegnet und der Rezensent betonte die auffällige „größere Präzision im Orchester“.³⁶⁵ Die letzte Vorstellung eines Wagner’schen Musikdramas in Prag gab Zemlinsky am 6. Juni 1927, also 18 Tage, bevor er sich mit *Figaros Hochzeit* vom Neuen Deutschen Theater für immer verabschiedete. Teilweise kritisch urteilte der Rezensent, Zemlinsky trage „zu stark auf, die Stimmen wurden über das von Wagner vorgegebene Maß gedeckt“,³⁶⁶ doch komme das „Gesamtwerk in seiner Interpretation zu hinreißender Wirkung“.³⁶⁷ Zwischen diesen beiden Rezensionen stehen begeisterte Kritiken der über 300 Wagner-Aufführungen, die Zemlinsky während seiner Tätigkeit als Opernchef am Neuen Deutschen Theater einstudierte, leitete und dirigierte. Wenngleich nicht repräsentativ für Zemlinskys Wagner-Rezeption in Prag, erlauben die Rezensionen seiner ersten und letzten Wagner-Aufführungen doch die Annahme, dass sich eine erfolgreiche Wagner-Interpretation vor allem an der Adaption einer Tradition und an der Umsetzung des ‚Schöpferwillens‘ maß, und sich dies in Zemlinskys 16-jähriger Tätigkeit als Opernchef an einer der größten deutschsprachigen Bühnen nicht geändert hat.

Felix Adler von der Zeitung *Bohemia* sah hingegen im Antritt Zemlinskys einen Paradigmenwechsel am Theater:

„In den sechs Tagen nach dem *Fidelio* wurde besorgt, was zu besorgen war: die Reinigung vom großen Schlendrian. Und es gab genug zu reinigen. Man spürte die Folgen einer straffen Disziplin. [...] Das Haus war wiederum ausverkauft. Die während der letzten Jahre nach und nach aus den Wagner-Vorstellungen ‚hinausdirigierten‘ kamen wieder in Scharen.“³⁶⁸

Während Zemlinsky in seiner vorherigen Anstellung als Kapellmeister der Wiener Volksoper zwar schon für die Einstudierung und Aufführung

³⁶⁴ Wenzel von Bělský, „Tannhäuser“. Dirigent Zemlinsky“, in: *Prager Tagblatt*, 1. Oktober 1911, S. 8.

³⁶⁵ Ebenda.

³⁶⁶ N.N. [M.D.], „Die Meistersinger von Nürnberg“, in: *Prager Tagblatt*, 8. Juni 1927, S. 7.

³⁶⁷ Ebenda.

³⁶⁸ Felix Adler, „Tannhäuser“, in: *Bohemia*, Prag, 1. Oktober 1911, S. 11.

einiger Wagner-Werke³⁶⁹ verantwortlich zeichnete, avancierte er erst am Neuen Deutschen Theater in Prag durch die Fülle an Wagner-Aufführungen und seine Position als erster Kapellmeister zum ‚Wagner-Dirigenten‘ – wobei sich diese Zuschreibung erst einmal mit einer rein quantitativen Begründung begnügen muss. Die Qualität ist hingegen in diversen musikjournalistischen Publikationen der Jahre 1911 bis 1927 festgehalten; den Zenit seiner Karriere als ‚Wagner-Dirigent‘ erreichte er mit der Premiere des *Parsifal*.

Die Möglichkeit, das letzte Musikdrama Wagners erstaufzuführen, sicherte allen Dirigenten außerhalb Bayreuths am 1. Januar 1914 maximale Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Entsprechend hoch war allerdings die Fallhöhe, sollte man den Ansprüchen des Publikums und der Presse nicht genügen. Dass Zemlinskys Erfolg mit der musikalischen Realisierung des *Parsifal* immens war, lässt sich nicht nur an den Rezensionen der ans Neue Deutsche Theater ‚angegliederten‘ Musikkritiker/innen aus Prag ablesen, sondern ebenso an Besprechungen aus Zemlinskys Heimatstadt und vorherigem Beschäftigungsort Wien, zumal es sich um die erste Aufführung des *Parsifal* im Habsburger Reich und damit um das musikalische Saisonereignis handelte:

„Über alle Maßen gelungen war der musikalische Teil. Alexander von Zemlinsky hat mit tiefem Erkennen der Forderungen des Werkes alles in der Partitur Verborgene zur Geltung gebracht. Es ist ihm gelungen, die darstellerischen Mittel der deutschen Landesbühne in besonderer Weise zu steigern.“³⁷⁰

Und das *Neue Wiener Journal* urteilte über das Endergebnis eines Arbeitsprozesses, der insgesamt 18 Proben³⁷¹ umfasste:

„Kapellmeister Alexander v. Zemlinsky, der Leiter der Aufführung, kann auf seine monatelange Arbeit mit Befriedigung zurückblicken. Ihm ist es zu verdanken, daß die deutsche Landesbühne dem Werke in glänzender Weise gerecht werden konnte.“³⁷²

Mit der Erstaufführung des *Parsifal* endete auch die Zeit der Neueinstudierungen der Wagner-Opern am Neuen Deutschen Theater. Fast alle

³⁶⁹ An der Wiener Volksoper dirigierte er vornehmlich *Lohengrin* und *Tannhäuser*, vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 242 und S. 274.

³⁷⁰ N.N., „Parsifal“-Aufführungen. Die Aufführungen in Prag“, in: *Die Zeit*, Wien, 2. Januar 1914, S. 3.

³⁷¹ Zemlinsky schrieb in einem Brief an Arnold Schönberg, dass es „musikalisch gut vorbereitet (18 Orchesterproben) worden sei und „die Besetzung grösstenteils sehr entsprechend“. Brief vom 2. Januar 1914, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 110.

³⁷² N.N., „Parsifal“. Die ersten Aufführungen in Oesterreich. Im Prager deutschen und tschechischen Theater“, in: *Neues Wiener Journal*, 2. Januar 1914, S. 11.

Neueinstudierungen sind dabei in den ersten zwei Jahren von Zemlinskys Tätigkeit als erster Kapellmeister entstanden.³⁷³ Mit der am 9. März 1913 gegebenen Aufführung der *Götterdämmerung* wurde unter Zemlinskys Leitung die musikalische Neueinstudierung des *Ring des Nibelungen* abgeschlossen. Das Ziel schien dabei, wie es schon implizit in Adlers Rezension zum *Tannhäuser* anklang, die Überbrückungszeit zwischen den Direktionen Neumanns und Teweles' hinter sich zu lassen und eine neue Ära an der deutschen Landesbühne einzuläuten. Dass dieses Projekt schon im Herbst 1912 als vollzogen eingeschätzt wurde, ist einer Rezension zum *Rheingold* im *Prager Tagblatt* zu entnehmen:

„Wenn alle Anzeichen nicht täuschen, so verfügen wir jetzt wieder über ein Wagnerensemble, wie es ganz auf der Höhe mit der Einführungszeit des Werkes steht. Schon die Liebe, welche der Dirigent Herr v. Zemlinsky der neuen Einstudierung zuteil werden ließ, fällt besonders in Betracht.“³⁷⁴

Zu Beginn der Zeit der Neueinstudierungen mit *Lohengrin* am 15. Januar 1912 noch kritisch hinterfragt,³⁷⁵ war mit dem Abschluss der *Götterdämmerung* Zemlinskys Ruf als Wagner-Interpret gefestigt: „Zemlinskys nicht genug zu lobende Leistung ließ das ganze Werk in seiner Schönheit entstehen.“³⁷⁶ Spätestens mit der Erstaufführung des *Parsifal* stand dann Zemlinskys Befähigung als Dirigent der Wagner'schen Musiktheaterwerke allgemein außer Frage.

In ihrer Gänze zeichnen die Rezensionen in den ersten Jahren von Zemlinskys Wagner-Dirigaten am Neuen Deutschen Theater das Bild eines Balanceaktes zwischen Tradition, Werkwiedergabe und Modernität: Interpretation wurde zwar an der Prager Wagner-Tradition gemessen, dennoch durfte sie nicht zu traditionell sein, musste bei Modernität in Ausführung und Inszenierung das Werk zugleich als solches ‚getreu‘ wie-

³⁷³ Die einzigen beiden Ausnahmen bilden die Neueinstudierung des *Parsifal* am 3. April 1921 und die Neueinstudierung der *Walküre* am 7. April 1916, vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 352, S. 355.

³⁷⁴ *Prager Tagblatt*, 30. September 1912, S. 4.

³⁷⁵ „Die gestrige Aufführung entsprach eigentlich nicht so ganz den Erwartungen, die man mit Rücksicht auf eine angekündigte ‚Zeitvorstellung‘ gehegt hatte. Das was der Sache fehlte, war – der Glanz – der äußere sowohl wie der innere. [...] der innere, – weil trotz angekündigter Neueinstudierung, keine wesentlichen Neuerungen zu verzeichnen waren. Das bloße Aufmachen vor einigen nicht unberechtigten Strichen kann als Neuerung nicht angesehen werden.“ N.N., „Lohengrin“, in: *Prager Tagblatt*, 16. Januar 1912, S. 4. Die hier thematisierte verkürzte Fassung des *Lohengrin* mit den „Strichen“ lässt sich in der Dirigierpartitur nachvollziehen. Dort sind im großen Maße viele Passagen gestrichen worden, wahrscheinlich zugunsten einer kürzeren Spieldauer.

³⁷⁶ N.N., „Wagner-Zyklus. ‚Die Götterdämmerung‘, in: *Prager Tagblatt*, 10. März 1913, S. 4.

dergeben und wurde dementsprechend an Bayreuther Maßstäben gemessen. Dass Zemlinsky die Gratwanderung wohl mühelos beherrschte, zeigen die zahlreichen Rezensionen zu seinen Wagner-Neueinstudierungen, die im Anhang dieses Kapitels exemplarisch, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, zusammengefasst sind (vgl. S. 126–127).

Bis heute sind alle Dirigierpartituren Zemlinskys der vier Teile der Wagner-Tetralogie sowie die Dirigierpartitur des *Lohengrin* und die des *Parsifal* erhalten. Allerdings lassen sich nur bei der Dirigierpartitur des *Parsifal* die handschriftlichen Annotationen eindeutig Zemlinsky zuordnen. Die Dirigierpartituren von *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* und *Lohengrin* sind zwar vollständig überliefert, ihre Mehrschichtigkeit im Annotationsprozess und im äußeren Erscheinungsbild der handschriftlichen Einträge erschwerte hingegen eine Differenzierung unterschiedlicher Dirigenten Hände. Gleichwohl lässt sich in allen Wagner-Partituren die Handschrift Zemlinskys ausmachen. Charakteristisch für seinen Annotationsprozess in den Wagner-Partituren,³⁷⁷ gemessen am rein äußerlich erscheinenden Schriftbild, sind folgende Charakteristika:

- Es ist ein grundsätzlich rechtslastiges Schriftbild bei ausgeschriebenen Spiel- oder Regieanweisungen oder anderen Vermerken, die ausgeschrieben wurden, vorhanden. Besonders charakteristisch ist der Hinweis zum Öffnen oder Fallen des Vorhangs.
- Wichtige Einsätze werden eingekreist und gelegentlich mit einem Pfeil versehen, meist von links unten nach rechts oben zum Instrumenteneinsatz aufsteigend. Variationen davon tauchen als nur eingekreister Einsatz auf, mal nur als Absatz markierter Einsatz mit oder ohne Pfeil, gelegentlich ist nur ein Pfeil vorhanden, der auf etwas hinweist. Dennoch sind diese Hinweise in ihrer Fülle genuin und somit einer Handschrift zuzuordnen.
- Einsätze von ganzen Instrumentengruppen werden in einem Klammer-system markiert.

³⁷⁷ In Zemlinskys Dirigierpartituren zeitgenössischer Werke ist das Erscheinungsbild der Annotationen im Vergleich zu jenen in Wagner-Partituren ein gänzlich anderes. Erhalten sind zum jetzigen Zeitpunkt nur drei Partituren, bei denen als gesichert gelten kann, dass a) die Werke von Zemlinsky ur- oder erstaufgeführt wurden und b) es sich bei den Annotationen um Zemlinskys Eintragungen handelt. Dies sind *Violanta*, *Kain und Abel* sowie *Der ferne Klang*. Im Allgemeinen ist auffällig, dass deutlich weniger Annotationen angebracht worden sind als in den Wagner-Partituren und, falls es welche gibt, diese fast ausschließlich ‚flüchtig‘ mit Bleistift annotiert wurden. Zurückzuführen ist dies vermutlich auf den Umstand, dass Zemlinsky mit den Komponisten im regen Austausch bezüglich ihrer Werke stand. Die Partituren waren zudem um einiges teurer als die Wagner-Partituren und dementsprechend wurde vielleicht vermieden, das ‚neue‘ Material zu stark zu bearbeiten.

- Spielanweisungen werden häufig in der italienischen Ursprungsbezeichnung angegeben oder bereits vorhandene Spiel- oder Interpretationsanweisungen der Partitur auf Italienisch ‚übersetzt‘.
- Passagen, bei denen der Einsatz eines zweiten Dirigenten erforderlich ist (beispielsweise ‚Musik hinter der Szene‘ oder der Einsatz von Bühnenmechanik) werden in Rot markiert.

Ungeachtet des Zemlinsky-typischen Schriftbildes ergibt sich die Problematik, dass die aufgeführten Charakteristika in ihrer musikalischen Art allen Dirigenten gemein sind. Anders gesagt: Dass wichtige Einsätze eingekreist, umklammert oder mit Pfeilen markiert werden, ist sicherlich keine Sonderform eines bestimmten Dirigenten im Annotationsprozess. Zudem erschweren die Kürze der ausgeschriebenen Anweisungen und die meist nur flüchtig getätigten Abkürzungen für Spielanweisungen, Instrumente oder andere Interpretationszeichen die eindeutige Identifikation einer spezifischen Handschrift.

Umso wichtiger ist es für die vorliegende Studie, die Aufführungs-partitur des *Parsifal* als Modellvorlage zu verstehen, an der sich spezifische Annotationsmerkmale ausfindig machen lassen, und diese auch in anderen Partituren, die zur Aufführung der Wagner-Werke genutzt wurden, aufzuspüren. Dabei wird deutlich, dass Zemlinsky eine bisweilen detaillierte Auseinandersetzung mit den Werken leistete. Obwohl Wagner sicherlich zu den Komponisten zählt, die aufgrund der recht eindeutigen, zahlreichen Spiel- und Interpretationsanweisungen den ausführenden Dirigenten bereits eine starke Interpretationsrichtung an die Hand gaben, spiegelt sich in den Anmerkungen wider, wie sehr Zemlinsky an einer gewissenhaften schriftlichen Einstudierung der Werke gelegen war. Seine Annotationen im Aufführungsmaterial der Wagner-Neueinstudierungen sind viel zahlreicher und offenbar präziser als jene in Dirigierpartituren der zeitgenössischen Werke, die er erst- oder uraufführte. Als ‚Wagner-Dirigent‘ lag ihm anscheinend viel daran, die Werke vor allem gewissenhaft aufzuführen, während bei den Werken seiner Zeitgenossen ein stärkerer Eingriff in die Komposition zu verzeichnen ist.³⁷⁸

³⁷⁸ Zudem muss der Zeitraum der Materialien beachtet werden: Während Zemlinskys Annotationen in Wagner-Partituren zwischen 1911–1914 anzusiedeln sind (und er diese vermutlich nachträglich nicht groß geändert hat), sind die Annotationen in *Violanta*, *Kain und Abel* sowie *Der Ferne Klang* erst ab den 1920er-Jahren vorgenommen worden. Dass sich in einem Jahrzehnt nicht nur die persönliche Handschrift ändern kann, sondern diese ebenfalls in Studierprozessen und damit auch beim Eintragen von Annotationen einem meist flüchtigeren – je nach Kontext der Schreibszenen – Schriftbild gleicht, darf nicht außer Acht gelassen werden.

Lohengrin 15. Januar 1912 „Die gestrige Aufführung entsprach eigentlich nicht so ganz den Erwartungen, die man mit Rücksicht aus eine angekündigte ‚Zeitvorstellung‘ gehegt hatte. Das was der Sache fehlte, war – der Glanz – der äußere sowohl wie der innere. [...] der innere, – weil trotz angekündigter Neueinstudierung, keine wesentlichen Neuerungen zu verzeichnen waren. Das bloße Aufmachen vor einigen nicht unberechtigten Strichen kann als Neuerung nicht angesehen werden.“ Wenzel von Bělský, „Lohengrin“, in: <i>Prager Tagblatt</i>, 16. Januar 1912, S. 4.	Rheingold 29. September 1912 „Wenn alle Anzeichen nicht täuschen, so verfügen wir jetzt wieder über ein Wägenensemble, wie es ganz auf der Höhe mit der Einführungszeit des Werkes steht. Schon die Liebe, welche der Dirigent Herr v. Zemlinsky der neuen Einstudierung zuteil werden ließ, fällt besonders in Betracht.“ Wenzel von Bělský, „Rheingold“, in: <i>Prager Tagblatt</i>, 30. September 1912, S. 4.	Götterdämmerung 9. März 1913 „Die Leitung des Orchesters unter Kapellmeister Zemlinsky war wie an allen ‚Ring‘-Abenden auf dem Höhepunkt. Der Beifall tobte [...] mit steigender Begeisterung.“ N.N., [ohne Titel], in: <i>Prager Abendblatt</i>, 10. März 1913, S. 6. „Zemlinskys nicht genug zu lobende Leistung ließ das ganze Werk in seiner Schönheit erstehen.“ N.N., „Wagner-Zyklus. ‚Die Götterdämmerung‘, in: <i>Prager Tagblatt</i>, 10. März 1913, S. 4.
„Der neue Dirigent hatte vorgesorgt, daß die Misere eines kontinuierlich distonierenden Chores, durch welche unsere Lohengrinvorstellungen der letzten Jahre diskreditiert worden sind, verschwinde. Zudem schien das Mißtrauen des Publikums gegen die stark verschlammte Aufführung dieser	„Früher, und nach dem Eindrücke der gestrigen ‚Rheingold‘ = Aufführung zu schließen, künstlerisch vollkommener als in den Aufführungen des letzten Jahrzehnts. Zemlinskys musikalische Leitung hat das ‚Rheingold‘ [...] ganz prachtvoll zurechtgeschmiedet. [...]“	Die Walküre 4. Oktober 1912 „Mit jubelndem Beifall hat Freitag das dicht besetzte Haus die von Zemlinsky gründlich aufgefrischte ‚Walküre‘ begrüßt. Die Kritik hat dabei nichts anderes zu tun, als nach-

<i>Lohengrin</i> 15. Januar 1912 Oper doch noch nicht recht gewichen [...]. Die Aufführung ist jetzt tatsächlich sauberer.“ (S. 3) Gisela Wien-Steinberg, [ohne Titel], in: <i>Prager Abendblatt</i>, 16. Januar 1912, S. 3.	<i>Rheingold</i> 29. September 1912 übertragt Früheres um ein Beträchtliches.“ (S. 4) Gisela Wien-Steinberg, [ohne Titel], in: <i>Prager Abendblatt</i>, 30. September 1912, S. 4.	<i>Götterdämmerung</i> 9. März 1913 drücklich und mit Vergnügen festzustellen, daß die in das allgemeine Lob mit vollen Baden einstimmt.“ Ernst Rychnowsky, „Die Walküre“, in: <i>Montagsblatt aus Böhmen</i>, 7. Oktober 1912, S. 7.
„Die jüngste Aufführung des Lohengrin [...] zeichnete sich durch saubere musikalische Arbeit aus. Kapellmeister Zemlinsky hat seinem Part wieder die ganze bis in alle Einzelheiten gehende Liebe angedeihen lassen. [...] Der Sinn für die Wichtigkeit eines eigenen Ensembles muß erst wieder geredet werden.“ Ernst Rychnowsky, „Lohengrin“, in: <i>Montagsblatt aus Böhmen</i>, Prag, 22. Januar 1912, S. 7.	„Die ausgehungerten Wagnerianer haben gestern abend wieder einmal einen Feiertag gehabt. Zemlinsky dirigierte ‚Rheingold‘. Mit jeder bis ins Einzelne gehenden liebevollen Sorgfalt, die wir an ihm gewohnt sind, hat er auch diesmal den musikalischen Teil mit hinreißender Plastik erstehen lassen.“ Ernst Rychnowsky, „Rheingold“, in: <i>Montagsblatt aus Böhmen</i>, Prag, 30. September 1912, S. 6–7, hier S. 6.	<i>Siegfried</i> 7. März 1913 „[Die] Vorstellung begegnet [...] auch durch die sichere Gewähr eines seltenen künstlerischen Genusses allseitigem Interesse. [so] sich zeigte der bisherige Verlauf des Wagner-Zyklus, in dessen Rahmen auch die Aufführung des ‚Siegfried‘ fällt, die Tüchtigkeit unseres heimischen Ensembles auf bewährter Höhe.“ Wenzel von Belsky, [ohne Titel], in: <i>Prager Tagblatt</i>, 5. März 1913, S. 6.

Tab. 4: Ausschnitte aus Rezensionen zu Zemlinskys Wagner-Erstaufführungen in den deutschsprachigen Prager Zeitungen

Zemlinskys Einfluss auf die Interpretation der Wagner'schen Musikdramen am Neuen Deutschen Theater lässt sich somit in allen überlieferten Aufführungspartituren festmachen. Allerdings sind aussagekräftige Thesen zur Gestaltung der Interpretation in *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* und *Lohengrin* kaum möglich, da die Mehrschichtigkeit der darin erhaltenen Annotationen und somit die Vielfältigkeit der unterschiedlichen Dirigenteneinflüsse sowie die unklare Chronologie der Eintragungen kaum eine klare Zuordnung erlauben. Vereinfacht gesagt besteht also das Problem, dass beispielsweise ein *piano* als Interpretationsausführung in einer mehrschichtigen Aufführungspartitur zwar von Zemlinsky stammen könnte, doch genauso gut von einem früheren oder späteren Dirigenten hinzugefügt (oder auch entfernt) worden sein könnte.

Für eine Annäherung an Zemlinskys Wirken an den und mit den Aufführungen der Wagner'schen Musikdramen am Neuen Deutschen Theater können also, mit Ausnahme des *Parsifal*, die zeitgenössischen Rezensionen als die aussagekräftigsten Belege für seine Interpretation gelten. Obwohl sie geprägt sind von subjektiven Eindrücken und Beurteilungen, zeichnen die Rezensionen zu Zemlinskys Wagner-Interpretationen in Prag ein Bild von der Erneuerung und dem Schaffen eines – wieder – hervorragenden Wagner-Ensembles durch den Kapellmeister Zemlinsky.

1.4.2 Der Sonderfall *Parsifal*

„Die gestrige ‚Parsifal‘-Premiere war in der Tat eine Sensation für das deutsche Prag und das bedeutendste Ereignis, welches die Prager Theatergeschichte seit Jahrzehnten zu verzeichnen hat.“³⁷⁹ So beschreibt das *Prager Tagblatt* die Premiere von Richard Wagners letztem Bühnenwerk an der deutschen Landesbühne in Prag, die unter der musikalischen Leitung Alexander Zemlinskys am 1. Januar 1914 nachmittags stattfand.

Herausragend war dieser Opernnachmittag aber nicht nur für die Prager Musiklandschaft: Durch das Erlöschen der 30-jährigen Schutzfrist, die Cosima Wagner erfolglos auf 50 Jahre zu verlängern versucht hatte, brach bereits Ende des Jahres 1913 ein regelrechtes *Parsifal*-Fieber an den großen Theaterbühnen aus. Das Musikdrama, das eigens für Bayreuth komponiert und reserviert war und dessen Aufführungsrechte Wagner nie verkaufte, war nun gemeinfrei geworden. Die „Deutschen Prags“ konnten nicht nur deswegen stolz auf ‚ihre auswärtige‘ Aufführung sein, weil sie in der Chronologie an erster Stelle³⁸⁰ stand. Vielmehr gab sie auch wegen

³⁷⁹ N.N. [R.M.], „Das Premieren-Bild“, in: *Prager Tagblatt*, 2. Januar 1914, S. 2.

³⁸⁰ Genau genommen, war Prag ‚nur‘ an zweiter Stelle im Rennen um die erste legale Aufführung des *Parsifal*. In Barcelona begann die Aufführung bereits um Mitter-

ihrer Qualität Anlass zu Stolz, denn „die Gesamtaufführung darf zu den Besten zugezählt werden, was unser Theater bisher zu bieten hat“, was „den künstlerischen Führern des „so sorgsam betreuten Kulturinstituts“ zu verdanken gewesen sei.³⁸¹

Die wichtigste künstlerische Leitfigur des Theaters, der Chefdirigent Zemlinsky, zeichnete für eine derart gelungene musikalische Interpretation verantwortlich, dass sich ausnahmslos alle Kritiker überaus begeistert zeigten. Arnold Schönberg resümierte, dass die *Parsifal*-Aufführung unter Zemlinskys Leitung „ideal“ sei, wobei unklar bleibt, ob Schönberg rein die Qualität oder eine Idealvorstellung im Sinne einer mustergültigen Modellaufführung meint.³⁸² In jedem Fall verweist der weitere Wortlaut Schönbergs auf einen Punkt, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein entscheidendes Moment für Dirigenten ist: die Interpretation: „Aber die Interpretation ist das *Zeitliche*, das *Veränderliche* am musikalischen Kunstwerk. Sie ist *eine der Methoden*, den Sinn darzulegen, den Geist zur Auferstehung zu erwecken. Und der Geist, das Unveränderliche am musikalischen Kunstwerk, der ist der Deine.“³⁸³ Das moderne Verständnis von Interpretation zu Beginn des 20. Jahrhunderts trifft im Falle der europäischen *Parsifal*-Aufführungen damit auf ein Werk, das eben diesen Veränderungen nicht unterworfen sein sollte. Und diejenigen, die im Vorfeld der auswärtigen *Parsifal*-Aufführungen im Januar 1914 eine ‚Entweihung‘ des Werkes fürchteten, kritisierten – wenngleich indirekt – mögliche moderne Tendenzen in Inszenierung und Interpretation:

„Ein gutes Hundert von Kapellmeistern dirigiert jetzt den ‚Parsifal‘ und da werden sich wohl große Rückungen ergeben. Und ähnliche Verschiebung zeigen sich auch in der Inszenierung des Werkes. Von einer Bayreuther Tradition kann gar keine Rede mehr sein. Jedes Theater macht Aenderungen, teils aus wahrhaft künstlerischen Ansichten heraus, teils aus der Sucht, es anders zu machen.“³⁸⁴

Den Zwist zwischen den Vertretern beider Seiten bringt der Kritiker des *Prager Tagblatts*, Ernst Rychnowsky, auf den Punkt, wenn er schreibt, dass die Zeit zeigen werde, wer „Recht“ behalten werde: „diejenigen, welche

nacht. Vgl. „Parsifal: Performance History“, in: *OperaGlass*, <http://opera.stanford.edu/Wagner/Parsifal/history.html> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

³⁸¹ Ebenda.

³⁸² Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 3. Februar 1914, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 113. Dort heißt es: „Der Parsifal ist eine ideale Vorstellung. Ich habe fortwährend daran denken müssen, daß ich mir unbedingt auch deine anderen Aufführungen ansehen muß. Die Meistersinger, die Walküre, Siegfried, Fidelio. Ich wußte es ja immer, daß das aus dir werden wird.“

³⁸³ Ebenda, S. 114 (Hervorhebung original).

³⁸⁴ Ludwig Harpath, „‚Parsifal‘ in der Hofoper“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 15. Januar 1914, S. 12.

erklären, *Parsifal* sei außerhalb Bayreuths undenkbar, weil die Voraussetzungen für seine spezifische Wirkung fehlen, oder die anderen, welche da meinen, *Parsifal* brauche kein Schutzgesetz, er selbst werde sich am besten schützen.“³⁸⁵

In besonderem Maße treffen in den weltweiten neuen Uraufführungen des *Parsifal* am 1. Januar 1914 und in den darauffolgenden Wochen zunächst sich widersprechende Parameter aufeinander: Auf der einen Seite findet sich der historische Aufführungskontext, der nicht nur von rein technischen Voraussetzungen geprägt ist, sondern auch von ideellen Vorstellungen glühender Wagnerianer, die besagte ‚Entweihung‘ des Bühnenweihfestspiels fürchten. Auf der anderen Seite steht eine Interpretationsästhetik, die Individualität zur Grundvoraussetzung für gelungene Aufführungen erklärt. Ein weiteres Paradoxon ergibt sich aus der Überlegung Kai Köpps, dass Richard Wagner zum einen „das ‚Dirigentenpathos‘ erstmals hoffähig macht“,³⁸⁶ zum anderen aber „keineswegs daran [denkt], sein Werk an die Kontingenz variabler Aufführungsbedingungen preiszugeben, sondern [...] gerade umgekehrt der szenischen Vergegenwärtigung, dem theatralen Spiel Werkcharakter verleihen“ wolle.³⁸⁷ Konkret bedeutet dies, dass bei Wagner die Aufführung selbst zum Werk werde und die „Opernkomposition“ dementsprechend „zum geschlossenen Kunstwerk“ tendiere, „das willkürliche Veränderungen ästhetisch nicht zulässt“. ³⁸⁸ Im Falle des *Parsifal*, so Stephan Mösch, ging es um den Versuch einer doppelten Legitimation: „Wagners Kunstbegriff rechtfertigt einen immanenten Werkanspruch. Zugleich legitimierte er gesteigerte Allgemeingültigkeit und Außenwirkung des Musikdramas. Bayreuth ist, mit und durch *Parsifal*, Symbol für den umfassenden Anspruch des Kunstwerks.“³⁸⁹

Dieser kontrovers geführte Diskurs, der sich angesichts der weltweit bevorstehenden *Parsifal*-Premieren immer weiter zuspitzte, ist dabei nicht zwingend auf das Werk selbst zurückzuführen, sondern maßgeblich auf Cosima Wagners Direktive, die Bayreuther Aufführungen des *Parsifal* zu konservieren: Indem sie sich der Idee eines veränderlichen Werkcharakters widersetzte, inszenierte Cosima Wagner sich selbst als testamentarische Hüterin von *Parsifal*. Somit wehrte sie sich gegen die in den Anfängen stekende Bühnenreform und war – getrieben von der Idee eines identitätsstif-

³⁸⁵ Ernst Rychnowsky, „*Parsifal*‘. Zur Erstaufführung“, in: *Prager Tagblatt*, 28. Dezember 1913, S. 5.

³⁸⁶ Köpp, „Komponierende Kapellmeister und dirigierende Konzertmeister“, S. 25.

³⁸⁷ Richard Klein, „Werk vs. Theater. Carl Dahlhaus im Konflikt mit Richard Wagner“, in: *Musik & Ästhetik* 12 (2008), H. 47, S. 34–60, hier S. 39.

³⁸⁸ Thomas Seedorf, „Oper und Vokalmusik“, in: *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Wiesbaden 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), S. 321–340, hier S. 335.

³⁸⁹ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 68.

tenden Mythos – darauf bedacht, so wenig wie möglich an der Inszenierung des Jahres 1882 zu ändern, „mitunter gegen besseres Wissen um Wagners Einsichten aus der *Parsifal*-Praxis“. ³⁹⁰ Im konservierten Bayreuther *Parsifal* wurde der auf Wagner zurückgehenden Praxis hingegen nicht mit Bühnenreformen, von denen man hätte profitieren können, entgegengewirkt. ³⁹¹

Dass Cosima Wagners Vorstellung des exakten Kopierens einer Aufführung in der Realität allenfalls einer Blaupause nahekommt, liegt in der Natur des Musiktheaters begründet. Mit dem „konservierten Theater“ (nach Möschs Definition), das auf anderen Bühnen von vornherein zum Scheitern verurteilt war, erklärt sich Cosima Wagners beständiger Kampf gegen das Erlöschen der Schutzfrist und die vehemente Beschwörung einer ‚Entweihung‘ durch die Wagnerianer im Vorfeld der ‚neuen‘ *Parsifal*-Inszenierungen. Wenn *Parsifal* seitens Bayreuths als intendierte konservierte Aufführung nun als eine Art Reliquie fungiert, fußt die befürchtete Entweihung also auf der Idee einer ‚Schändung‘ des Mythos, in dem „die Wagner-Partei als Gemeinde, die Person des ‚Meisters‘ sakralisiert, seine Schriften als Katechismus eines neuen Glaubens, Aufführungen als Offenbarung“ verstanden werden. ³⁹²

In die Zeit des „konservierten Theaters“ fällt Zemlinskys Besuch einer *Parsifal*-Aufführung im Bayreuther Festspielhaus. Im August 1901 reiste er gemeinsam mit Hugo Botstiber nach Bayreuth, um einer Aufführung beizuwohnen, über die er sich abschließend enttäuscht äußerte, vor allem, was die mittelmäßigen sängerischen Leistungen betraf. ³⁹³ Es ist nicht überliefert, wie Zemlinsky den *Parsifal* in Bayreuth als gesamte Opernaufführung beurteilte und ob er dem Versuch einer permanenten Kopie der 1882er-Version offen oder ablehnend gegenüberstand. Da er sich aber gemeinsam mit Direktor Teweles 13 Jahre später im Zuge der eigenen *Parsifal*-Premiere Bühnenreformatorischen Ideen zuwandte und sich damit ganz gezielt von Bayreuth emanzipierte, liegt nahe, dass die Bayreuther Erfahrung als Beispiel *ex negativo* wirkte und Zemlinsky zum Kreis jener Kritiker gezählt werden könnte, der szenenreformatorische Umsetzungen einforderte. ³⁹⁴ Gerade einem Theaterpraktiker wie Zem-

³⁹⁰ Ebenda, S. 325. Vgl. zur Weigerung gegenüber neuen Bühnenreformen ebenda, Kapitel „Verfremdung in der Bewahrung: *Parsifal* als konserviertes Theater“, S. 319–329.

³⁹¹ Ebenda, S. 325.

³⁹² Ebenda, S. 323.

³⁹³ Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 143.

³⁹⁴ Um die Jahrhundertwende kam es durchaus zu einiger Kritik am *Parsifal*, in der von u.a. Oscar Bie, Theodor Lessing, Hermann Bahr und Paul Bekker ein „frischer Zugriff“, eine Abkehr vom „Kitsch“, eine Hinwendung zu bildsymbolischer Andeutung, szenische Reformen in Anlehnung an Mahler und Roller und eine Öffnung des Repertoires gefordert wurden. Vgl. Mösch, *Weiße, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 323–324.

linsky wird der Widerspruch zwischen aufführungspraktischer Variabilität und intendierter Konservierung wohl nicht entgangen sein.

Natürlich hat sich im Zuge des 1. Januars 1914 der Diskurs um die Bayreuther Tradition und deren Bruch in den Feuilletons niedergeschlagen. Selbstredend ist auch, dass durch die besondere Mystifizierung der Bayreuther Aufführung auf Basis der Rechtsgrundlage sämtliche Aufführungen an den großen europäischen Opernhäusern an diesem Diskurs gemessen wurden. Im Falle der Prager *Parsifal*-Aufführung unter Zemlinskys Leitung äußerten sich die Wiener und die Prager Presse einmütig begeistert ob der musikalischen und szenischen Umsetzung des Werkes: „Die Aufführung war ein Ereignis ersten Ranges, ein vollwertiger Befähigungsnachweis für unsere Bühne; denn es zeigte sich, daß ‚Parsifal‘ auch bei uns das ‚Weihfestspiel‘ geblieben war.“³⁹⁵ Das ist insofern beachtlich, als mit den Bühnenbildern und Kostümen Erwin Osens ein moderner Zugriff im Neuen Deutschen Theater gewählt worden war:

„Konservative Augen, welchen die moderne Malerei ein Greuel ist, werden sich mit den Phantasien dieses hochbegabten Künstlers schwer befreunden [...]. Parsifal ist im Unterschied von dem in Bayreuth mit einem Bärenfell bekleidet und die Gralsritter gehen weiß. Wie man sich immer dazu stellen mag, die Schöpfungen van Osens bedeuten eine starke Talentprobe und es ist zu begrüßen, daß mit dem Parsifal die moderne Malerei auf unserer Landesbühne ihren Einzug gehalten hat.“³⁹⁶

Insbesondere angesichts der von Bahr geforderten szenischen Reformarbeit in Anlehnung an die Mahler/Roller-Inszenierungen der Wiener Hofoper ist es doch recht verwunderlich, dass das, was in Prag gelang, in Wien zum Scheitern verurteilt sein sollte. Zwar war Mahler drei Jahre vor der *Parsifal*-Premiere verstorben, dennoch zeichnete Roller nach wie vor für die Bühnengestaltung des wichtigsten Saisonereignisses verantwortlich. Roller entschied sich seinerseits ebenfalls gegen die Bayreuther Wandeldekorationen, aber seine Alternative muss wenig zufriedenstellend gewesen sein.³⁹⁷ Im Detail wird auf die szenischen Unterschiede der Inszenierungen Rollers und Osens zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen.³⁹⁸ Die Differenz zwischen der Inszenierung Rollers und Osens ist nicht nur hinsichtlich des Lehrer-Schüler-Verhältnisses untersuchenswert, sondern gewinnt auch aufgrund einer gegensätzlichen Umsetzung der als durchaus schwierig erachteten Wandeldekorationslösung an Brisanz.³⁹⁹

³⁹⁵ Viktor Joss, „Parsifal“, in: *Deutsches Abendblatt*, Prag, 2. Januar 1914, S. 1.

³⁹⁶ Adler, „Die ‚Parsifal‘-Aufführung“, in: *Bohemia*, Prag, 2. Januar 1914, S. 5.

³⁹⁷ Vgl. dazu N.N., [ohne Titel], in: *Wiener Zeitung*, 15. Januar 1914, S. 7.

³⁹⁸ Vgl. dazu 2.2.1.2 Die Bühnentechnik: Zur Modernisierung der Wandeldekorationen.

³⁹⁹ Vgl. dazu 2.3.4 Die Inszenierung: Eine Spurensuche in den Regieauszügen.

Einerseits musste sich also eine *Parsifal*-Premiere im Jahr 1914 an ihrem Bayreuther Vorbild messen. Andererseits führten schablonenhafte Kopien der Uraufführungsinszenierung keineswegs zwangsläufig zu einer positiven Beurteilung, wie das Scheitern der *Parsifal*-Aufführung in Wien eindrucksvoll illustriert. Die „Weihe“ erstreckte sich dabei nicht nur auf rein szenographische Elemente, sondern schloss die musikalische Umsetzung (an der Hofoper zeichnete Franz Schalk als Dirigent verantwortlich) gleichermaßen ein:

„Diese tiefe Weihe, die die vornehme Eigenschaft der vielbewunderten ‚Parsifal‘-Musik bedeutet, kann aber nur in ganz einwandfreier Wiedergabe zur vollen Geltung gelangen, und das ist nicht gerade erhebende Erfahrung unserer ‚Parsifal‘-Aufführung gewesen, daß sie gerade hierin enttäuschte, daß sie nicht die sicher erwartete musikalische Vollendung besaß.“⁴⁰⁰

Und in der Wiener *Zeit* urteilte der Rezensent Max Graf über die enttäuschende Umsetzung der Wiener Hofoper in der szenischen Einrichtung Alfred Rollers:

„Niemals hat sich deutlicher gezeigt, wie sehr der Wiener Hofoper der künstlerische Geist, die künstlerische Führung fehlt, wie bei der Aufführung des ‚Parsifal‘. Seit Monaten hätte die ganze Arbeit der Hofoper darauf gerichtet sein müssen den ‚Parsifal‘ in der denkbar würdigsten Weise auf die Bühne zu bringen [...]. Im ganzen fehlt der Ausstattung bei allem weichen und feinen Detail der große Zug, die ‚weihevollen Einfachheit‘, die Wagner verlangte. Zu viel Realismus, zu wenig Stil.“⁴⁰¹

In der gleichen Zeitung hieß es zwei Wochen zuvor hingegen über die Prager Aufführung unter Zemlinsky:

„Bemerkenswert an der Aufführung war vor allem das Streben, die Wiedergabe des ‚Parsifal‘ aus dem Geiste der modernen Malerei zu lösen. Ein junger Roller-Schüler, Erwin van Osen, hat die Dekorationen geschaffen, die eine Fülle von Anregungen vermittelten. Ueber alle Maßen gelungen war der musikalische Teil. Alexander v. Zemlinsky hat mit tiefem Erkennen der Forderungen des Werkes alles in der Partitur Verborgene zur Geltung gebracht. Es ist ihm gelungen, die darstellerischen Mittel der deutschen Landesbühne in besonderer Weise zu steigern.“⁴⁰²

⁴⁰⁰ N.N., [ohne Titel], in: *Wiener Zeitung*, 15. Januar 1914, S. 7.

⁴⁰¹ Max Graf, [ohne Titel], in: *Die Zeit*, Wien, 15. Januar 1914, S. 2.

⁴⁰² N.N., „‚Parsifal‘-Aufführungen. Die Aufführungen in Prag“, in: *Die Zeit*, Wien, 2. Januar 1914, S. 3. Auch im *Wiener Journal* findet sich eine kurze, wenn auch positive Beurteilung des Zemlinsky'schen *Parsifal*: „Kapellmeister Alexander v. Zemlinsky [...] kann auf seine monatelange Arbeit mit Befriedigung zurückblicken. Ihm ist es zu verdanken, daß die deutsche Landesbühne dem Werke in glänzender Weise

Der Prager Aufführung unter Zemlinsky gelang somit das Kunststück, eine Brücke zwischen ‚weihevoller‘ Umsetzung im Sinne des mystifizierten *Parsifal* und modernen, szenisch innovativen Ansätzen zu schlagen, die darauf abzielten, problembehaftete Aspekte der ‚Musteraufführung‘ aufzulösen. Bemerkenswerterweise wirkten an dieser Gesamtleistung die Schüler der einstigen Bühnenreformgrößen Roller und Mahler. Osen und Zemlinsky entwickelten in ihrer szenischen und musikalischen Umsetzung Lösungsansätze für die bei Wagner greifbaren Schwierigkeiten und setzten damit auch die Arbeit ihrer Mentoren fort.

gerecht wurde. Ein junger Roller-Schüler, Erwin van Osen hat die Dekorationen geschaffen und durch seine Lösung mancher schwierigen Aufgaben tiefe Wirkungen hervorgerufen.“ Siehe N.N., „Parsifal“. Die ersten Aufführungen in Österreich. Im Prager deutschen und im tschechischen Theater“, in: *Neues Wiener Journal*, 2. Januar 1914, S. 11.

2 Werk vs. Aufführung: Spuren der *Parsifal*-Aufführung am Neuen Deutschen Theater in Prag

Die Konsolidierung von Aufführungsmaterial erscheint unabdingbar, um sich dem abstrakten Gegenstand der Interpretation anzunähern, und das meint hier, sie „gerade im 20. Jahrhundert [als] Kulturtechnik von größter Relevanz und Reichweite“⁴⁰³ zu verstehen, „deren Erforschung, und hier gerade auch die philologische Aufarbeitung ihrer materialen Überlieferung, ohne Zweifel kulturhistorisch sinnvoll ist“.⁴⁰⁴

Immer wieder wird in Grundlagentexten zur Interpretationsforschung sowie in Einzelstudien zu Dirigenten oder Interpreten auf die besondere Bedeutung dieser Materialart hingewiesen. Dennoch hält sich der Umfang von Studien anhand dieser Quellenart in Grenzen. Dies liegt sicherlich zum einen daran, dass aktuell die computergestützte Interpretationsforschung präferiert wird, die sich vor allem in der anglo-amerikanischen Forschung als „sound studies“ herausbildete,⁴⁰⁵ während in philologischen Forschungsansätzen die besondere Herausforderung in der schlechten Überlieferungslage von Aufführungsmaterial liegt.

Einzelne Dirigierpartituren wie beispielsweise die von Leonard Bernstein, Gustav Mahler, Max Reger oder Hans von Bülow wurden zum Gegenstand der Forschung, da sie vor allem als im Nachlass gebündeltes Archivgut ihrem jeweiligen Verfasser gut zuzuordnen waren. Mit der wachsenden Bedeutung der Dirigenten wuchs zugleich die historische Bedeutung ihrer annotierten Materialien, weshalb das Aufführungsmaterial (in allererster Linie die Dirigierpartituren) in seiner archivarischen Signifikanz erfasst wurde.

Die einstige und immer noch gängige Archivierungspraxis von Aufführungsmaterial an Opernhäusern schließt hingegen individuelle archivarische Berücksichtigung aus. Für die Realisierung einer Oper braucht es

⁴⁰³ Andreas Münzmay und Christine Siegert, „Phonographischer Text. Interpretation und Aufführungsmaterial als kritisch edierbarer Sachzusammenhang“, in: *editio* 33 (2019), S. 10–30, hier S. 25.

⁴⁰⁴ Ebenda.

⁴⁰⁵ Vgl. dazu auch Kai Köpp, „Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung“, in: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hrsg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen 2019 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 14), S. 28–48, hier S. 29. Köpp verweist auf die Tonträgerforschung, die schriftliche Dokumente gänzlich aus ihren Analysen ausschließt. Die Herausforderung bei der Analyse von Tondokumenten sei hingegen ihre zwangsläufige Hinwendung zu quantitativen Untersuchungen, die einen immensen Zeitaufwand bedeuten.

neben der Partitur für den Dirigenten oder die Dirigentin zahlreiche weitere Materialien, wie die Stimmen für Orchester und Chor, Klavierauszüge für Korrepetitoren, Inspizienten, Regie, Licht und Technik, Klavierauszüge für Sängerinnen und Sänger sowie Partituren für das Chordirigat und die Bühnenmusik.

Die Beschaffung dieses Materials, das je nach Besetzungsgröße stark variieren kann, war und ist für Opernhäuser daher mit finanziellem Aufwand verbunden. In der heutigen Opernpraxis hat sich vor allem die Möglichkeit, Leihmaterial zu nutzen, etabliert. Nachdem ein Stück abgespielt ist, werden die Materialien an die Verlagshäuser zurückgesendet. Im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts war es Usus, die Materialien der scheidenden an die nachfolgenden Theaterdirektoren zu verkaufen oder zu verschenken. Dies ist auch dem dieser Studie zugrunde liegenden Material zu entnehmen. Dass die für die Aufführung gedachten Materialien zwar von den Direktoren des Theaters erworben, allerdings schon früh archiviert wurden, geht aus den Archivierungstempeln hervor (vgl. Abb. 7).



Abb. 7: Eigentumsstempel der Direktoren
des Neuen Deutschen Theaters 1888–1927, © Archiv Národního divadla

Die musikalische Fassung eines konkreten Werkes an einem bestimmten Opernhaus kann daher als Teil seiner Interpretationsgeschichte verstanden werden. Denn das Notenmaterial, das gekauft oder geliehen wurde und zu Beginn des 20. Jahrhunderts meist als gedruckter Materialtyp vorliegt, ist in den seltensten Fällen für nur einen einzigen Aufführungszyklus des Werkes genutzt worden. Der finanzielle Aufwand, für jede neue Besetzung oder Reprise auf dem Spielplan neues Material anzuschaffen,

war und ist für kein Opernhaus leistbar. Das führt in der Konsequenz dazu, dass manche Materialien ein Jahrhundert lang genutzt worden sind.⁴⁰⁶ Das hat sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts kaum geändert. So ist bereits die *Lohengrin*-Partitur des Neuen Deutschen Theaters Prag über mehrere Dekaden von unterschiedlichen Dirigenten- und Orchestergenerationen genutzt worden und war außerdem an verschiedenen geografischen Standorten im Einsatz.

Das ‚Hüten der musikalischen Fassung‘ und die Archivierung des Materials nach Werk ist zwar für die Praxis an Opernhäusern unerlässlich, stellt aber für die musikwissenschaftliche Forschung – gerade im heutigen digitalen Zeitalter – eine enorme Herausforderung dar. Während fast alle musikalischen oder musikbezogenen Manuskriptarten heute in RISM recherchierbar sind, scheitert die digitale Suche nach Aufführungsmaterial bereits an der Definition. So differenziert RISM zwischen „Druck mit autographen Eintragungen“ und „Druck mit handschriftlichen Eintragungen“,⁴⁰⁷ was auf materieller Ebene zwar schlüssig ist, aber nicht erkennen lässt, ob es sich um Bearbeitungen des Komponisten/der Komponistin oder anderer Beteiligter handelt, um Aufführungsmaterial oder um Formen notizbezogener Anmerkungen, denen kein musikalischer Arbeitsprozess zugrunde liegt.

Des Weiteren verzeichnet RISM bei dem Materialtyp „Druck mit handschriftlichen Eintragungen“ keine Einträge zur Oper, bei dem Typ „Druck mit autographen Eintragungen“ sogar nur 71 Treffer, von denen wiederum nur ein Bruchteil den Charakter von Aufführungsmaterial aufweist (Stand Mai 2025). Zum anderen wird Aufführungsmaterial wieder unter Werk- und Komponistentitel geführt,⁴⁰⁸ was eine gezielte Suche nach Interpret/innen erschwert. Zudem sei darauf hingewiesen, dass Regiebücher leichter recherchierbar sind, da für Inszenierungen oder Choreographien das Urheberrecht gilt, nicht aber für musikalische Fassungen. Grundsätzlich lässt sich zwar beobachten, dass mit dem Fortschritt der Digitalisierung auch der Zugriff auf Aufführungsmaterial erleichtert

⁴⁰⁶ So wurde an der Staatsoper Hamburg in der Spielzeit 2022 Richard Wagners *Tannhäuser* zwar neu inszeniert, allerdings spielte das Orchester aus dem historischen Notenmaterial, das 1918 erworben wurde.

⁴⁰⁷ <https://opac.rism.info> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025). Vgl. dazu: Erweiterte Suche → Materialtypen.

⁴⁰⁸ Vgl. dazu den Eintrag zu: Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo von Hoffmannsthal. Musik von Richard Strauss op. 65* (vollständiger Klavierauszug mit Text von Otto Singer), London u.a. 1946 (Edition Adolph Fürstner), D-Mbs Mus.ms. 23096, in: *Répertoire International des Sources Musicales*, <https://opac.rism.info/id/rismid/rism1001068181?sid=59981217> (letzter Zugriff: 26. Mai 2025). Dabei handelt es sich um ein durchschossenes Regiebuch von Heinz Arnold, der *Die Frau ohne Schatten* an der Deutschen Staatsoper Berlin im Jahr 1956 inszenierte, vgl. ebenda.

wird,⁴⁰⁹ dennoch wäre eine institutionenübergreifende Datenbank für historisches Aufführungsmaterial sehr sinnvoll, so utopisch dies in Anbetracht der schier unüberblickbaren Materialmenge an unzähligen Standorten und Häusern sowie der fehlenden Standardisierung bei Zitierweisen von Aufführungsmaterialien auch klingen mag.

Die heterogen gestalteten Archivierungsweisen von Aufführungsmaterial lassen sich auf den praxisbezogenen Kontext des Materials zurückführen. Musikmanuskripte, vor allem Kompositionen, die von ihren Urheber/innen mit Signaturen oder anderweitigen Verweisen auf das geistige Eigentum gekennzeichnet wurden, sind deutlich einfacher zu definieren und dementsprechend zu archivieren und katalogisieren als Aufführungsmaterialien mit ihrer hohen Zahl an Urheber/innen. Bei zweitgenannten Materialien ist der Zugriff erschwert und sie werden oftmals nicht in ihrer Relevanz für die Interpretationsforschung erkannt. Dies liegt neben der Coautorenschaft darin begründet, dass vor allem Dirigenten ihre Partituren nicht immer signierten oder anderweitige Hinweise auf die Autorschaft ihrer Annotationen gaben. Der Beweis für die Autorschaft muss dementsprechend anders erfolgen und lässt sich erst unter Berücksichtigung des gesamten Materials (inklusive Orchesterstimmen, Klavierauszüge, Sänger/innen-Klavierauszüge etc.) führen.

Singuläre Dirigierpartituren sind für die Interpretationsforschung unerlässlich. Für die Annäherung an ästhetische Grundsätze der gesamten Aufführung eines bestimmten Werkes an einem bestimmten Opernhaus unter einer bestimmten musikalischen Leitung ist hingegen eine Konsolidierung des gesamten Materials – falls überliefert – notwendig. Erst durch die Bezüge zueinander sowie die Abhängigkeiten voneinander lassen sich im genutzten Material Parameter einer historischen Interpretation bestimmen, wenngleich diese als Ganzes nicht rekonstruierbar ist. Dabei sollte nie außer Acht gelassen werden, dass Annotationen in Aufführungsmaterial immer auch dem praktischen Alltag am jeweiligen Opernhaus und somit einem musikalischen Pragmatismus und aufführungsrelevanten externen (z.B. akustischen oder baulichen) Gegebenheiten verpflichtet sein können. Durch den dem Material immanenten Pragmatismus lassen sich also nicht nur ästhetische Prämissen der jeweiligen Interpretation oder der Interpretationsgeschichte eines Werkes dekodieren, vielmehr bietet sich die Chance, einen Einblick in die Arbeitsprozesse der jeweiligen Interpreten und in die Organisationsstruktur des Opernhauses zu erhalten.

⁴⁰⁹ Als federführend kann hier die digitale Sammlung von historischem Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper gelten, die eine Systematisierung nach Werk, Interpret, Institution und Besetzung vorgenommen und somit einen wichtigen Beitrag für den Zugriff auf historisches Aufführungsmaterial des 19. und 20. Jahrhunderts geleistet hat. Vgl. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/c/681a6781-a713-485c-b979-18866a8a1e8b/items> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

2.1 Zur Historie des *Parsifal*-Materials am Neuen Deutschen Theater in Prag

Am 2. November 1938 erschien in *Bohemia*, die im Zuge des Münchner Abkommens ihr Erscheinen einstellen musste,⁴¹⁰ folgende Notiz:

„Prag ohne deutsches Theater. Das Spiel ist zu Ende. Das Prager Deutsche Theater existiert nicht mehr. Es ist ein wertvoller Schatz versunken, mit dem viele Leute ihr Herz verbunden haben, anders als mit Gold oder vergänglichen Werten.“⁴¹¹

Obwohl der Autor dieser Zeilen vor allem den Verlust des Opernhauses betrauert, eines Theaters, von dem man glaubte, es sei „ein unvergänglicher“ Besitz,⁴¹² so scheinen die Abschiedsworte fast schon prophetisch heraufzubeschwören, wie viel ‚wertvoller Schatz‘ an Zeitzeugnissen über die florierende Blüte des Theaters, der kulturellen Institution und damit auch der Kunst und der einstmals erklungenen Musik tatsächlich über viele Jahrzehnte ‚versank‘, wenn auch nicht verschwand. Im Zuge der historischen Umbrüche unterlag das Theater zahlreichen Umwälzungen, bis es erst 1992 wieder als eigenständiges juristisches Objekt galt und zur Staatsoper Prag (Státní opera Praha) wurde. 2002 wurden die Ensembles der Státní Opera und der Staatsoper aus finanziellen Gründen zusammengelegt und 2017 das Gebäude wegen umfangreicher Renovierungsarbeiten geschlossen. Am 5. Januar 2020 wurde die Staatsoper Prag (Státní opera Praha) wiedereröffnet, genau 132 Jahre nach der Gründung des Neuen Deutschen Theaters Prag im Jahr 1888. Heute firmieren die ehemals getrennten Opernhäuser, das Neue Deutsche Theater und das tschechische Nationaltheater unter dem Namen Národní Divadlo (Nationaltheater), unter dem sowohl die Bühnen der heutigen Státní opera (ehemals Neues Deutsches Theater), des Ständetheaters und des Národní divadlo bespielt werden.⁴¹³

Die musikwissenschaftliche Forschung ging noch bis in die 2010er-Jahre davon aus, dass das Theaterarchiv mitsamt dem musikalischen Aufführungsmaterial zerstört worden sei, was meist mit den politischen Gegebenheiten und dem Ende des Theaters als kulturelle Institution begründet wurde. Auch Tomáš Vrbka mutmaßt in seiner bildreich gestalteten Übersicht zur Historie des Neuen Deutschen Theaters, dass das Thea-

⁴¹⁰ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 220–221.

⁴¹¹ N.N., [ohne Titel], in: *Bohemia*, Prag, 2. November 1938, zitiert nach: Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 221.

⁴¹² Ebenda.

⁴¹³ Dabei wird die Bühne des *Národní divadlo* vor allem mit tschechischem Repertoire bespielt, wohingegen die *Statní opera* vor allem fremdsprachige Opernproduktionen in den Fokus stellt. (Eine klare Abgrenzung gibt es allerdings nicht mehr.) Vgl. <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/program> (letzter Zugriff: 26. Mai 2025).

terarchiv im oder nach dem Zweiten Weltkrieg verloren gegangen sei: „Was die Jahre des Zweiten Weltkrieges betrifft, ist der Mangel an Informationen aufgrund des Verlustes des Theaterarchivs in der Nachkriegszeit noch größer als für die vorangegangene Etappe.“⁴¹⁴ Er erwähnt im Vorwort die Notwendigkeit, wegen des Verlusts des Theaterarchivs andere Archive zu konsultieren, u.a. in Wien, München, Budapest, Hamburg und New York.⁴¹⁵ Zwar liegt die Vermutung nahe, dass das Archiv in der Zeit von 1938 bis 1945 der allgemeinen Zerstörungswut und dem Kriegsgeschehen zum Opfer fiel, allerdings blieb das Haus selbst in seiner baulichen Substanz bestehen, was den kompletten Verlust des Archivmaterials durch Brand, Bomben oder andere Katastrophen eher unwahrscheinlich machte.⁴¹⁶

Tatsächlich unternahm das gesamte Archivmaterial eine regelrechte Geisterfahrt durch die Operngeschichte, wie dem weiteren politischen Geschehen zu entnehmen ist: Als am 5. Mai 1945 der tschechische Aufstand gegen die deutsche Wehrmacht begann und mit einem Waffenstillstand und dem Abzug der Wehrmacht aus Prag endete, wurde das ehemals Neue Deutsche Theater, das bereits 1938 vom Theaterverein an den tschechoslowakischen Staat verkauft werden sollte, dann aber ab 1939 von den Nationalsozialisten besetzt wurde,⁴¹⁷ zum Divadlo 5. Května (Theater des 5. Mai).⁴¹⁸ Tancsik führt zum Verbleib des Theaterfundus aus, das gesamte Material sei von den Angestellten gesichert und in das Theater gebracht worden, damit sich das Národní Divadlo dessen nicht bemächti-

⁴¹⁴ Tomáš Vrbka, *Statní Opera praha. 1888–2008. Historie divadla v obrazech a datech. Opera & Balet*, Prag 2010, S. 344.

⁴¹⁵ Vgl. ebenda, S. 9.

⁴¹⁶ Allerdings zerstörten 1943 Bomben im Zuge von zwei Abwürfen auf Vihnorady die Villa Groebe, wo Teile des Fundus des Neuen Deutschen Theaters gelagert waren. Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 223.

⁴¹⁷ Auch das Neue Deutsche Theater fiel dem Nationalsozialismus zum Opfer. Am 11. Juni wurde das Theater, das ab da im Besitz des Reichsprotektors Konstantin Freiherr von Neurath war, ‚wiedereröffnet‘. Bereits drei Tage nach dem Eröffnungsfestival (11.–18. Juni 1939) begannen die neuen Machthaber mit der sogenannten Arisierung. Am 4. Mai 1940 wurde das Theater als Deutsches Opernhaus wieder einmal ‚neu‘ eröffnet, nun prangte der Deutsche Reichsadler über dem Portal. Infolge der Vertreibung zahlreicher Musiker und Bühnenmitarbeiter agierte das Theater ohne eigenes Opersensemble und die Bespielung erfolgte hauptsächlich durch Gastspiele von Ensembles aus Dresden, Wien und dem Sudetenland. Im November 1943 zog die ausgebombte Duisburger Oper in das Gebäude, wo es zu Aufführungen von u.a. *Lobengrin*, *Tristan und Isolde*, *Don Pasquale*, *Hänsel und Gretel*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Madame Butterfly*, *Der Rosenkavalier*, *Romeo und Julia* und *Othello* kam. Die letzte Vorstellung der Deutschen Oper fand am 1. September 1944 statt. Vgl. dazu Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 222–225.

⁴¹⁸ Bis 1946 wurde dort reines Theater aufgeführt, ab 1946/1947 kehrte die Oper zurück, bis das Theater 1948 als dritte Bühneninstanz an das Nationaltheater angegliedert wurde. Vgl. Vrbka, *Statní Opera praha*, S. 15–21.

gen konnte. Man werde jedoch nie erfahren, was genau bei dieser Sicherstellung passiert sei, und es könne nicht geklärt werden, wo das Material im Einzelnen geblieben sei.⁴¹⁹

Heute ist bekannt, dass zumindest ein großer Teil des Notenarchivmaterials des ehemals Neuen Deutschen Theaters in tschechoslowakischen Besitz übergang und fortan für dortige Aufführungen weitergenutzt wurde. In der politisch höchst unsicheren Nachkriegszeit mag das eine glückliche Fügung oder zumindest das ‚kleinere Übel‘ gewesen sein: Immerhin zerstörte der Generalintendant Oskar Wellek das Material nicht, sondern zog eine Übergabe an das tschechische Nationaltheater in Erwägung, damit es nicht in russische Hände fiel. Auch wenn diese Pläne zunächst verworfen wurden und das Material, wie erwähnt, anfänglich ins Theater des 5. Mai gebracht wurde, muss diese Übergabe später erfolgt sein. Somit ‚versteckte‘ sich das einstige Notenmaterial des Neuen Deutschen Theaters über 80 Jahre unbemerkt im Národní Divadlo. Dies belegt unter anderem eine Partitur von Richard Strauss’ *Der Rosenkavalier*. Zunächst durch Heinrich Teweles erworben, ist der Einschlagsseite folgende handschriftliche Eintragung zu entnehmen: „Dieses Exemplar der Partitur No. (73) ist nur (für Aufführungen auf Bühnen des Kgl. Deutschen Landestheaters und des Neuen Deutschen Theaters in Prag) bestimmt. Paris, Berlin, den [18. März 1914].“⁴²⁰ Dass das Aufführungsmaterial des ehemals Neuen Deutschen Theaters in den Besitz des Nationaltheaters übergang, ist anhand der Titelseite ersichtlich (vgl. Abb. 8).

Nicht nur die Stempel verweisen darauf, dass das Aufführungsmaterial in das Archiv des Tschechischen Nationaltheaters übergang, auch die Kennzeichnung der Partitur als „Provozní Partitura N.D. (Betriebspartitur des N.D.)“ und der Verweis auf den Dirigenten Rudolf Vařata verdeutlichen,⁴²¹ dass das einstige Material des Neuen Deutschen Theaters nicht verloren war oder zerstört wurde, sondern lediglich den Besitzer wechselte. Dass dies bereits vor der Samtenen Revolution 1989 (oder gar zu einem noch späteren Zeitpunkt) geschah, geht aus den Lebensdaten des 1972 verstorbenen Dirigenten Vařata hervor. Somit muss *Der Rosenkavalier* entweder in seinen Tätigkeitsjahren als Dirigent 1941–1949, 1956/1957 oder Anfang der 1970er-Jahre aufgeführt worden sein.⁴²²

⁴¹⁹ Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 224–225.

⁴²⁰ Vgl. dazu Richard Strauss, *Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal* op. 59 (Orchester-Partitur), Berlin u.a., s.a. (Edition Adolph Fürstner 5900), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt 144/P1-I.

⁴²¹ Rudolf Vařata war von 1936–1942 Korrepetitor am Nationaltheater und agierte später am gleichen Opernhaus als Dirigent, und zwar 1941–1949, 1956/1957 und dann von 1972 bis zu seinem Tod am 31. August 1973. Vgl. N.N., „Rudolf Vařata“, in: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3992> (letzter Zugriff: 26. Mai 2025).

⁴²² Eintragungen in der Partitur, die mit grünem Buntstift getätigt wurden, sprechen eher dafür, dass *Der Rosenkavalier* nach den 1940er-Jahren gespielt wurde.



Abb. 8: Richard Strauss, *Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen* von Hugo von Hofmannsthal op. 59 (Orchester-Partitur), Berlin u.a., s.a. (Edition Adolph Fürstner 5900), Deckblatt und Einschlagsseite mit Verweis auf den tschechischen Dirigenten Rudolf Vašata,
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt 144/P1-I

Im Falle des *Rosenkavaliers* wurde das deutsche Libretto ins Tschechische übersetzt und sehr wahrscheinlich in tschechischer Sprache aufgeführt.

Ob das Aufführungsmaterial der Wagner-Inszenierungen und Fassungen des Neuen Deutschen Theaters ebenfalls in tschechischen Archivbesitz übergang, ist nicht eindeutig nachvollziehbar, liegt aber nahe, da das heutige Musikarchiv des Národní Divadlo sowohl das Aufführungsmaterial des Nationaltheaters als auch das des ehemals Neuen Deutschen Theaters beherbergt. Dabei erfolgt die archivarische Differenzierung durch die Signaturen, die für Bestände des ehemaligen (und heutigen) Nationaltheaters mit „ND“ beginnen, wohingegen der Bestand des ehemaligen NDTs mit „DT“ angegeben wird. Auch wenn das Aufführungsmaterial Zemlinskys vermutlich ebenfalls im Schatten des Archivs der tschechischen Nationaloper verblieb, wurde es – anders als beim *Rosenkavalier* – nicht ins Tschechische übersetzt und auch nicht für weitere Aufführungen genutzt. Dies ist auf die bereits thematisierte Prager Wagner-Tradition zurückzuführen, in der sowohl an der deutschen als auch tschechischen Bühne ab den frühen 1880er-Jahren Wagner gegeben wurde. Aufführungsmaterialien sind daher von beiden Häusern gekauft und genutzt worden und existierten parallel, so auch im Falle des *Parsifal*, der in Prag am selben Tag – dem 1. Januar 1914 – gleich zweimal aufgeführt wurde. Für die Premieren unter Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater und unter seinem tschechischen Kollegen Karel Kovařovic am Národní divadlo wurde selbstredend dieselbe Schott-Edition genutzt. Unterschieden werden können die beiden Partituren leicht anhand ihrer Stempel und des simplen Umstands, dass das Libretto in der Partitur Kovařovics auf Tschechisch übersetzt wurde und seine Annotationen – solange sie sich nicht auf italienische Vortragsbezeichnungen beziehen – ebenfalls in tschechischer Sprache verfasst wurden. So kann heute glücklicherweise sicher erkannt werden, dass die musikalische Fassung des Neuen Deutschen Theaters ausschließlich am selbigen genutzt wurde. Hingegen wurden Materialien anderer Werke für spätere tschechische Produktionen überstempelt und überschrieben, was eine Differenzierung der unterschiedlichen musikalischen Fassungen bisweilen fast unmöglich macht. Das Národní Divadlo wurde dementsprechend zu einer Art Asyl für das umfangreiche Notenmaterial des ehemaligen Neuen Deutschen Theaters. Hingegen müssen Teile des einstigen Fundus weiterhin als verschollen gelten: Dies betrifft zum einen das Inventar von Kostümen, Requisiten, Bühnenbildern, Möbel und Waffen, zum anderen das Notenmaterial der Ära Kramer. Während viele Aufführungsmaterialien der Ära Teweles heute im Archiv des Národní Divadlo auszumachen sind, fehlt vom Notenmaterial der Uraufführungen in der Kramer-Zeit jede Spur. Es ist unklar, ob dieses Material den politischen Umbrüchen zum Opfer fiel (fraglich bliebe dann, warum es lediglich das Notenmaterial dieser Zeit betrifft) oder ob Direktor Kra-

mer bei seinem Abschied aus Prag das Material, das er selbst neu erstanden hatte, nicht an seinen Nachfolger Robert Volkner verkaufte und gegebenenfalls bei seiner Amtsaufgabe mit sich nahm.

Obwohl das *Parsifal*-Material eine nicht annähernd so schwer nachzuvollziehende Provenienz aufweist wie die anderen Wagner-Materialien des ehemaligen Neuen Deutschen Theaters, ist die Identifizierung der einzelnen Schriftebenen und unterschiedlichen Fassungen keinesfalls so einfach, wie es im ersten Moment erscheint. Dies gilt es an dieser Stelle aus zweierlei Gründen näher auszuführen: Zum einen möchte ich damit Transparenz über die Gründe schaffen, aus denen ich vor allem die Dirigierpartitur Zemlinsky zuordne, zum anderen möchte ich dafür sensibilisieren, dass das Konglomerat divergentester Lesarten und Fassungen zwangsläufig dazu führt, dass einige Analysen im Folgenden unter dem Blickwinkel hypothetischer Deutungen gesehen werden müssen.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der *Parsifal*-Partitur deshalb ein ungewöhnlicher Stellenwert zukommt, weil sie im Gegensatz zu den anderen Wagner-Partituren vorrangig die Annotationen Zemlinskys aufweist. Dies verdankt sich wiederum der oben dargestellten Rechtslage der *Parsifal*-Aufführungen am 1. Januar 1914.

Der Eigentumsstempel Heinrich Teweles' in der Partitur, die der Analyse zugrunde liegt, macht ersichtlich, dass das Material vor 1914 nicht am Theater genutzt wurde. Ebenso geht dies aus den Aufführungsdaten hervor, die den Orchesterstimmen entnommen werden können. Allerdings endet die Aufführungsgeschichte des *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater nicht mit der Aufführung vom 1. Januar 1914 respektive deren Reprisen in den nachfolgenden Spielzeiten: Am 3. April 1921 wurde *Parsifal* unter Zemlinsky in der Inszenierung von 1914 neu einstudiert. Und Louis Laber, der ab den 1920er-Jahren für die Regie am Theater zuständig war, erinnerte sich im Rückblick daran, in Prag eine ebenso „interessante“ wie „eigenartige“ *Parsifal*-Aufführung geleitet zu haben.⁴²³

Insgesamt ist *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in insgesamt 40 Aufführungen über die Bühne gegangen, wovon 29 auf die Amtszeit Zemlinskys entfallen. Auch wenn Felix Adler 1926 anmerkte, dass sie einer „szenischen Erneuerung“ bedürfe, wurde die Inszenierung von 1914 bis zur Schließung des Theater 1938 unverändert beibehalten. Das erleichtert eine Untersuchung der Regiebücher, da diese in Anbetracht der gleichbleibenden Szenerie vermutlich kaum verändert wurden.

⁴²³ Zit. nach Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 259. In der Kritik dazu hieß es: „Szenisch ist manches abgebröckelt und infolgedessen der Erneuerung bedürftig, aber das musikalische Niveau hat wahren Festspielcharakter.“ Adler, in: *Bohemia*, 2. April 1926, zitiert nach: Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 590.

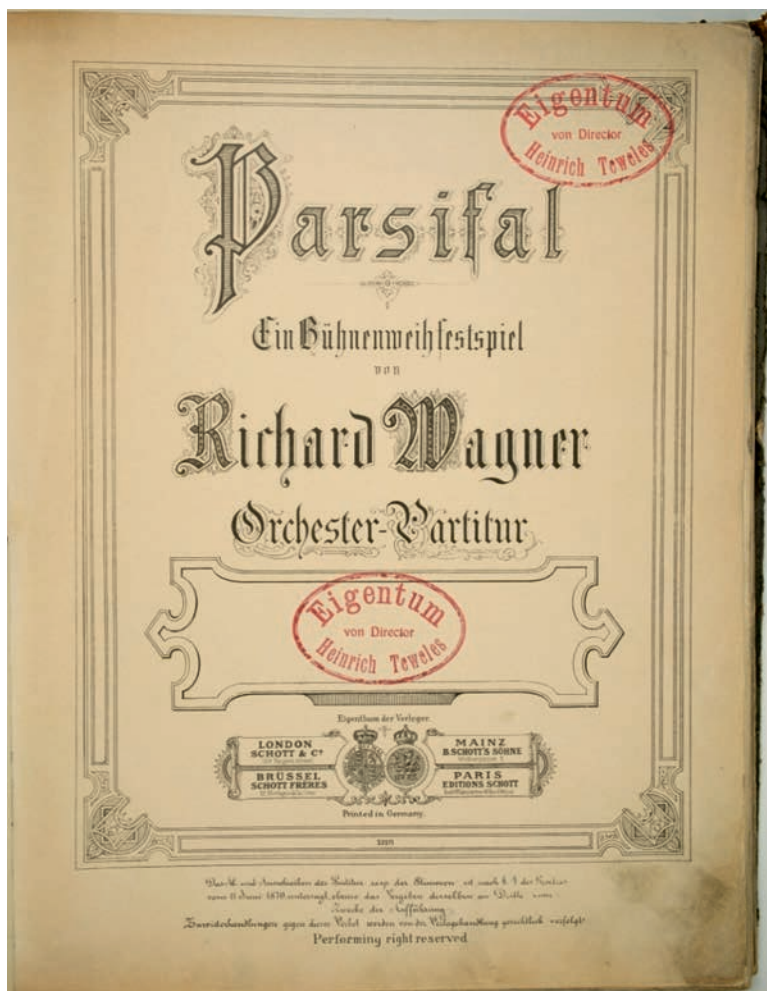


Abb. 9: Richard Wagner *Parsifal*. *Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur),
Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571),
Deckblatt mit dem Eigentumsstempel von Direktor Heinrich Teweles,
© Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, DT O 308/PI

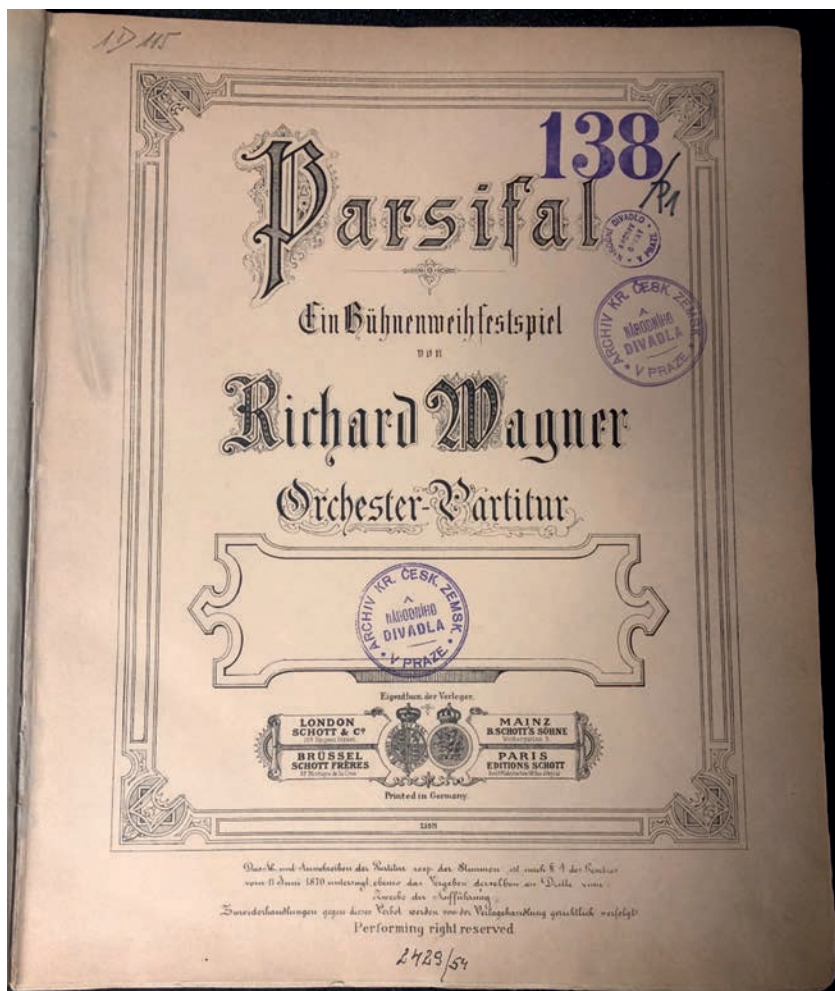


Abb. 10: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Deckblatt mit dem Eigentumsstempel des Tschechischen Nationaltheaters, © Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, H 138/P1

Für das musikalische Material ergibt sich allerdings die Konsequenz, dass zumindest dasselbe Orchestermaterial auch für die Aufführungen der 1930er-Jahre unter Georg Szell, Karl Rankl und weiterer Gastdirigenten benutzt wurde. Dies geht aus den Listen der Aufführungstermine hervor, die sich die Orchestermusiker – mal mehr, mal weniger säuberlich – in ihrem Notenmaterial notierten.

Zudem wird, zum Beispiel anhand der Aufführungsübersicht in einer Bratschenstimme⁴²⁴ ersichtlich, dass Zemlinsky nicht alle 29 Aufführungen dirigierte, sondern am 7. und 8. April sowie am 25. Juni 1925 den Taktstock an seinen zweiten Kapellmeister Erich Paul Steckel abgab. In der Stimme der Oboe II wird hingegen der 6. April 1924 als das Datum ausgewiesen, an dem Steckel die Aufführung übernahm, während in der Harfe das gleiche Datum wie in der Bratschenstimme notiert wurde. Aus den Aufzeichnungen der Paukenstimme geht hervor, dass die Aufführung unter Steckel stattgefunden hat, da Zemlinsky erkrankt war.⁴²⁵ Ungeachtet dessen, um welches Datum es sich genau handelt, hat Steckels Übernahme des Dirigats wohl kaum Konsequenzen für die Quellenlage: Es wird ersichtlich, dass es keine weiteren Proben gegeben hat. Steckel hat vermutlich am Abend der Aufführungen tatsächlich als Ersatz ein Orchester dirigiert, das den *Parsifal* unter Zemlinsky intensiv erarbeitet hatte. Ohne jegliche Proben sind vermutlich keine Ergänzungen im Aufführungsmaterial vorgenommen worden.

Anders verhält sich die Sachlage bei den Aufführungen des *Parsifal*, die nach Zemlinskys Weggang im Jahr 1927 gegeben wurden. Die 30. Aufführung fand am 14. April 1928 unter der Leitung von Zemlinskys Nachfolger Hans Wilhelm Steinberg statt.⁴²⁶ Im Vergleich zu Zemlinsky fiel die Probenarbeit unter den späteren Dirigenten in Hinblick auf den *Parsifal* verschwindend gering aus. Steinberg hielt vor seiner ersten Prager *Parsifal*-Aufführung drei Proben ab, im darauffolgenden Jahr (1929) genau dieselbe Anzahl, und als Georg Szell Chefdirigent des Neuen Deutschen Theaters in Prag wurde, fanden für seine erste *Parsifal*-Aufführung am 26. April 1930

⁴²⁴ Vgl. dazu Richard Wagner, *Parsifal* (Viola), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: va, Einschlagsseite verso.

⁴²⁵ Vgl. dazu Richard Wagner, *Parsifal* (Pauke), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: tp, recto-Seite des Einschlags.

⁴²⁶ Steinberg wirkte von 1925 bis 1929 am Neuen Deutschen Theater und war ein Schüler Otto Klemperers. Nach seinem Engagement in Prag wurde er Generalmusikdirektor der Frankfurter Oper, emigrierte 1936 nach Palästina, wo er das dort ansässige Symphonieorchester gründete. 1938 holte ihn Arturo Toscanini als stellvertretenden Direktor des NBC-Orchesters nach New York. Nach diversen Leitungstätigkeiten für amerikanische Orchester beendete er seine Karriere als musikalischer Leiter des Boston Symphony Orchestra. Vgl. dazu Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 699–700.

sogar nur zwei Proben statt (genauso 1931). Im darauffolgenden Jahr (1932) übernahm der Gastdirigent Ludwig Neubeck aus Leipzig am 26. März die *Parsifal*-Aufführung, ebenfalls vorbereitet mit nur zwei Proben.

Danach verschwand das Werk für fünf Jahre vom Spielplan, bis es am 27. März 1937 unter Szell zu weiteren vier Aufführungen kam. Aus dem Notenmaterial der Pauke wird ersichtlich, dass der dritte Aufzug der *Parsifal*-Aufführung am 10. April 1937 im Radio übertragen wurde.⁴²⁷ Am 22. Mai erklang *Parsifal* dann unter dem Gastdirigat Alexander Kipnis.⁴²⁸ Die letzten Aufführungen des Wagner'schen Bühnenweihspiels fanden 1938, kurz vor der endgültigen Schließung des Theaters, unter Karl Rankl statt, der in dem Jahr Szells Nachfolge angetreten hatte.

Aufgrund der langen Aufführungsgeschichte von *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in Prag, die immerhin 24 Jahre umfasst, könnte durchaus die Vermutung aufkommen, dass alle Dirigenten dieselbe Partitur nutzten und es sich – wie in der *Es-war-einmal*-Partitur – aus dem Grund um ein mehrschichtiges Manuskript handelt, bei dem die diversen Spuren mehrerer Dirigentenhandschriften keinen distinkten Zugriff erlauben, sondern höchstens die Lesart als Geschichte einer musikalischen Fassung zulassen. Diese Vermutung kann durch unterschiedliche Indizien falsifiziert werden: Das ist zum einen die eindeutig identifizierbare Handschrift Zemlinskys in der Partitur. Auszumachen ist sie vor allem an der typischen Art und Weise, ein *ritardando* zu kürzen, die zahlreichen *espressivo*-Hinweise, die denen seiner eigenen kompositorischen Spielanweisungen in den Autographen entsprechen; visuell fassbar wird dies aber auch in deutlich ausgeschriebenen Wörtern wie „Vorhang“ oder „Bühne“. Zudem muss bedacht werden, dass das Schriftbild Aufschluss über unterschiedliche Arbeitsstadien und Schreibszenen zulässt, die unten beschrieben werden sollen.⁴²⁹ Dies erklärt zum einen die auf den ersten Blick durchaus voneinander abweichenden Schriftbilder. Zum anderen offenbart ein Abgleich mit Partituren des Prager Archivs, bei denen das ausschließliche Dirigat Zemlinskys als gesichert gilt, dass sich einige Annotationen weitestgehend ähneln, selbst wenn die Systematisierung der Eintragungen eine gänzlich andere zu sein scheint.

⁴²⁷ Vgl. dazu Richard Wagner, *Parsifal* (Pauke), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: tp, recto-Seite des Einschlags. Die Nachforschungen zu der Radioübertragung des dritten Aufzuges am Neuen Deutschen Theater unter dem Dirigat Georg Szells haben indes ins Leere geführt. Es ist unklar, in welchem Radio die Aufnahme übertragen und ob sie überhaupt archiviert wurde und somit eines Tages für die Forschung zugänglich sein könnte.

⁴²⁸ Vgl. zu der Biografie Kipnis: Sophie Fetthauer, Art. „Alexander Kipnis“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001290 (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

⁴²⁹ Vgl. dazu 3.2 Die Dirigierpartitur Zemlinskys.

Nun könnte man an dieser Stelle ähnlich wie bei *Es war einmal* argumentieren, dass sich kleingliedrige, symbolartige Annotationen nicht durch philologische Merkmale voneinander abgrenzen lassen. Diese Problematik lässt sich auch bei der Prager Dirigierpartitur des *Parsifal* nicht gänzlich ausschließen. Anhand einiger Überlegungen soll aber dargestellt werden, warum es äußerst unwahrscheinlich erscheint, dass die Partitur von Zemlinskys Nachfolgern in einem so großen Maße genutzt wurde oder diese gar als Urheber der ersten Schreischicht gelten können: Erstens ist auf die Rechtsgrundlage von *Parsifal* und die damit verbundene, erst spät erfolgte Anschaffung des gesamten Aufführungsmaterials durch Direktor Teweles zu verweisen. Die ersten Aufführungen des *Parsifal*, die nicht unter der musikalischen Leitung Zemlinskys standen, also die von Steinberg 1928, fallen bereits in die Amtsperiode von Direktor Kramer. Es grenzt aus opernpraktischer Sicht ans Unmögliche, dass das Material, vor allem die Dirigierpartitur, teuer erstanden wurde, aber erst 14 Jahre später genutzt werden sollte. Dies schließt sämtliche Dirigenten, die den *Parsifal* nach Zemlinsky dirigierten, als Urheber der ersten Schriftschichten aus. Dass sie aber vermutlich auch später kaum Änderungen an der Partitur vornahmen, die Partitur vermutlich gar nicht nutzten, kann hier nicht eindeutig verifiziert werden, liegt aber aufgrund folgender Indizien nahe: Vergleicht man die Prager Dirigierpartitur des *Parsifal* mit derjenigen des *Lohengrin*, wird ersichtlich, dass Szell und Rankl ihre Annotationen dort signierten und somit (teilweise) identifizierbar machten. In der *Parsifal*-Partitur fehlen solche Signaturen, auch gibt es keine Kürzel oder anders gelagerte Hinweise auf andere Urheberschaften. Warum also hätten Szell und Rankl ihre Partiturretuschen bei *Lohengrin* sauber kennzeichnen, dies aber im *Parsifal* einfach unterlassen sollen? Von Steinberg, Zemlinskys direktem Nachfolger, war bekannt, dass er – zum Missfallen der Prager Presse – stets auswendig dirigierte.⁴³⁰ Dies schließt zwar Annotationen und Ergänzungen in der Partitur nicht aus, macht sie aber deutlich unwahrscheinlicher, und vermutlich würden sie sich nicht so stark im Schriftbild niederschlagen. Bei den Gastdirigenten Neubeck und Kipnis ist wiederum zu vermuten, dass sie ihre eigenen Partituren mitbrachten oder andernfalls vermutlich keine ergänzenden Retuschen an den hauseigenen Dokumenten vornahmen. Zudem kommt der wichtige Umstand zum Tragen, dass *Parsifal*, anders als beispielsweise *Lohengrin*, nur einmal

⁴³⁰ So hieß es in einer Kritik der *Bohemia* über Steinberg: „Weniger erfreulich ist seine Tendenz zu auffälliger Geltendmachung. Das Aviso jeder einzelnen Nuance durch das Aufspringen vom Dirigentensessel ist ebenso überflüssig wie die demonstrative Augenwischerei des Auswendigdirigierens, das in der Oper beim Eintreten eventueller Schwankungen immer eine Gefahr bedeutet.“ N.N., [ohne Titel], in: *Bohemia*, Prag, 4. September 1925, zitiert nach: Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 699.

von Zemlinsky selbst neu einstudiert und ansonsten in der Fassung gegeben wurde, wie sie 1914 gemeinsam von Zemlinsky, Osen und dem Bühneninspektor Leopold Kotulan entworfen worden war. So ergibt sich in der Prager *Parsifal*-Partitur ein außergewöhnliches Bild einer Bearbeitung durch nur einen Dirigenten, Alexander Zemlinsky, und zudem die Historie einer Oper, die zwar viele verschiedene Aufführungen durchlief, allerdings nur an einem Theater, an einem Ort, in der immergleichen Fassung und Inszenierung.

Zwar lässt sich nicht nachvollziehen, welche Annotationen sich auf welche musikalische Einstudierung unter Zemlinsky beziehen – die von 1914 oder von 1921 –, weshalb die Analyse der Partitureintragungen Zemlinskys im Spiegel seiner gesamten *Parsifal*-Interpretation verstanden werden muss. Dass der Großteil der Bearbeitungen vermutlich auf das Jahr 1913, die Periode der intensiven Vorbereitung auf die Premiere, entfällt, liegt in der Natur der Sache.

Anders verhält sich die Sachlage aber bei dem Aufführungsmaterial des Orchesters, des Chors und des Sängersensembles. Während der Dirigent in der Partitur seine Aufführungsentention verfestigen, skizzieren oder andeuten kann und somit die Intention so weit wie möglich schriftlich im Material fixiert wird, sind die Aufführungshinweise sowohl in den Orchesterstimmen als auch in den Klavierauszügen der Sängerinnen und Sänger verschriftlichte Reaktionen auf Kommunikation innerhalb der Probenprozesse und Aufführungsvorbereitung. Der Sender dieser Informationen ist im Falle einer Oper, die mehrere Aufführungen und Produktionen unter diversen musikalischen Leitungen durchläuft, falls nicht anders notiert, kaum zu identifizieren. Auf diese Problematik und den daraus resultierenden methodischen Umgang mit dem Material wird im unten näher eingegangen.⁴³¹

Anhand des Notenmaterials des Orchesters und des Sängersensembles lässt sich nicht nur die Aufführungsgeschichte des *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater nachzeichnen. Vielmehr kann man sich weiteren Parametern annähern, die charakteristisch für die Aufführung unter Zemlinsky waren. Dank der zahlreichen, teils minutiös notierten Proben- und Aufführungssituationen kann beispielsweise die Dauer der jeweiligen Aufzüge unter Zemlinsky, Szell und Rankl rekonstruiert werden.⁴³² Dabei transformiert sich das Notenmaterial bisweilen in ein Medium, das nicht nur musik- oder szenenimmanente Parameter vermittelt, sondern gar zum Zeitzeugen eines Opernensembles wird, das nicht nur produktionsbedingten Theaterinterna unterlag, sondern auch persönlichen Schicksalsschlägen.

⁴³¹ Vgl. dazu 2.2 Das Prager *Parsifal*-Material im Spiegel der Interpretationsforschung.

⁴³² Vgl. dazu 3.3.4 Zu Fragen der Aufführungszeiten: „Zum Raum wird hier die Zeit“.

1. mal Prag am 1. Jänner 1914.	
2. " " 4. " "	
3. " " 6. " "	
4. " " 11. " "	
5. " " 25. " "	
6. " " 1. Febr.	
7. " " 15. März	
8. " " 13. April	
9. " " 1. Juni	
10. Tag am 23. Febr. 1919	28. Tag am 26. April 1930 (Soll)
11. " " 2. März " "	29. " " 11. " 1934.
12. " " 8. " "	30. " " 26. März 1932 (S. Kutsch)
13. " " 9. " 1919	
Prag am 3. April 1921.	31. Tag am 24. März 1934 (Soll Minn)
14. " 4. " "	32. " " 29. " "
15. " 4. Juni 1922	10. 4. 37. 38. 39. mal Kippen Soll
16. " 5. " "	34. 22. 8. 34
17. " 31. März 1923.	11. IV. 38 39x Rankl
18. " 6. April 1924	
19. " 7. " "	
20. " 7. April 1925	
21. " 8. " "	
22. " 25. Juni "	
23. " 31. März 1926 (S. Kutsch)	
24. " 24. April 1927.	
25. " 14. April 1928. (S. Kutsch)	
26. " 1. April 1929 (S. Kutsch)	

Abb. 11: Richard Wagner, *Parsifal* (Viola), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial der Viola mit Angaben zu den Aufführungsdaten des *Parsifal* von 1914–1938, letzte Einschlagsseite,
© Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: va

Der Erste Weltkrieg und die Schließung des Neuen Deutschen Theaters infolge des Münchner Abkommens erklären fehlende Daten oder abbrechende Dokumentationen vorher gepflegter Listen. Verstorbene Musiker wurden ebenfalls im Notenmaterial des Orchesters gewürdigt.⁴³³

Exkurs: Die Parsifal-Partitur der Ära Neumann und die konzertanten Aufführungen

Der Ursprung der Aufführungsgeschichte des *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in Prag lässt sich noch vor dem 1. Januar 1914 ausmachen. Beinahe hätte Prag sogar das alleinige Aufführungsrecht neben Bayreuth für den *Parsifal* erlangt. Dies war dem Direktor Angelo Neumann zu verdanken, der sich laut eigener Aussage (in den Wagner-Quellen ist nichts dazu zu finden) mit Wagner kurz vor dessen Tod in Verhandlungen über das Aufführungsrecht für *Parsifal* befunden haben soll. Teweles erinnerte sich an diese Gegebenheit wie folgt:

„Neumann hatte selbst oft erzählt, Wagner habe ihm bei seinem letzten Besuch in Wahnfried das Aufführungsrecht zugesagt, aber eine erklärliche Scheu hielt ihn ab, den Meister zu einer schriftlichen Abmachung zu veranlassen und selbst bei der letzten Begegnung, der auch Först beiwohnte und bei der er den Eindruck hatte, daß es wirklich die letzte sei, ließ er sich von Wagner bestimmen, auf die Abmachung des definitiven Vertrages nicht zu drängen.“⁴³⁴

Es kam bekanntlich anders und Teweles machte 1914 nur zu gerne Gebrauch von „dem gesetzlichen Recht der Aufführung nach Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist“. Stolz berichtete er, maßgeblich dazu beigetragen zu haben, dass „das Bayreuther Monopol in die Brüche ging“.⁴³⁵ Teweles' Abneigung gegenüber dem „konservativen Bayreuth“ und dem Versuch, die Schutzfrist zu verlängern, tritt in seinen persönlichen Erinnerungen unverhohlen zum Ausdruck. Um diese rechtliche Hürde zu umgehen, wurden sowohl in der Ära Neumann als auch zu Beginn der Ära Zemlinsky, unter der Direktion Teweles', konzertante Aufführungen einzelner Teile gegeben.

Von 1888 bis 1910 fanden insgesamt 36 Aufführungen mit Ausschnitten aus dem *Parsifal* unter der Direktion Neumanns am Neuen

⁴³³ Annotationen und Eintragungen der Musiker, die sich nicht auf rein musikalische Parameter beziehen, werden ebenso in Kapitel 3.3 Das Orchester und das Gesangsensemble: „Sehr geehrter Herr Capellmeister“ besprochen. Obwohl sich daraus keine Konsequenzen für die musikalische und szenische Realisierung ablesen lassen, verraten sie mehr über den Orchesteralltag und die Orchestergemeinschaft, deren Zusammenhalt maßgeblich von Zemlinsky geprägt wurde.

⁴³⁴ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 193.

⁴³⁵ Ebenda.

Deutschen Theater statt.⁴³⁶ Wer sie dirigierte, bleibt unklar, im Aufführungsmaterial ist allerdings ersichtlich, um welche Ausschnitte es sich handelte: die Verwandlungsmusik und die Schlusszene des ersten Aufzugs. Im Archiv wird bis heute diese Partitur aufbewahrt, die im Schott-Verlag als konzertante Fassung herausgegeben wurde und keinem Aufführungsverbot unterlag. Durch die Eigentumsstempel wird ersichtlich, dass Neumann dieses Material erstanden hatte und es 1911 in den Besitz von Teweles übergang. Für diese Studie ist dieser kleine Exkurs insofern von Belang, als angenommen werden kann, dass Zemlinsky die Partitur durchaus für seine ersten konzertanten Aufführungen des *Parsifal* vor dem 1. Januar 1914 nutzte, vermutlich zu Studierzwecken. Zumindest komme ich zu dem Ergebnis, dass Zemlinsky in der Partitur partielle Annotationen (vorwiegend mit Bleistift) vornahm. Ersichtlich wird dies zum einen aus dem Schriftbild, zum anderen aus dem Umstand, dass genau diese Angaben auch in die spätere Partitur, die für den 1. Januar 1914 genutzt wurde, übertragen worden sind. Darüber hinaus belegen sie Zemlinskys Behandlung der kontrastierenden Gegenüberstellung des Grals- und Glaubensmotivs in den instrumentalen Vor- und Zwischenspielen der Oper.⁴³⁷

Es kann nicht rekonstruiert werden, ob Zemlinsky die Partitur für das große *Parsifal*-Konzert am 22. Mai 1913 tatsächlich nutzte. Mit ziemlicher Sicherheit war zu diesem Zeitpunkt schon das neue Material eingetroffen und in täglichem Gebrauch, denn auf dem Programm standen außer der Schlusszene des ersten Aufzugs der *Karfreitagszauber*, *Amfortas Klage* und die *Gralsenthüllung*.⁴³⁸ Ersichtlich wird dies in den Orchesterstimmen: In allen Stimmen finden sich Einklebungen (oder deren Reste) des variierenden konzertanten Schlusses am Ende des ersten Aufzugs, der, anders als in der zur szenischen Aufführung bestimmten Fassung, plagal endet. Es liegt nahe, dass die konzertante Schlussvariante von einem Kopisten oder einer Kopistin säuberlich abgeschrieben und danach ins jeweilige Material geklebt wurde. Später, als *Parsifal* nur noch als Bühnenfassung aufgeführt wurde und folglich der ‚richtige‘ Schluss wiederhergestellt werden musste, sind diese Einklebungen zum Teil wieder entfernt worden.

Im Vergleich mit dem Material der Neumann-Ära wird deutlich, dass Zemlinsky eine eigene Fassung einstudierte. Es wäre vorstellbar, dass er beispielsweise die Stricheinrichtungen im Streichersatz aus dem älteren Material übernommen hat – zumindest hätte dies einen geringeren Arbeitsaufwand bedeutet.

⁴³⁶ Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 339.

⁴³⁷ Vgl. dazu 3.2.1 Vom Umgang mit einer „statischen“ Partitur: Zwischen Tempo und Agogik.

⁴³⁸ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 397. Das *Parsifal*-Konzert fand im Rahmen der Maifestspiele anlässlich des 100. Geburtstag Richard Wagners statt.



Abb. 13: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur),
Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571),
(Erster Aufzug, Verwandlungsmusik), S. 86 (Std.Zf. 87f.),
© Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

Der Abgleich der alten mit den neuen Orchesterstimmen des Streichersatzes verdeutlicht aber, dass Zemlinsky wohl eine gänzlich neue Einrichtung anstrebte und sich nicht des alten Materials bediente – obwohl durchaus die Möglichkeit bestanden hätte.⁴³⁹ Zudem wird durch die alte Partitur Neumanns ersichtlich, dass Zemlinsky mit einer größeren Orchesterstärke spielen konnte. Für die konzertanten *Parsifal*-Aufführungen unter Neumann ist auf der verso-Seite des vordersten Einschlags die Besetzung festgehalten. Das Orchester unter Neumann spielte in einer Stärke von 55 Musikern, allerdings ohne Harfe, während Zemlinskys Orchester für die Aufführung 62 Musiker umfasste.⁴⁴⁰

Die Urheberschaft der Annotationen in der Neumann'schen *Parsifal*-Partitur ist indes nicht auszumachen; es finden sich keinerlei Kürzel, Unterschriften oder anders gelagerte Hinweise, die diese Frage klären könnten. Lediglich der Eigentumsstempel von Direktor Neumann und ein Hinweis auf der Rectoseite des hinteren Einschlags verraten,⁴⁴¹ dass die Partitur vor dem Jahr 1911 genutzt wurde. Zwar eignet sich die Neumann-Partitur aufgrund ihrer Kürze nicht für eine Annäherung an aussagekräftige Parameter einer Interpretationsästhetik der konzertanten *Parsifal*-Varianten in der Ära Neumann, dennoch kann sie in der vorliegenden Studie als Kontrastfolie zu der Zemlinsky-Partitur genutzt werden. Gerade im direkten Vergleich wird deutlich, wie detailliert und umfangreich Zemlinskys Annotationen waren und vermutlich auf das abzielten, was Felix Adler in seiner Kritik als „Klarheit und Klangpracht der Verwandlungsmusiken“⁴⁴² bezeichnete.

Dass diese Begeisterung erst mit der Premiere am 1. Januar 1914 aufkam, zeigt eine Kritik zu den konzertanten Aufführungen Zemlinskys, in der deutlich wird, wie sehr die Beurteilung einer gelungenen Interpretation an die Umsetzung szenischer Bayreuther Direktiven gekoppelt war:

„Dunkel, stockfinster muß es sein, wenn die erhabenen feierlichen Klänge des Abendmahlspruches ans Ohr dringen aus einer rätselhaften Region. Und im Konzertsaal herrscht ein bei dieser Gelegenheit unerträglich helles Licht. Wer je das Wunder dieses Vorspiels in Bayreuth erlebt hat, empfindet die sichtbare Anwesenheit

⁴³⁹ Diese Beobachtung gewinnt an interpretatorischer Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, wieso Zemlinsky sich für andere Streichfassungen entschied. Detailliert besprochen wird das im Kapitel 2.2.1.1 „Acoustic matters“: Ein missverständener Bayreuther Graben in Prag.

⁴⁴⁰ Vgl. dazu *Almanach und Adressenbuch für das Königlich-Deutsche Landestheater in Prag (1911–1918)*, Österreichisches Theatrumuseum, Wien, A-Wtm 488722-B. Die Unterschiede ergeben sich vor allem aus der Blechbläserstärke.

⁴⁴¹ So ist der Partitur zu entnehmen, dass der anonyme Dirigent vor allem die mangelnde Bläserstärke begleichen wollte, indem eine dritte Oboe, eine dritte Klarinette und ein drittes Fagott zu bestellen sei.

⁴⁴² Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, hier S. 5.

der Musiker und des Dirigenten mehr als störend, vermißt die Idealität des durch die Orchesterschallwand verschmolzenen Klanges und die merkwürdige Wirkung der zahlreichen Pausen, von welchen das Parsifal-Vorspiel durchsetzt ist, stellt sich schon gar nicht ein.“⁴⁴³

Dass die Konzerte in erster Linie dazu gedacht waren, die Neugier auf die Premiere weiter zu steigern, liegt aus betriebswirtschaftlicher Sicht auf der Hand, zugleich legten sie aber die zu diesem Zeitpunkt noch nicht gelösten Defizite offen. So schreibt Adler, dass zwar „vorzüglich musiziert“ wurde, aber:

„Für die Parsifal-Aufführungen selbst wird man rechtzeitig einen Knabenchor zu beschaffen haben, da die Substituierung durch die Stimmen, wenn auch noch so auserwählter Solistinnen, doch nicht den gewünschten Klang hervorzubringen vermag. Auch das Surrogat für die Glocken, ein eigens ad hoc konstruiertes Saiteninstrument, vermag nicht die überzeugende Täuschung hervorrufen.“⁴⁴⁴

2.2 Das Prager *Parsifal*-Material im Spiegel der Interpretationsforschung

Historisches Aufführungsmaterial einer Opernaufführung birgt in der musikwissenschaftlichen Forschung einige Herausforderungen, die sich aus der ihr zugrunde liegenden Aufführungsgeschichte ergeben. Die oben dargestellte Historie der *Parsifal*-Aufführungen am Neuen Deutschen Theater, aber auch die skizzierte Aufführungsgeschichte der Zemlinsky-Oper *Es war einmal* haben gezeigt, dass das Notenmaterial durch permanente Aktualisierungen einer steten materiellen Erweiterung ausgesetzt ist. Diese führt im schlechtesten Fall dazu, dass sich die sukzessiv addierten Schriftschriften einzelner Protagonisten nicht mehr differenzieren lassen. Daraus ergibt sich in den meisten Fällen ein finales Manuskript, das höchstens als Konglomerat einer gesamten Fassung in unterschiedlichen Zeiträumen und an verschiedenen Orten gelesen werden kann, aber kaum Rückschlüsse auf singuläre Aufführungen bestimmter Dirigenten zulässt.

Dass sich dies im Falle der Prager *Parsifal*-Fassung glücklicherweise anders verhält, ist oben ebenfalls erläutert worden. Dennoch ist der Zugriff auf historische Aufführungen anhand des von Beteiligten verwendeten Materials keinesfalls problemlos. Das liegt vor allem daran, dass dieser methodische Zugriff in der aktuellen Forschung nicht zwingend als etabliert gelten kann, was sich wiederum aus einer erschwerenden Heterogeni-

⁴⁴³ Adler, „Parsifal=Konzert. (Maifestspiele IX.)“, in: *Bohemia*, Prag, 23. Mai 1913, S. 7.

⁴⁴⁴ Ebenda.

tät der Quellenfunde und der Überschneidung methodischer Ansätze der Interpretations- sowie der theaterwissenschaftlichen und aufführungsanalytischen Grundlagenforschung ergibt. Im Folgenden soll daher der methodische Zugriff auf die Quellen, die dieser Untersuchung zugrunde liegen, im Spiegel interpretations- und aufführungsanalytischer Ansätze reflektiert und weiterentwickelt werden.

Ausgangspunkt für die Überlegungen bildet eine Äußerung des Zemlinsky-Regisseurs Laber, der in seinem abschließenden Urteil über Opernaufführungen unter der Leitung Zemlinskys resümiert: „Eine solche Aufführung ist aber doch nur das Endresultat einer schweren, komplizierten, aufreibenden Arbeit wie sie die Vorbereitung und Einstudierung einer Oper darstellt.“⁴⁴⁵

Abgesehen von der Tatsache, dass es sich bei der Oper um eine kaum fassbare Gattung handelt, die durch ihre Trias Musik, Text und Szene die Fachbereiche der Musik-, Literatur- und Theaterwissenschaft berührt, ist ihre Gattungsgeschichte vor allem durch variierende Aufführungskontexte geprägt, was einen genuine Werkbegriff der Oper im Grunde verhindert. Erinnert sei an dieser Stelle an Oskar Bies Darstellung der Oper als „unmögliches Kunstwerk“: „Die Opernaufführung, die höchste Summe von Disziplin, ist von zahllosen Zufälligkeiten menschlicher Nerven abhängig, daß es auch nicht eine Minute in ihrer Ausdehnung gibt, die die Absichten des produzierenden und reproduzierenden Künstlers ungeschmälert herausbringt.“⁴⁴⁶

Vor allem durch Verdi und Wagner zeichnete sich im 19. Jahrhundert die Tendenz ab, die Oper als geschlossene Kunstform zu komponieren, die willkürliche, von Aufführungsvariabilitäten bedingte Änderungen nicht mehr zulässt.⁴⁴⁷ Doch wurde das Werk keineswegs von den divergierenden Aufführungsbedingungen der jeweiligen Theater und ihrer Ensembles befreit: Gelebte Opernpraxis steht dem Werkbegriff in der Oper konträr gegenüber. Löst man sich bei der Annäherung an historisches Aufführungsmaterial von der Dauerdiskussion um die Deutungshoheit der einzelnen Künste innerhalb der Oper, kann konstatiert werden, dass der Opernaufführung ein umfangreicher Produktionsprozess vorangeht, an dem drei wichtige Sparten beteiligt sind: die Musik, die Szene und die Bühnentechnik. Hierbei geht es nicht um einen ästhetisch geführten Diskurs, sondern um reinen Pragmatismus, der in zahlreichen Etappen vor der Aufführung selbst zum Tragen kommt. In der alltäglichen Opernpraxis geht es vor allem darum, die Künste in diversen Vorarbeiten bestmöglich miteinander zu verbinden; je besser die Zahnräder der jeweiligen Ebenen ineinandergreifen, desto erfolgreicher ist am Ende die Aufführung

⁴⁴⁵ Laber, „Zemlinsky auf dem Theater“, S. 224.

⁴⁴⁶ Oskar Bie, *Die Oper*, Berlin ⁸⁻¹⁰1923, S. 9.

⁴⁴⁷ Seedorf, „Oper und Vokalmusik“, S. 335.

selbst. Wenn Laber also von einer „komplizierten und nervenaufreibenden Vorbereitung“ spricht, ist damit gemeint, die von Bie formulierten „zahllosen Zufälligkeiten menschlicher Nerven“ so weit wie möglich zu minimieren. Das Aufführungsmaterial dient dazu, innerhalb des Produktionsprozesses die Operninszenierung respektive die Einstudierung den jeweiligen Bedingungen der Ausführenden und des Ortes anzupassen: Es ist „zeit-verhaftet, orts-gebunden, personen-orientiert.“⁴⁴⁸

Der Produktionsprozess einer Oper ist seit jeher ein Mechanismus, der eine materielle Erweiterung der zugrunde liegenden Quellen provoziert, man denke da nur an Händels Londoner Direktionspartituren.⁴⁴⁹ Bis zum 19. Jahrhundert waren Komposition und Aufführung ineinander verschränkte Phänomene, die gemeinsam das Musiktheater formten. Dementsprechend fungierten auch Komponist und Interpret als zwei Protagonisten der Oper, die miteinander an der Aufführungsrealisierung arbeiteten: „for most of music history, performers could justifiably consider themselves co-creators.“⁴⁵⁰ Aufführungsmaterial war dementsprechend Teil der Komposition; kompositorische Änderungen waren durch den Produktionsprozess der Aufführung bedingt – eine Trennlinie zwischen beiden war kaum auszumachen.

Der Werkbegriff, der sich Mitte des 19. Jahrhunderts in der Oper als geschlossene Kunstform etabliert, ergibt sich infolgedessen erst aus einer Verschärfung ebendieser Trennlinie: Die neuen Urheberrechtsgesetze in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlaubten erstmals, die verschriftlichte Komposition vor nachträglichen Änderungen zu schützen, die sich wiederum aus dem Produktionsprozess einer Aufführung ergaben.⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Egon Voss, „Zwischen Partitur und Aufführungsmaterial oder: Opernedition und Werkbegriff (Wagner)“, in: *Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*, hrsg. von Helga Lühning und Reinhard Wiesend, Mainz 2005 (Schriften zur Musikwissenschaft 12), S. 123–131, hier S. 126 (Hervorhebung original).

⁴⁴⁹ Vgl. dazu auch Hans Dieter Clausen, *Händels Direktionspartituren*, Hamburg 1972 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 7).

⁴⁵⁰ Correy Jamason, „The performer and the composer“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hrsg. von Calin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 105–134, hier S. 107.

⁴⁵¹ Selbstredend gab es auch schon vor dem 19. Jahrhundert Ideen zum Schutze geistigen Eigentums. Ein prominentes Beispiel ist das königliche Druckprivileg, das J.B. Lully genoss. Doch spezifiziert Walter, dass Lully nicht von einem Urheberrechtsschutz im heutigen Sinne profitierte, sondern lediglich materiellen Gewinn aus der Monopolstellung seines Privilegs zog, das alle Operaufführungen Frankreichs einschloss. Vgl. dazu Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, S. 350. Allerdings wuchs erstmalig in Frankreich auch das Bewusstsein für eine Trennung zwischen Aufführungs- und Urheberrecht, wobei das Aufführungsrecht in Frankreich dann 1791 gesetzlich verankert wurde. Vgl. Thomas Böschke und Hansjörg Pohlmann, Art. „Urheberrecht“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart online*, <https://>

Dabei sei Michael Walter zufolge zu überlegen, ob die neue Rechtsgrundlage nicht eigentlich maßgeblich dazu beigetragen, „dass das Bewusstsein der Oper als ‚Werk‘ bei Opernkomponisten erst entstand“.⁴⁵² Bekanntlich gipfelt dieser Ansatz gerade bei Wagner in dem Versuch, das gesamte Aufführungsereignis als szenische Komposition verschriftlicht zu wissen.

In Kombination mit der Entwicklung von Druckverfahren, die es erlaubten, das komplexe und aus vielen Komponenten bestehende Aufführungsmaterial kostengünstiger und weniger zeitaufwendig zu vervielfältigen, entstanden neue Verbreitungsmöglichkeiten von Musiktheaterkompositionen. Aus dem Urheberrecht resultiert nicht nur der Schutz der Komposition. Zeitgleich erlauben die daraus fließenden kommerziellen Verwertungsrechte, von denen eins das Aufführungsrecht beinhaltet, die Entscheidungshoheit des Komponisten darüber, wo und von wem das eigene Werk aufgeführt werden darf.⁴⁵³ In aller Konsequenz ist dies bei Wagner zu beobachten, der mit dem gezielten Verkauf von Aufführungsrechten seiner Werke an bestimmte Personen die Grenzen der Materialität zu sprengen versuchte, indem eine Aufführungstradition in seinem Sinne mündlich übermittelt werden konnte.

Das Postulat des Komponisten als alleiniger Autor der gesamten Bühnenaufführung kommt bei Wagner vor allem dadurch zum Tragen, dass er „keineswegs daran [denkt], sein Werk an die Kontingenz variabler Aufführungsbedingungen preiszugeben, sondern er will gerade umgekehrt der szenischen Vergegenwärtigung, dem theatralischen Spiel Werkcharakter verleihen“, wie Richard Klein schrieb.⁴⁵⁴ Stephan Möschs Überlegung, dass ‚vorsichtige‘ Variabilität der Verwirklichung bei Wagner die Umsetzung eines präfixierten ästhetischen Codes meint, gewinnt durch den Gedanken, dass Wagner sich vor allem als alleiniger Autor des theatralen Opernereignisses verstand und dergestalt eine ‚Werkintention‘ in der Partitur festlegte, an Bedeutung.⁴⁵⁵ Wagners Idee, der Aufführung selbst Werkcharakter zu verleihen, indem sie, urheberrechtlich geschützt, erstmalig losgelöst von Aufführungsbedingungen überhaupt als Werk postu-

www.1mgg-2online-1com-1t4lic0of0a40.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/52200 (letzter Zugriff: 25. Mai 2025). Zur Geschichte des Urheberrechts vgl. auch: Friedemann Kawohl, „Das Paradigma des Urheberrechts. Ein Blick zurück und einer nach vorn“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 162 (2001), H. 3, S. 26–29.

⁴⁵² Walter, *Oper. Geschichte einer Institution*, S. 352.

⁴⁵³ Vgl. zum Urheber- und Aufführungsrecht auch: Otto Opet, „Beiträge zum Aufführungsrecht. (Unter theilweiser Benutzung eines am 5. November 1894 im Bernischen Juristenverein gehaltenen Vortrages)“, in: *Archiv für die civilistische Praxis* 84 (1895), H. 2/3, S. 151–294; Monika Domman, „Autorrechte und Aufzeichnungsmedien seit 1800“, in: *Kulturen der Weltwirtschaft*, hrsg. von Werner Abels-hauser, Göttingen u.a. 2012, (Geschichte und Gesellschaft 24), S. 228–257.

⁴⁵⁴ Klein, „Werk vs. Theater. Carl Dahlhaus im Konflikt mit Richard Wagner“, S. 39.

⁴⁵⁵ Vgl. Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 6.

liert werden kann, ist nachzuvollziehen. Dennoch muss auch Wagner erkannt haben, dass er sich den Einflüssen, die bei der Aufführungsrealisierung einer Oper tatsächlich wirkten, nicht entziehen konnte.

Zwar schützt das Urheberrecht eine vermeintliche Werkintention, doch mit dem zeitgleich entstehenden Aufführungsrecht verliert der Komponist die Macht über die tatsächliche Aufführung. Kurzum: Das Paradoxon liegt darin begründet, dass ein verkauftes Aufführungsrecht zwar finanziellen Nutzen bringt und kommerziellen Gewinn bedeutet, zugleich aber mit einem Machtverlust bei der Aufführungsrealisierung einhergeht. Vor diesem Hintergrund ist auch Ulrich Konrads Darstellung zu sehen, der Wagners Ausführungen „über das Dirigieren“ als einen Versuch einordnet, „seine Überzeugungen in einer Sache [zu] markieren, bei der ihm die Felle davon schwammen“.⁴⁵⁶ Dahingehend wird Wagners Schrift *Über das Dirigieren* und die gezielte Weitergabe seiner eigenen Werke zur Aufführung an von ihm ausgewählte Dirigenten als die Etablierung einer eigenen „performance tradition“ verstanden.⁴⁵⁷ In dem Wissen, dass die individuelle Auslegung des Notentextes zwangsläufig zu stark variierenden Ausführungen führt, verstehen sich Wagners Ausführungen in *Über das Dirigieren* als Versuch, diesen vorzubeugen.⁴⁵⁸ Gerade die Wahl des richtigen Tempos durch die Rückbindung an das Melos machte Wagner zum Kernpunkt seiner Schrift, die damit erneut die Grenzen sprachlicher und schriftlicher Fixierung von klingender Musik offenlegte. Die ‚finale‘ Deutungshoheit über die Interpretation seiner Werke konnte Wagner letztendlich nur über die mündliche Vermittlung an ausgewählte Kapellmeister behalten. Zwar wird der Versuch einer schriftlichen Diskursohoheit über die Interpretation der eigenen Werke nicht als solche explizit genannt, ergibt sich aber aus dem rhetorischen Griff, eine genuine Interpretationsästhetik für die Werke Beethovens zu formulieren:

„Beethoven provided him with an answer. He was the most widely performed orchestral composer of the western canon by the 1860s—neither Mozart nor Haydn came anywhere close. If Wagner could somehow establish a widespread performance tradition for

⁴⁵⁶ Konrad, „Richard Wagner dirigiert“, S. 283.

⁴⁵⁷ Chris Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting. A New Translation with Critical Commentary*, New York 2021, S. 256.

⁴⁵⁸ Wagner selbst erklärt die Begrenzung vortragsspezifischer Anweisung im Notentext anhand von Tempi- und Metronomangaben: So habe er noch bei seinen „früheren Opern“ darauf geachtet, diese mit detaillierten Tempoangaben auszustatten, und zudem versucht, das Tempo anhand spezifischer Metronomangaben zu „fixieren“. Dies sei allerdings völlig gescheitert: „Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z.B. meines ‚Tannhäuser‘ hörte, vertheidigte man sich gegen meine Recriminationen jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom=Angabe gefolgt zu sein.“ Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 1870, S. 16.

Beethoven whereby the man's symphonies were regularly performed as if they were music by Wagner, then when those same conductors came to perform Wagner's own operas, they would already have internalized his ideas about „melos“ and tempo modification, and would apply these naturally to the Wagnerian oeuvre too.“⁴⁵⁹

So lässt sich erstens festhalten, dass Wagner, weil er sich als alleiniger Autor des theatralen Ereignisses verstand, versuchte, eine Aufführungsintention im Sinne szenischer Anweisungen in der Partitur zu fixieren. Er glaubte, dass die Intention so besser zu verschriftlichen wäre als im Notentext, bei dem er die Limitierung fixierter Vortragsanweisungen bereits erfahren hatte. Daraus ergibt sich erstens eine (im Vergleich zur Ebene des Notentextes) schriftlich deutlich präzisere szenische Ausarbeitung in Form von detaillierten Regieanweisungen bis hin zur genauen Festlegung des Bühnendekors. Daraus resultiert zweitens der Versuch, eine Aufführungstradition zu etablieren, die sich gemäß Wagners Verständnis des Werks als Theaterereignis auch auf die szenische Vergegenwärtigung seiner Opern erstreckte. So sind die angefertigten Protokolle der von ihm geleiteten Proben als Bestreben einer verschriftlichten Aufführungstradition zu lesen.⁴⁶⁰ Wagners Intention, sowohl auf musikalischer als auch szenischer Ebene eine in seinem Geiste stehende Aufführungstradition zu etablieren, formiert sich erst vor dem Hintergrund einer durch das Urheberrecht samt resultierender Verwertungsrechte entstehenden Trennlinie zwischen Werk und Aufführung: Während das Urheberrecht das kompositorische Werk schützt, setzt das Aufführungsrecht das Werk einer stärkeren Aufführungsvariabilität – und damit Interpretation – aus. Vor diesem Hintergrund kommt es im späten 19. und insbesondere im beginnenden 20. Jahrhundert zu einer schärferen Abgrenzung zwischen dem Berufsbild des Komponisten und dem des Dirigenten. Individuelle Interpretationsästhetik konnte sich insofern erst infolge einer Trennung des Werkes von seiner Aufführung formieren. Im Falle des *Parsifal* spitzt sich dieses Paradoxon weiter zu: Die „werkhafte Verdichtung“ gehörte zu den „Primärzielen der *Parsifal*-Einstudierung von 1882“,⁴⁶¹ die Aufführungen zu Wagners Lebzeiten wurden unter Cosima und Siegfried Wagner nach Wagners Tod als Bestandteil des Werkes gleichermaßen inszeniert und damit – in gewisser Weise – auch musealisiert.

Es ist bereits dargestellt worden, dass daraus im Hinblick auf die *Parsifal*-Aufführungen im Jahr 1914 ein gefürchtetes Problem entstand. Wagners *Parsifal* wurde durch den Autor selbst – insbesondere aber durch seine Erben – zu einem Werk, das frei sein sollte von Aufführungsvariabi-

⁴⁵⁹ Ebenda.

⁴⁶⁰ Vgl. dazu auch: Voss, „Zwischen Partitur und Aufführungsmaterial“, S. 126.

⁴⁶¹ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 6.

litäten, die dem musealen Mythos der Bayreuther Aufführungen selbst entgegenwirken könnten. In den zahlreich erschienenen Vorberichten und Ankündigungen der neuen *Parsifal*-Aufführungen wird deutlich, dass die Festschreibung des Werkes als nicht variables Theaterereignis zumindest ideologisch gelungen ist. In wohl keinem anderen Beispiel der Rezeptionsgeschichte findet sich eine dergestalt präzisierte Festlegung der vermeintlichen Werk- und Komponistenintention, leicht erkennbar an dem viel genutzten Terminus „der Wille des Schöpfers“⁴⁶² in der Presse.

Mösch legt in seiner umfangreichen Studie zu den Bayreuther *Parsifal*-Aufführungen dar, dass im Falle des *Parsifal* durch die Quellenkonsolidierung eine Annäherung an den „Intentionstext“ aus musikwissenschaftlicher Perspektive durchaus möglich sei. Dabei versteht Mösch den Begriff des Intentionstextes als „Summe der Informationen aus Eintragungen in Partituren, Orchesterstimmen, Sänger-Klavierauszügen, Regie-Auszügen, Probennotationen und Aufführungsprotokollen“, die als „vergegenständlichte Resultate von Interpretation als Vermittlungsvorgang“ fungieren.⁴⁶³ Zeitgleich kommuniziere die Aufführungsintention aber auch über den Notentext selbst: „Je erfahrener ein Komponist ist, desto präziser denkt er die Umsetzung im Schreibvorgang mit.“⁴⁶⁴ Im Vordergrund steht dabei der von Hans-Joachim Hinrichsen beschriebene „Kommunikationskreislauf“ von Komposition und Interpretation, der gewissermaßen die Grundlage der Interpretationsforschung seit den 1990er-Jahren definiert. Sie zielt nicht auf das Ziel einer Rekonstruktion historischer Interpretationen ab, sondern auf „ihre ‚Funktion‘ im Zusammenhang von Prozessen der Urteilsbildung und Methodenentwicklung“.⁴⁶⁵ Für den methodischen Zugriff auf das historische Aufführungsmaterial, das der Zemlinsky'schen Interpretation des *Parsifal* zugrunde liegt, seien dabei zwei Überlegungen vorangestellt. Wenn Mösch den Intentionstext als Teil des kommunikativen Kreislaufs versteht, der in zwei Richtungen gedacht werden kann und dessen zentraler Kern die Aufführungsintention ist, muss die Aufführungsintention Zemlinskys nicht nur aus der Werkintention resultieren, sondern ist zeitgleich in den Kontext ihrer realpraktischen Bedingungen zu setzen. Das historische Aufführungsmaterial der Prager *Parsifal*-Aufführung rekurriert nicht allein auf eine angestrebte Umsetzung, die sich an die Werkintention des Komponisten anlehnt. Es ist ein partiell verschriftlichtes Resultat eines theaterpraktischen Umgangs mit dem Werk selbst. Egon Voss' Darstellung von Aufführungsmaterial als „zeit-verhaftet, orts-gebunden, personen-orientiert“⁴⁶⁶ muss not-

⁴⁶² Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 5.

⁴⁶³ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 16.

⁴⁶⁴ Ebenda.

⁴⁶⁵ Hinrichsen, „Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft“, S. 89–90.

⁴⁶⁶ Egon Voss, „Zwischen Partitur und Aufführungsmaterial“, S. 126 (Hervorhebung original).

wendigerweise eine wichtige Voraussetzung für den analytischen Umgang mit dem Prager Material sein. Das Material der Zemlinsky'schen *Parsifal*-Interpretation kann nur dann sinnvoll für die Darstellung ästhetischer Parameter genutzt werden, wenn es a) als Konglomerat verschriftlichter Arbeitsprozesse einer Opernproduktion und b) als Annäherungspotenzial an ein Theaterereignis im Spiegel einer zeit-, orts- und personengebundenen Opernpraxis verstanden wird. Dafür seien nachfolgend die für die Produktion relevanten Ebenen in ihrer Personengebundenheit visuell dargestellt.

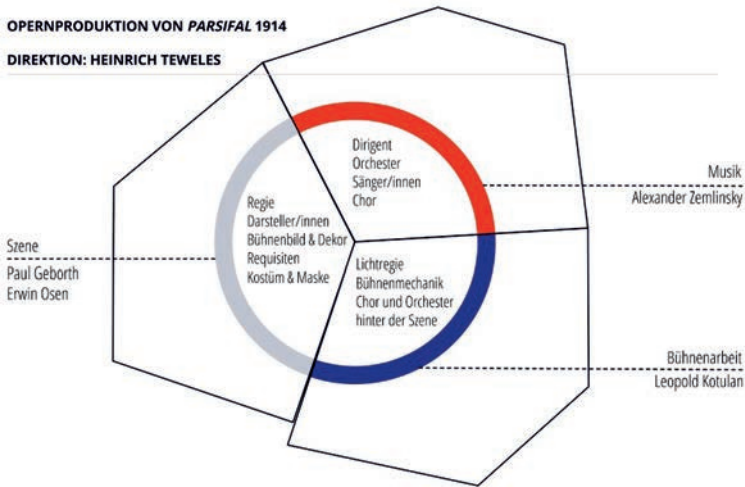


Abb. 15: Übersicht über die Produktionsbeteiligten der *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914 am Neuen Deutschen Theater in Prag

David J. Levin fragt in seiner Studie zur Inszenierungsanalyse von Werken Mozarts, Wagners, Verdis und Zemlinskys danach, wie neue Inszenierungen von im Kanon verankerten Werken unser Verständnis des Operngenes generell beeinflussen. Er konkretisiert die Oper als Aufführungskunst, wenn er schreibt: „That is, although a stage production can unsettle a work that was thought to be settled, I will argue, opera itself is unsettled, and that stage performance, at its best, clarifies this condition and brings opera in its unsettledness to life.“⁴⁶⁷

Methodisch orientiert er sich an einer mehr theoretisch als historisch ausgerichteten Annäherung an „key terms“ wie „text, translation, voice, and performance.“⁴⁶⁸ Die Analyse konkreter Operninszenierungen anhand audiovisueller Medien, die Levin zur Grundlage seiner Untersu-

⁴⁶⁷ David J. Levin, *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago 2007, S. 1.

⁴⁶⁸ Vgl. ebenda.

chung macht, ist ein typisches Beispiel für die spezifische Methodologie der anglo-amerikanischen Interpretationsforschung, die als *performance* und *sound studies* anvisiert, „Schriftdokumente völlig aus ihrer Argumentation auszuklammern.“⁴⁶⁹ In der deutschsprachigen Forschungslandschaft finden sich ähnliche Bemühungen, der von Hermann Danuser formulierten Dichotomie von „Struktursinn“ und „Aufführungssinn“⁴⁷⁰ eines Werkes gerecht zu werden.

So beschreibt Stephanie Großmann ein Analyseinstrumentarium, mit dem Inszenierungen „unter gleichrangiger Berücksichtigung der drei für die Oper konstitutiven Zeichensysteme ‚Libretto‘, ‚Musik‘ und ‚Konkretisierung‘“ untersucht werden könnten.⁴⁷¹ Großmann bezieht sich in ihrer Analyse ebenfalls rein auf audiovisuelle Quellen. In einer Inszenierungsanalyse nach diesem System ergibt sich das Problem, dass zwar Struktur- und Aufführungssinn (nach Danuser) analysiert werden, die Analyseergebnisse aber im Kontext der kompositorischen Struktur (die bei der Oper Aufführung naturgemäß einschließt) des Komponisten oder der Komponistin stehen. Die Aufführungssituation hingegen, in der das Werk unter variablen Zeit-, Orts- und Personenaxiomen aufgeführt wurde, wird dabei weitestgehend ignoriert. Vor diesem Hintergrund ist auch Großmanns Hinwendung zum Inszenierungsbegriff bei Patrice Pavis zu verstehen,⁴⁷² den sie von Erika Fischer-Lichtes Definition von Aufführung und Inszenierung abgrenzt. Pavis und Großmann verstehen Inszenierung als „Erkenntnisgegenstand“, der sich erst durch die bewusste Rezeption des Zuschauers oder der Zuschauerin ergibt, wohingegen Fischer-Lichte Inszenierung als Prozess versteht, „in dem ausprobiert, festgelegt und nach Aufführungen häufig wieder verändert wird, was in der Aufführung zu welchem Zeitpunkt an welchem Punkt des Raumes erscheinen soll. Inszenierung ist als ein intentionaler Prozeß zu denken.“⁴⁷³

Großmanns Definition der Inszenierung als Endergebnis des Produktionsprozesses ergibt sich aus der methodischen Herangehensweise,

⁴⁶⁹ Köpp, „Von der Quelle zur Methode“, S. 28.

⁴⁷⁰ Sander Wilkens zufolge bezieht Danuser den „Struktursinn“ eines Werkes auf eine durch Analyse vermittelte kompositorische Struktur, wohingegen der Aufführungssinn auf die Aufführungssituation abziele, das heißt die Situation der Bedingungen „der Räumlichkeit, der vokalen und instrumentalen Aufführungskräfte, des Publikums und seiner Einstellung zum Interpretieren vice versa [...]“. Sander Wilkens, „Zum Begriff der musikalischen Interpretation als Aufführungs- und Struktursinn“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz*, 1997, S. 310–311.

⁴⁷¹ Stephanie Großmann, *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*, Würzburg 2013, S. 13.

⁴⁷² Patrice Pavis, „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 11 (1989), H. 1, S. 13–27.

⁴⁷³ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 14–15.

ausschließlich audiovisuelles Material als Gegenstand der Analyse zu berücksichtigen, bilde dieses doch (in ihrem Verständnis) mehr oder weniger das feststehende Resultat, das „Gleichbleibende“ von Aufführungen. Diese Überlegung ist aus medienwissenschaftlicher Perspektive zwar nachzuvollziehen, verfehlt aber ihren Zweck in Hinblick auf eine Annäherung an musikalische Interpretation historischer Aufführungen, bei denen auf ein solches ‚Endergebnis‘ nicht zugegriffen werden kann. Großmann setzt in ihrer Methodik die erklingende Musik einer Aufführung/Inszenierung mit der schriftlichen Komposition gleich und negiert dabei die von Hinrichsen formulierte Prämisse musikalischer Interpretation: „Als reines, uninterpretiertes Faktum hat ‚das Werk selbst‘ keinen existentiellen Ort.“⁴⁷⁴

Aus diesem Grund ist für vorliegende Studie in Hinblick auf die Performativität des Musiktheaters Fischer-Lichtes Ansatz, der die Inszenierung der Aufführung zeitlich vorlagert, gewinnbringender. Damit wäre die Inszenierung anhand von Dokumenten wie Regiebüchern, Bühnenbild- und Kostümskizzen etc., die während des Produktionsprozesses entstanden sind, rekonstruierbar.⁴⁷⁵ Für musikwissenschaftliche Analysen historischer Aufführungsmaterialien der Oper kann der Ansatz Fischer-Lichtes im Sinne einer materialorientierten Analyse fruchtbar gemacht, aber nicht mit dem Begriff der singulären „Inszenierung“ in Einklang gebracht werden. Daher gilt für die vorliegende Studie folgende Begriffsdefinition: Innerhalb einer Opernproduktion stehen die musikalische Interpretation und die Inszenierung, also das, was für die Rezipientin oder den Rezipienten auf der Bühne visuell fass- und hörbar ist, in einem steten Wechselprozess. Innerhalb dieses Produktionsprozesses wird unter Berücksichtigung realpraktischer Bedingungen des jeweiligen Hauses versucht, Interpretation und Inszenierung bestmöglich aufeinander abzustimmen, um eine gelungene Aufführung, gemessen an der Intention der Ausführenden, zu schaffen. Dokumente wie Regiebücher, Bühnenbild- und Kostümskizzen müssen dahingehend auf ihre Wechselbeziehung zu musikalischen Aufführungsdokumenten untersucht werden. Daraus ergibt sich am Ende ein Konglomerat an Quellen, das Anna Sophie Felser als „interwoven infrastructural network“ bezeichnet.⁴⁷⁶

Selbstredend lassen sich theaterwissenschaftliche Methoden nicht unmittelbar auf die Analyse musikalischer Interpretation oder historischer Operaufführungen übertragen; der Zugriff auf historische Interpretation entzieht sich der vollständigen Rekonstruierbarkeit, dennoch sind Annä-

⁴⁷⁴ Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 214.

⁴⁷⁵ Großmann, *Inszenierungsanalyse von Opern*, S. 117.

⁴⁷⁶ Vgl. dazu Anna Sophie Felsers unveröffentlichten Vortrag „Annotations vs. Notes – A Crucial Difference. Handwritten Words in the Inside Cover of European Theatre Books from the Early 20th Century, Workshop *Accumulating Notes*, Hamburg 1.–2. Dezember 2023.

herungen an ästhetische Prämissen, die dieser zugrunde lagen, möglich, indem historisches Aufführungsmaterial als Quellenfiliation verstanden wird. Diese Methode ist in Hinblick auf historische Interpretationen rein konzertanter Werke zwar weitestgehend etabliert, für den Umgang mit dem Aufführungsmaterial von Opern bedarf es aber zudem theaterwissenschaftlicher Ansätze, die ebendiesen prozessualen Charakter einer Inszenierung in den Mittelpunkt stellen. Die *Parsifal*-Aufführung am Neuen Deutschen Theater in Prag im Januar 1914 ist also zunächst als Produktionsprozess zu verstehen, dem man sich mittels der Konsultierung des historischen Aufführungsmaterials annähern kann. Auch wenn sowohl Fischer-Lichte als auch Pavis zu bedenken geben, dass unter Inszenierung im theaterwissenschaftlichen Sinne nicht die Intention des Regisseurs verstanden werden soll, ist die Aufführungsintention von Dirigent und Regisseur für die hier vorliegende Studie maßgeblich. Denn erst daraus ergeben sich Rückschlüsse auf den Umgang mit einem Werk, das 1914 wie kein anderes zwischen den beiden Polen einer konservierten Tradition und avantgardistischer Reformbestrebungen steht. Diese Intention wird hier in Anlehnung an Danuser als „Aufführungssinn“ verstanden, der die aufführungspraktischen Bedingungen in die Analyse einbezieht. Damit ist die Aufführungsintention einerseits losgelöst von der Werkintention, die in der schriftlichen Komposition vermeintlich verfestigt ist, und zielt zunächst auf die Opernpraxis des jeweiligen Theaters ab.

So ergibt sich eine Methode, die von zwei Ebenen aus gedacht ist: Zum einen steht die Frage nach dem von Hinrichsen definierten und von Mösch weiterentwickelten Kommunikationskreislauf zwischen „Komposition und Interpretation“ im Raum. Am Beispiel des Prager *Parsifal* heißt das konkret: Welchen „Werkbefund“ nimmt Zemlinsky als Grundlage seiner Interpretation, welcher Struktursinn (nach Danuser) liegt vor? Gerade im *Parsifal* bezieht der „Werkbefund“ nicht nur die schriftliche Ebene mit ein. Hingegen ist, da Zemlinsky den Bayreuther Aufführungen in der Ära Cosima Wagners beiwohnte, in diesem „Werkbefund“ die konservierte Aufführungsgeschichte des *Parsifal* mit inbegriffen. Und zum anderen: Welche Elemente der Inszenierung stehen wiederum in Wechselbeziehung zu dem Kommunikationskreislauf zwischen Komposition und Interpretation? Welche Elemente sind Ausdruck einer gelebten Opernpraxis, somit orts- und personengebunden und nur im Prozess ihrer jeweiligen Aufführung lesbar?

Nicht jede interpretatorische Entscheidung, die sich im Aufführungsmaterial identifizieren lässt, ist zwangsläufig eine Reaktion auf die kompositorische Struktur. Vielmehr kann es sich ebenso um ein Echo der Aufführungssituation und ihrer Bedingungen handeln. Dadurch bietet historisches Aufführungsmaterial – trotz der bisweilen schwierigen Identifikation einzelner Urheberschaften – die Möglichkeit, etwas offenzule-

gen, das bei methodischen Ansätzen, die audiovisuelle Materialien zum Gegenstand ihrer Analyse machen, verborgen bleibt: reflektierte Interpretations- oder Inszenierungsentscheidungen innerhalb des Produktionsprozesses, der jedem Endergebnis einer Opernaufführung vorausgeht. Die Entscheidungen können entweder auf den Kommunikationskreislauf zwischen Komposition und Interpretation abzielen, aber auch auf Kommunikationskreisläufe innerhalb der Opernproduktion, in der die Aufführungsintention verschärft wird. Da der verbale Austausch über die involvierten Parameter (hier verstanden als Musik, Szene und Bühnentechnik) einer Opernaufführung nicht rekonstruierbar ist, birgt historisches Aufführungsmaterial das Potenzial, sich den tradierten Spuren der mündlichen Kommunikation innerhalb des Produktionsprozesses anzunähern. Dadurch wird ermöglicht, sich nicht nur dem *Wie*, sondern auch dem *Warum*, das jeder Opernproduktion zugrunde liegt, zu nähern. Für die *Parsifal*-Aufführung Zemlinskys heißt dies konkret, dass durch die Analyse der Kompositionsstruktur in Kombination mit den Annotationen in der Dirigierpartitur nicht nur ermittelt werden kann, welchen Werkbefund Zemlinsky in Wagners Komposition ermittelt respektive interpretiert, sondern auch, wie er seinen Befund unter Bezugnahme der Aufführungsvariabilitäten gestaltet. Dies ergibt sich wiederum aus dem Abgleich des Materials. Erinnert sei an dieser Stelle nochmals an eine Kritik im *Deutschen Abendblatt*, in der es heißt:

„Die peinlich gewissenhafte, gründliche musikalische Bearbeitung durch einen Künstler vom Range Alexander von Zemlinsky, der in das Werk tief einzudringen vermag und es [...] nach des Schöpfers Willen auszudeuten versteht, die bewundernswert willige Gefolgschaft, die ihm dabei alle Mitwirkenden, Solisten, Chor und Orchester leisten, die blendende, künstlerisch bedeutsame, stilechte und geschmackvolle Inszenierung, der sich die Regie Paul Geborths ebenbürtig gesellt, beweisen zur Genüge, daß unser Theater berufen und würdig war, diese große und wohl immer noch schwierige künstlerische Aufgabe unserer Zeit zu lösen.“⁴⁷⁷

Anhand des Aufführungsmaterials wird in dieser Studie der Frage nachgegangen, wie sich die Ausdeutung von „des Schöpfers Willen“ gestaltet und wie konkret sie sich innerhalb des Produktionsprozesses mit allen Mitwirkenden umsetzen lässt.

Grundsätze der Theaterwissenschaft können dahingehend fruchtbar gemacht werden, dass die musikalische Ebene einer Opernaufführung ebenfalls als Ereignis verstanden wird und nicht als unveränderliches, feststehendes Werk. Jede Opernaufführung unterliegt besonders im musikalischen Sinne einer Aktualisierung; die Oper als Werk meint zwangsläufig

⁴⁷⁷ Joss, „Parsifal“, in: *Deutsches Abendblatt*, Prag, 2. Januar 1914, S. 1.

fig auch ihre Aufführungen und ebendiese beinhalten immer musikalische Interpretation. In der vorliegenden Untersuchung geht es also vorrangig darum, die Wechselbeziehung zwischen kompositorischer Struktur und ihrer Interpretation sowie Inszenierung im Spiegel ihrer Aufführungsbedingungen zu verstehen.

Stephan Möschs umfangreiche Studie zu den Bayreuther *Parsifal*-Aufführungen beruht teilweise auf der skizzierten Methode und ermöglicht eine Annäherung an die Werk- und Aufführungsintention der Bayreuther *Parsifal*-Aufführungen. Ein ähnlicher methodischer Zugriff in der vorliegenden Studie lässt eine Herangehensweise an zwei elementare Forschungsfragen zu. Zum einen gestattet die Analyse des Materials eine Betrachtung des Kommunikationskreislaufs zwischen Komposition, Bayreuther Aufführungsintention und Zemlinskys interpretatorischer Reaktion. Es kann hinterfragt werden, wie eine Aufführung des Jahres 1914 den musealen Charakter des Werkes widerspiegelt und unter welchen Prämissen eine Aktualisierung erfolgt, wie sie ja bereits um 1900 in Bayreuth gefordert worden war. Damit können zugleich Rückschlüsse auf Zemlinskys Wagner-Rezeption am Neuen Deutschen Theater in Bezug zum „Bayreuther Mythos“, aber auch als Referenz zur theaterinternen Wagner-Tradition ermittelt werden. Und zum anderen ermöglicht die Analyse des Materials, das hier als tradiertes Artefakt interner Kommunikationsabläufe der involvierten Produktionsebenen verstanden wird, einen Zugriff auf interpretatorische Entscheidungen, die auf eine optimale Verzahnung zwischen Musik, Szene und Bühnentechnik abzielten. Aus beiden Richtungen lassen sich dann wiederum Rückschlüsse auf ästhetische sowie arbeitspraktische Parameter eines Zemlinsky'schen Interpretationsideals ziehen.

Im Forschungsdiskurs wird immer wieder Zemlinskys Kompetenz als Theaterpraktiker betont. Anhand der gewählten Methode können weitere Einblicke in den entsprechenden Arbeitshabitus Zemlinskys gewonnen werden.

2.2.1 Die Prager Opernbühne und aufführungspraktische Bedingungen in der Ära Zemlinsky

Wegen der unterschiedlichen aufführungspraktischen Bedingungen, die einerseits bei den Bayreuther *Parsifal*-Inszenierungen, andererseits bei den externen Aufführungen des Jahres 1914 – also auch am Neuen Deutschen Theater – herrschten, ist Leo Beraneks Aussage hilfreich, das für diese Dichotomie sensibilisiert:

„The conductor and the performer, presented with a composition and a space in which to play it, meet the challenge of making that

piece shine in that environment, no matter the disadvantages of the match. The composer, on the other hand, has often enjoyed the advantage of creating a piece of music with a particular space, or kind of space, already in mind.“⁴⁷⁸

Dass sich die Aufführungsvariabilitäten des Bayreuther *Parsifal* an Wagners Konzeption für die Bayreuther Bühne messen, ist eine wichtige Erkenntnis, die Mösch wie folgt formuliert: „Dann lässt [sich] vermuten, dass während der Proben und/oder Aufführungen 1882 experimentiert wurde und dass Wagner seine ursprüngliche Intention, den Anfang des *Parsifal* ohne Dämpfer spielen zu lassen, aufgrund des Klangbildes im Festspielhaus änderte.“⁴⁷⁹ Noch weitere Modifizierungen von Vortragsanweisungen in der Partitur gehen unmittelbar auf Wagners ersten Hörindruck zurück, bei dem ihm „Missverständlichkeiten schlagartig deutlich“ wurden.⁴⁸⁰ Wagner selbst komponierte nicht nur mit einer konkreten Aufführungssituation vor dem inneren Auge, sondern „bezieht in seine Gesamtkunstwerk-Konzeption von vornherein Theatergebäude und Aufführungsraum ein“.⁴⁸¹

Das 1876 eröffnete Bayreuther Festspielhaus wurde dadurch selbst zum Gegenstand des von Wagner intendierten Werkes, das aber erst mit der *Parsifal*-Uraufführung im Jahr 1882 in Gänze zum Tragen kommt: *Parsifal* ist nicht nur konkret für das Bayreuther Festspielhaus geschrieben worden, die Partitur in ihrer letzten Fassung erlangte erst durch Wagners kompositorische Reaktionen auf aufführungspraktische Bedingungen ihre letztendliche Form, der Verleger rechnete im Editionsprozess fortwährend mit Proben- und Aufführungsänderungen.⁴⁸² Wagners Implementierung des Bayreuther Festspielhaus in sein Gesamtkunstwerk veranlasst unterschiedliche kompositorische Reaktionen auf heterogene opernpraktische Bedingungen. Hier sollen diese Bayreuther Bedingungen kurz umrissen werden, um die Prager Bedingungen des Neuen Deutschen Theaters, mit denen Zemlinsky bei seiner *Parsifal*-Aufführung arbeiten musste, als Kontrastfolie fassbar zu machen.

⁴⁷⁸ Leo Beranek, *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*, New York 1996, S. 8.

⁴⁷⁹ Mösch, *Weilhe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 147.

⁴⁸⁰ Ebenda, S. 203. Laut Egon Voss finde sich in der Aufführungspartitur keine Spur von der Dämpfervorschrift. Konkret ergeben sich diese Überlegungen zum Dämpfereinsatz im Vorspiel durch Hermann Levis Briefwechsel mit der Schott-Edition. Vgl. dazu: Egon Voss, „Parsifal'-Probleme. Besonderheiten der Bayreuther Aufführungen von 1882 und ihre Folgen“, in: *wagnerspectrum* 12 (2016), H. 1, S. 67–94, hier S. 85.

⁴⁸¹ Boris Voigt, *Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft*, Hamburg 2003, S. 187.

⁴⁸² Voss, „Parsifal'-Probleme“, S. 85.

2.2.1.1 ‚Acoustic matters‘: Ein missverstandener Bayreuther Graben in Prag

Zunächst sollen an dieser Stelle der Raumklang und die akustischen Bedingungen im Vordergrund stehen. Mösch weist darauf hin, dass trotz der Bemerkung, „Wagner habe *Parsifal* als einziges seiner Werke direkt auf die akustischen Spezifika des Bayreuther Orchestergrabens zugeschnitten“, der Terrassenbau des Grabens zwar den spezifischen *Parsifal*-Klang erst ermöglicht, aber gleichzeitig zahlreiche Details gefährdet habe.⁴⁸³ Die letztendliche Gestalt des Bayreuther Orchestergrabens war allerdings keineswegs von Anfang an so intendiert gewesen. Die Idee eines abgesenkten Orchesters war zunächst eine visuell begründete und entstand in Anlehnung an andere Theaterbauten, in denen sich ein halbrunder, amphitheatralischer Zuschauerraum und ein stufenweise abgesenktes Orchester als besonders fördernd für die akustischen Bedingungen erwies.⁴⁸⁴ Weil man sich bei den Maßen für die *Ring des Nibelungen*-Besetzung verschätzt hatte, musste der Graben nachträglich bis unter die Bühne und in den Zuschauerraum hinein erweitert werden, was allerdings wieder zu Problemen bei der Schallentwicklung führte.⁴⁸⁵ Erst durch die Überdeckung der obersten Orchesterplätze erstand der Klang, der heute als charakteristisch für das Bayreuther Festspielhaus gilt. Die besondere Akustik, die sich im Bayreuther Festspielhaus ergibt, resultiert dennoch nicht einzig und allein aus dem abgesenkten und überdeckten Orchestergraben, sondern ebenso aus der Schallentwicklung im Raum selbst. Die Verwendung von Holz als Baumaterial machte das Festspielhaus nicht nur kostengünstiger, das Holz förderte zudem eine günstige Absorption des Schalls.⁴⁸⁶ Dies führt in Konsequenz zu einem Nachhall, der, bei ausgeglichenen

⁴⁸³ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 234.

⁴⁸⁴ Dorothea Baumann, „Der Bayreuther Raumklang“, in: *wagnerspectrum* 5 (2009), H. 1, 151–168, hier S. 156.

⁴⁸⁵ Ebenda, S. 157–158. Die nachträgliche Überdeckung der obersten Orchesterplätze wurde notwendig, da sich zuvor der Schall des abgedeckten Orchestergrabens nicht mit dem des offenen Teils mischte. Das Endresultat eines Orchestergrabens, bei dem die Bläser unter der Bühne sitzen und Streicher sowie Dirigent unter der Holzüberdeckung platziert sind, führt dazu, dass „their music radiates outward from a slot over the middle of the orchestra which extends from one end of the pit to the other.“ Beranek, *Concert Halls and Opera Houses*, S. 283. Damit greift das akustische Prinzip der Helmholtz-Resonanz, in der sich die tiefen Frequenzen innerhalb des Orchesterraumes bilden und dann durch die Öffnung Richtung Bühne absorbiert werden, von wo der Schall in Richtung Zuschauerraum gestrahlt wird. Vgl. dazu auch: N.N.: „Die Bayreuther Akustik in Bildern“, in: *BR Klassik. Bayreuther Festspiele*, <https://www.br-klassik.de/themen/bayreuther-festspiele/hintergrund/akustik-bayreuth-festspielhaus-orchestergraben-100.html> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

⁴⁸⁶ Baumann, „Der Bayreuther Raumklang“, S. 160.

Frequenzen, „den Schall förmlich trägt“.⁴⁸⁷ Durch den abgesenkten und fast vollständig überdeckten Orchestergraben entstand das Konzept, das in Bayreuth als der „mystische Abgrund“ bekannt ist und dessen „Erfolg“ Baumann an vier Punkten ausmacht:

„er führt zur ‚Sonorität der Gesamtwirkung‘, er beschützt die Sänger vor dem großen Orchester, er verringert die Distanz der Bühne zum Publikum, und er fördert die ‚Depotenzierung der Sinne‘, eine Art Rauschzustand, in welchem der Zuschauer für die innere Teilnahme am Drama empfänglicher wird.“⁴⁸⁸

Sowohl Baumann als auch Mösch weisen darauf hin, dass gelungene klangliche Realisierung in Bayreuth dennoch nicht selbstverständlich aus der Raumakustik erwuchs, sondern das Resultat größerer Disziplin aller Beteiligten war.⁴⁸⁹

Gemessen an Beraneks Feststellung, dass der Komponist den Vorteil habe, mit einer konkreten akustischen Situation vor Augen komponieren zu können, schärft sich der Blick auf *Parsifal* im Kontext von Aufführungssituationen, in denen Interpreten respektive Dirigenten der Herausforderung begegnen, ebendiese Komposition an einem anderen Ort „strahlen zu lassen“, ungeachtet der Nachteile, die sich aus dieser Diskrepanz ergeben.⁴⁹⁰

Die Diskrepanz, mit der Zemlinsky bei seiner *Parsifal*-Aufführung 1914 konfrontiert war, resultiert vor allem aus den Unterschieden der beiden Opernhäuser, die zwangsläufig Einfluss auf interpretatorische Entscheidungen haben mussten. Zunächst sei daran erinnert, dass der Bau des Neuen Deutschen Theaters viel mehr politisch als ästhetisch motiviert war. Im sich zuspitzenden Nationalitätenkonflikt der 1880er-Jahre in Prag ging es beim Bau des Neuen Deutschen Theaters vor allem um Repräsentation. Mit einem Fassungsvermögen von 1.900 Plätzen gehörte das Haus zu den größten europäischen Bühnen der damaligen Zeit und entsprach mit seiner neoklassizistischen, prunkvollen Bauweise der zeitgenössischen Architektur. Entworfen wurde das Opernhaus von dem damals führenden Architekturbüro Hellmer und Fellner.⁴⁹¹ Tancsik zieht in ihrer Darstellung des Theatergebäudes das Resümee, dass „der Bau des Neuen Deutschen Theaters [bühnentechnisch] als Fehlkonstruktion betrachtet wer-

⁴⁸⁷ Ebenda. Baumann führt dazu weiter aus, dass der Nachhall im Bayreuther Festspielhaus damals und heute alle bestehenden Werte anderer europäischer Opernhäuser übertrifft. Dieser ausgeprägte Nachhall sei von Wagner intendiert worden, der wusste, wie sehr Sängerinnen und Sänger von einem ausgeprägten Nachhall profitieren können.

⁴⁸⁸ Ebenda, S. 163.

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 161; Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 234.

⁴⁹⁰ Beranek, *Concert Halls and Opera Houses*, S. 8.

⁴⁹¹ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 39.

den [müsse], wenngleich es ansonsten heute zu den prachtvollsten Opernhäusern Europas gezählt werden darf.“⁴⁹² Zwar trifft diese Feststellung sicherlich auf einige Parameter der Bühnentechnik zu (fehlende Lager und Probenräume, rudimentäre technische Einrichtungen etc.), doch wurden zumindest die Konzeption des Orchestergrabens und die damit einhergehende Raumakustik nicht ambitionslos geplant – ganz im Gegenteil. Tancsik führt zu den akustischen Bedingungen des Theaters lediglich aus, dass der Orchestergraben zu einem Drittel von der Bühne überdeckt und etwas tiefer angelegt worden sei.⁴⁹³ Dass dies zwangsläufig erheblichen Einfluss auf die Klangentwicklung im Opernhaus hatte, wurde schon in einer Zeitungskritik zur Eröffnung des Neuen Deutschen Theaters mit *Die Meistersinger von Nürnberg* 1888 angemerkt. Dort heißt es: „Die Akustik ist nicht ohne Mängel; zunächst erscheint der Orchesterraum mit seiner versehrten Überdachung, welche die Bläser zu stark hervortreten lässt, einer zweckmäßigen Reform bedürftig.“⁴⁹⁴

Tatsächlich scheint es, als hätten sich die Akustiker bei der Orchestergraben-Konzeption an Bayreuth als Vorbild orientiert. Zumindest ist er so gebaut worden, wie der Bayreuther Graben im ersten Entwurf aussah. In Bayreuth wurde dann aber – wie bereits dargestellt – der Orchesterraum nicht nur vergrößert, sondern aufgrund der sich nicht mischenden Schallentwicklung von überdecktem und freiem Graben die nachträgliche Holzüberdachung über Streicher und Dirigent entwickelt. In Prag blieb eine derartige Verbesserung aus, wie sich Direktor Teweles erinnert. Das daraus resultierende akustische Problem bezeichnete er als „Stein“:

„Ein großer Übelstand war der ‚Stein‘. In mißverstandenen Bayreuthismus hatte sz. der Erbauer das Orchester zur Hälfte unter einer Steindecke versteckt, durch welche die Bühne gegen den Zuschauerraum verlängert wurde. [...] Der Unterschied war der, daß in Bayreuth das ganze Orchester durch einen Schalldeckel verdeckt und versteckt ist, der sich gegen die Bühne hin öffnet; auf diese Art wird gewissermaßen das Orchester zu einem einzigen Instrument, dessen Bestandteile ihre Töne in einen einzigen Ton zusammenfließen lassen. Hier war es umgekehrt; die Orchesterinstrumente, halb offen, halb gedeckt, tönten ohne Gesamtwirkung ins Publikum.“⁴⁹⁵

Erst nach Teweles' Weggang vom Theater setzte Zemlinsky durch, dass die Steindecke in der Breite um die Hälfte verkleinert wurde.⁴⁹⁶

⁴⁹² Ebenda, S. 42.

⁴⁹³ Ebenda, S. 41.

⁴⁹⁴ N.N., „Die Meistersinger von Nürnberg“, in: *Montags-Revue aus Böhmen*, 9. Januar 1888, S. 6.

⁴⁹⁵ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 201.

⁴⁹⁶ Ebenda.

Für ein Gutachten zur Akustik des Prager Orchestergrabens, erstellt während Teweles' Amtszeit, wurden die früheren Kapellmeister des Neuen Deutschen Theaters zu ihrer Einschätzung befragt. Das Resultat war eine gleichwertige Gegenüberstellung von Vor- und Nachteilen, sodass erst einmal alles beim Alten blieb.⁴⁹⁷ Dass zumindest Zemlinsky die Akustik des Prager Orchestergrabens als nachteilig empfand, ergibt sich konsequenterweise aus seinem Einsatz für einen partiellen Rückbau der Steindecke, die vermutlich erst in den 1920er-Jahren erfolgte.

Die *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914 wurde also aus dem halb offenen Orchestergraben gespielt; ein Umstand, der auch in der Presse zur Sprache kam: „In Prag dirigierte Alexander v. Zemlinsky bei notabene offenem Orchester.“⁴⁹⁸ Felix Adler spezifizierte in seiner Kritik die unterschiedlichen Wirkungen der beiden Orchestergräben:

„Wagner [...] hat wohl gewußt, daß die Konzentrierung der Empfangenden auf das Werk nur in einem Raume entstehen kann, in welchem sie nichts anderes zu sehen bekommen als das Bühnenbild, und alles was zur Erzeugung des optischen und akustischen Eindrucks dient, verborgen bleibt. Deshalb versenkte er das Orchester. Nun ist unser Orchester glücklicherweise versenkt. Daß man von der Ueberdachung Abstand nahm, geschah aus rein künstlerischen Erwägungen. Der Klang hätte gelitten. Und wirklich, es zeigte sich schon ein Segen dieser außerbayreuthischen Aufführung; man vernahm das Instrumentale mit einer Plastik und Deutlichkeit, wie kaum zuvor. Und auch der genaue Kenner wird Einzelheiten gehört haben, die aus dem verdeckten Orchester in Bayreuth nicht wahrnehmbar waren.“⁴⁹⁹

Die Prager Akustik fungierte also *vice versa* zu der Bayreuths.⁵⁰⁰ Der halboffene Orchestergraben führte in Prag vermutlich dazu, dass die

⁴⁹⁷ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 201.

⁴⁹⁸ N.N., „Parsifal'-Premieren“, in: *Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns*, Wien, 2. Januar 1914, S. 3.

⁴⁹⁹ Adler: „Die Parsifal-Aufführung“, hier S. 5.

⁵⁰⁰ Das Klangbild von Orchestergräben wird neben den verwendeten Materialien im Wesentlichen durch ihre Geometrie determiniert. Die Ausbreitung des Klangs steht in ständiger Wechselwirkung mit dem angeschlossenen Raum. Ist der Orchestergraben, wie es in Bayreuth der Fall ist, geschlossen, so nähert er sich im physikalischen Verhalten einem Hohlraum mit einer Öffnung, einem sogenannten Helmholtz-Resonator. Die Öffnung determiniert die tiefste Resonanzfrequenz, die Helmholtz-Frequenz. Je kleiner die Öffnung und je größer der eingeschlossene Luftraum, desto tiefer die Frequenz. Für die musikalische Praxis bedeutet das, dass in einem geschlossenen Graben der untere Frequenzbereich, also die Grundtönigkeit, hervorgehoben wird und damit der höhere Spektralbereich in den Hintergrund tritt. Diese für jedes Instrument charakteristischen Obertöne erreichen die Zuhörer/innen im Saal weniger stark. Ein geschlossener Graben betont die Grundtönigkeit der Instrumentenklänge im Vergleich zu einem offenen Graben ähnlicher

Helmholtz-Resonanz, die im Bayreuther Festspielhaus für „Eindunkelung des Klanges“ sorgt,⁵⁰¹ kaum greift. Stattdessen entstehen höhere Frequenzen bei direkterem Schall in den Zuschauerraum, die akustisch den Effekt der „Plastik und Deutlichkeit“ (Adler) bilden. Dies ermöglicht zwar beispielsweise ein einfacheres Erreichen eines Orchester-Staccatos, das in Bayreuth – zusätzlich durch die klangverzögernden Seitennischen – schwer zu erlangen ist, gefährdet aber zugleich die von Wagner intendierte Klangmischung; klangliche Schattierungen gehören in Wagners *Parsifal* zur Substanz.⁵⁰² Konkret bedeutet dies für die Aufführungsbedingungen in Prag, dass zwar Einzelheiten deutlich wahrnehmbar hervortraten, der Gesamtklang aber gerade in den instrumentalen Passagen durch die partielle Schallabsorption gefährdet war. Adler schrieb dazu:

„Es kann nicht ganz ins Detail eingegangen werden, aber doch möchte ich es mir nicht versagen, darauf hinzuweisen, mit welcher Klarheit jedes der drei Vorspiele herausgekommen ist, insbesondere das erste, dem einzig und allein die Tatsache des offenen Orchesters hätte gefährlich werden können, ferner darauf hinzuweisen, welche „Klangpracht den Verwandlungsmusiken entlockt wurde“.⁵⁰³

Ebenso wenig wie in Bayreuth kann aber die Akustik für sich gearbeitet haben, sondern ein präzises Einfassen des Orchesterklanges in den Raumklang war auch für Zemlinsky die Herausforderung. Die Klarheit bei gleichbleibender „Klangpracht“, die Adler vor allem bei dem ersten Vorspiel konstatiert, wurde vor allem durch eine Transparenz der Diastematik in den Anfangstakten erreicht. Der Dirigierpartitur Zemlinskys ist zu entnehmen, dass das Liebesmahlmotiv, das die ersten fünf Takte des Vorspiels bestimmt, dreiteilig phrasiert gedacht wird. Zu beobachten ist das an den Annotationen, die beim Englischhorn, den Klarinetten sowie den Fagotten vorgenommen wurde. Von besonderer Bedeutung schien die Phrasierung in den Fagotten: Zusätzlich eingekreist ergibt sich eine Akzentuierung auf dem ersten *as* sowie dem markanten *g*, an die eine Ab-

Größe, Form und verwendeter Materialien. Die Abstände der Wände bestimmen die Resonanzfrequenzen. Die Absorptionsfähigkeiten bestimmen ihre Stärke. Will man in einem offenen Graben ein ähnliches Klangbild erzeugen, stellt sich also die Frage, wie ein grundtöniger Klang erzeugt werden kann. Da die Entstehung von Obertönen bei Musikinstrumenten stark von der Energie abhängig ist, die man dem System zuführt, liegt es nahe, dieselbe gering zu halten, also leiser zu spielen. Vgl. dazu Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1865, S. 40–59; Wallace Clement Sabine, *Collected Papers On Acoustics*, Oxford 1922, S.163ff. und S.219ff.; Anders C. Gade, „Acoustics in Halls for Speech and Music“, in: *Springer Handbook of Acoustics*, hrsg. Von Thomas D. Rossing, Berlin 2014, S. 317–365.

⁵⁰¹ Baumann, „Der Bayreuther Raumklang“, S. 162.

⁵⁰² Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 234.

⁵⁰³ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, hier S. 5.

grenzung des letzten Motivbausteins mit aufsteigender Dreier-Achtel-Kette angliedert ist, welche ebenfalls in den Stimmen der Altoboe sowie den Klarinetten markiert ist. Die Akzentuierung scheint weniger als eine klangliche Abgrenzung gedacht zu sein, sondern dient vielmehr einer bewussten Unterstreichung rhythmischer Phrasierung in einer Melodie, die im Vakuum eines kaum spürbaren Metrums steht.⁵⁰⁴

Dieser Phrasierungsgedanke befördert auf der einen Seite die Klarheit der vermeintlich ‚unendlichen Melodie‘, gefährdet aber gerade bei offenem Orchestergraben den Gesamtklang, der durch die unisono hinzutretenden und mit Dämpfer gespielten Streichern den Klang des „Numinosen“⁵⁰⁵ annimmt. Mösch hat in seiner Studie zu den *Parsifal*-Interpretationen zu denken gegeben, dass die ersten Takte der Streicher mit Dämpfer zu spielen seien, während Voss darauf verweist, dass Wagner dies nicht intendiert habe, auch wenn sich die Dämpferbezeichnung in dem Erstdruck der Partitur wiederfinde.⁵⁰⁶ Wagners Änderung der Dämpfervorschrift sei durch die Erfahrung der *Parsifal*-Proben motiviert gewesen: Ein vibratoloses Spiel auf Darmsaiten würde zum einen ein schlankeres Klangbild ergeben, zum anderen die Hörerfahrung gesteigerter Schärfe bringen. Demnach versuchte Wagner, diesem Klangbild durch den Einsatz der Dämpfer vorzubeugen; dabei ging es nicht primär um die Klangfarben der Streicher, sondern um die Klangmischung.⁵⁰⁷ Diese ergab sich nicht allein aus den akustischen Bedingungen des gedeckelten Orchesters, sondern musste ebenso einer internen Feinabstimmung unterzogen werden.⁵⁰⁸

Ähnliches muss für die Prager Aufführung gelten. Unabhängig davon, ob man die Dämpfervorschrift als Interpretationsvariabilität Wagners betrachten mag, wird deutlich, dass Zemlinsky bei seinem Dirigat die Streicher mit Dämpfer hat spielen lassen. Da das Neue Deutsche Theater mit dem Erstdruck des *Parsifal* arbeitete, fand sich in dieser Partitur also

⁵⁰⁴ Die Unterschiede, die sich aus markierter Phrasierung der einzelnen Motivbestandteile ergeben, treten deutlich zutage, wenn man zwei Aufnahmen miteinander vergleicht. So ist bei der Aufnahme Pierre Boulez' mit dem Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele von 1971 (Deutsche Grammophon) diese Phrasierung gut zu hören, im Gegensatz zur Aufnahme Herbert von Karajans mit den Berliner Philharmonikern von 1981 (Deutsche Grammophon). Hier hört man, dass ein Metrum kaum noch greifbar ist, wenn auf Phrasierungen innerhalb des Motives verzichtet wird.

⁵⁰⁵ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 238, Fn. 217.

⁵⁰⁶ Vgl. dazu Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweibfestspiel in 3 Aufzügen. Erster Aufzug (Vorspiel auch mit Konzertschluss)*, in: ders., *Richard Wagner – Sämtliche Werke*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Bd. 14/1, vorgelegt von Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1972 (Edition Schott), S. 1, Editions-anmerkung: „Im Erstdruck ‚mit Dämpfer‘. Diese Vorschrift fehlt sowohl im Autograph als auch in der Uraufführungspartitur von 1882.“

⁵⁰⁷ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 239.

⁵⁰⁸ Ebenda.

die gedruckte Vorschrift. Dass diese tatsächlich umgesetzt wurde, ergibt sich aus dem Stimmenmaterial der Violinen, die die gedruckte Dämpferangabe zusätzlich mit der Eintragung „*con sordino*“ versehen. Von besonderem Interesse sind die Strichfassungen: Im offenen Orchestergraben bei Zemlinsky droht zum einen ein zu scharfes Klangbild und zum anderen entsteht die Gefahr, dass dadurch die von Wagner intendierte Klangmischung einer zu starken Brillanz der einzelnen Instrumente zum Opfer fällt. Zemlinsky beugt einem Spaltklang, der in der Akustik des Prager Orchestergrabens besonders prägnant wäre, vor, indem er zum einen die Streicher konsequent mit Dämpfen spielen lässt und zum anderen die Auf- und Abstriche des Bogeneinsatzes versetzt gestaltet. Dies wird erst durch das annotierte Stimmenmaterial des Streicherapparats in den Violinen deutlich (vgl. Abb. 18–20).

Durch den Effekt des chorischen Atmens im Streichersatz wird im Zusammenklang mit den phrasiert gedachten Holzbläsern also das erreicht, was Adler in seiner Kritik zum einen als „plastisch und klar“ bei gleichbleibender Klangpracht (die hier als ebendieser Mischklang verstanden werden kann) ausgemacht hat.⁵⁰⁹ Der offene Orchestergraben, der, anders als in Bayreuth, zwar einzelne Fragmente besonders hervortreten lassen kann, barg die Gefahr, dass sich diese zu sehr absetzten. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch das hinzugefügte *tenuto* auf *c* (T. 5) in den ersten Violinen als Überbindung zum *as* der Pauken zu verstehen. Ab Takt sechs manifestiert sich die melodische Einbettung des Themas in der Harmonie *As-Dur*, wenn diese auch – ganz im Sinne der von Wagner gedachten Substanz einer klanglichen Phänomenologie, die motivisch-thematischer Arbeit keinesfalls mehr nachgeordnet ist⁵¹⁰ – tief beginnend den Ambitus des Liebesmahlmotivs weiterführt (T. 6 und 7). Die melodische Funktion wird dabei gleichermaßen auf die Harmonie übertragen; das *c* der Violinen wird erst ab Takt sechs in der Harmonie als Terz des Gesamtklanges *As-Dur* erkennbar und erfordert – ganz im Sinne einer verschmelzenden Melodik in die Harmonik – eine nicht abgrenzende Spielweise.

„Gerade durch den Eindruck, dass das *c* zunächst als Grundton eines vermeintlichen *c*-Moll-Klanges erscheint, ist ein nahtloser Übergang zum eigentlichen Grundton *as* bedeutsam. Durch ein zu rasches Absetzen des Bogens wäre dieser Effekt verloren und im akustisch trockenen Saal in Prag besonders deutlich zu hören.“⁵¹¹

⁵⁰⁹ Vgl. dazu auch Kalbow, „Gegen den Strich? Alexander Zemlinsky dirigiert *Parsifal* in Prag“, S. 177.

⁵¹⁰ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 234.

⁵¹¹ Kalbow, „Gegen den Strich? Alexander Zemlinsky dirigiert *Parsifal* in Prag“, S. 177.

Zemlinsky löst also das, was Adorno in seinem *Versuch über Wagner* als Heteronomie der „unendlichen Melodie“ beschrieb,⁵¹² indem er den ambivalenten Zustand einer scheinbar unendlichen Melodie und einer synchronen metrischen Klarheit der Phrasen herausarbeitet.⁵¹³



Abb. 18–20: Richard Wagner, *Parsifal* (Violine I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial der 1. Violine, 1., 2., und 3. Pult, (Vorspiel), S. 1 (T. 1–6), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH: vl1

⁵¹² Theodor W. Adorno, „Versuch über Wagner“ [1952], in: ders., *Die musikalischen Monographien*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1971 (Gesammelte Schriften 13), 7–148, hier S. 54.

⁵¹³ Kalbow, „Gegen den Strich? Alexander Zemlinsky dirigiert *Parsifal* in Prag“, S. 177.

Zudem kann wohl davon ausgegangen werden, dass die Streichinstrumente 1914 noch mit Darmsaiten versehen waren, die zusätzlich für eine weniger ‚scharfe‘ Klangfarbe sorgten.⁵¹⁴ Die Strichfassungen der Streicher, ihr Dämpfereinsatz sowie das Spielen auf Darmsaiten garantieren in Kombination den intendierten Mischklang bei gleichbleibender Klarheit in der Phrasierung.

Mösch führt an, dass im Bayreuther Aufführungsmaterial eher eine Hoch- denn eine Rückstufung der Dynamik zu beobachten sei. Im Prager Material ist gemäß dem akustischen *Vice-versa*-Prinzip das genaue Gegenteil zu beobachten: Grundsätzlich wird, mit einzelnen Ausnahmen, die Dynamik eher herunter- als hochgestuft. Besonders deutlich wird dies in der Blumenmädchenszene (2. Akt, „Komm holder Knabe“). Während der tutti-Orchester-Passage (Std.Zf. 155) ist die gedruckte Dynamikvorgabe des *forte* großflächig im Bläasersatz in *mezzoforte* geändert, während die *forte*-Angabe für die Streicher beibehalten wird (vgl. Abb. 22).

Die analoge Übertragung der geänderten Dynamikangabe findet sich auch im Stimmenmaterial der Bläser, die dem gedruckten *f* ein „*m*“ (*mezzo*) hinzufügten. Dies schließt an die oben geäußerte Beobachtung an, dass ein halboffener Orchestergraben dazu führen kann, dass gerade der Schall der Hörner den Streicherklang überdeckt und sich die beiden Klänge nicht mischen.

Eine Rückstufung der Dynamik erlaubt nicht nur die Regulierung der beiden Instrumentengruppen: Durch leiser gespielte Hörner nehmen diese in ihren höheren Frequenzen ab, werden grundtöniger und fallen dabei mehr in den Klangraum des intendierten Mischklangs. Zudem ist die tendenziell zu beobachtende Zurücknahme der Dynamik im Prager Orchestergraben auf eine weitere akustische Gegebenheit zurückzuführen, die im Vergleich mit Bayreuth zu erläutern ist. Der Schalldeckel in Bayreuth sorgt für eine optimale Schallabsorption Richtung Bühne. Damit ist gerade für die Sänger/innen das Orchester optimal zu hören und eine ausreichende Balance zwischen Musik und Szene hergestellt.⁵¹⁵ Schon Richard Strauss hielt diese Beobachtung für Bayreuth fest:

„Daher die Idee des verdeckten, unsichtbaren Orchesters, dessen Berechtigung und schönste Wirkung ich nur für den ‚Parsifal‘, außerdem noch [...] für ‚Tristan‘ und den ‚Nibelungenring‘ zugestehe. Gewiß: Singstimme und Wort kommen im Festspielhaus mehr zur Geltung als im Opernhaus mit sichtbarem, hochliegenden Orchester. Aber von dem unendlichen Reichtum der Partituren geht doch in Bayreuth viel verloren.“⁵¹⁶

⁵¹⁴ Robert Philip, „1900–1940“, in: *Performance Practice. Bd. 2 Music after 1600*, hrsg. von Howard Mayer Brown und Stanley Sadie (New Grove Handbooks in Music), S. 466.

⁵¹⁵ Vgl. dazu Baumann, „Der Bayreuther Raumklang“, S. 163.

⁵¹⁶ Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Mainz 2014, S. 92.

VORSPIEL.

(sehr lang-sam.)

1. FLÖTEN. (2^{te} u. 3^{te})

2. HOBOEN. (2^{te} u. 3^{te})

3. ALTHOBOE. (Englisches Horn.)

4. CLARINETTEN. (in B.)

5. BASSCLARINETTE. (in B.)

6. FAGOTTE.

7. CONTRAFAGOTT.

8. HÖRNER (F.)

9. TROMPETEN (F.)

10. POSAUNEN. (2 Tenor.) (3 Bass.)

11. BASSTUBE.

PAUKEN.

12. VIOLINEN. (mit Dämpf.)

13. BRATSCHEN. (Allegro.)

14. VIOLONCELLE.

15. CONTRABÄSSE.

Sehr langsam.
sehr ausdrucksvoll.

* * * An jedem Pulse nur der erste Spieler.

Stich und Druck von R. SCHOTT'S SÖHNEN in Mainz.

Eigene
von Director
Friedrich Tewele

Abb. 21: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (Vorspiel), S. 1 (T. 1–7), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1–I

[illegible]

Strauss hat bei seinen Wagner-Dirigaten, die er bei offenem Orchester ausführte, „die dynamischen Vorschriften den jeweiligen Verhältnissen [...] entsprechend angepasst“.⁵¹⁷ Nichts anderes machte Zemlinsky. Durch die direktere Schallentwicklung im Prager Orchestergraben, die anders in den Zuschauerraum streut, als dies in Bayreuth der Fall ist, muss die Dynamik stets an die aufführungspraktischen Bedingungen der Prager Bühne angepasst werden, sodass nicht nur für den Hörer ein befriedigender Klangeindruck des Orchesters generiert wird, sondern Szene und Musik ineinandergreifen können. Adler bringt dies in seiner Kritik wie folgt auf den Punkt: „jede Uebertreibung ist vermieden, die akustische Proportion zwischen Bühne und Orchester gewahrt.“⁵¹⁸

Die Änderungen der Dynamik in der Partitur und ihre Übertragung in die Orchesterstimmen sind somit zum einen einer Sensibilität für den Prager Raumklang geschuldet; hier zeigt sich – ähnlich wie bei Strauss und Wagner – der Theaterpraktiker Zemlinsky. Und zugleich wird dadurch versucht, sich dem berühmten Mischklang Bayreuths anzunähern. Man könnte dies auch als Freiheit zugunsten einer klanglichen Korrektheit betiteln; die Änderungen an der Dynamik zielen nicht darauf ab, *Parsifal* anders zu interpretieren, als von Wagner intendiert, sondern Wagners Intention in die jeweiligen aufführungspraktischen Bedingungen einzubetten.

2.2.1.2 Die Bühnentechnik: Zur Modernisierung der Wandeldekorationen

Ähnlich wie die akustischen Bedingungen eines Opernhauses ist die Bühnentechnik jener Teil einer Aufführung, der für das Gros des Publikums zwar unsichtbar bleibt, aber entscheidend für eine gelungene Opernproduktion ist.⁵¹⁹ Im Folgenden werden die Rahmenbedingungen des Neuen Deutschen Theaters zur Zeit der *Parsifal*-Produktion offengelegt, um sich sukzessive den Parametern zu nähern, die für die „Bühnentechnik des Szenekünstlers, der die räumliche und bildhafte Gestaltung im Theater schafft“,⁵²⁰ immanent sind. Sie werden abschließend mit der szenischen Einrichtung in Bezug gesetzt.

⁵¹⁷ Baumann, „Der Bayreuther Raumklang“, S. 162.

⁵¹⁸ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 5.

⁵¹⁹ Götz Eipper, „Theatertechnik – gestern und heute“, in: *Oper von Innen. Produktionsbedingungen des Musiktheaters*, hrsg. von Udo Bermbach und Wulf Konold, Hamburg 1993 (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 11), S. 229–256, hier S. 229.

⁵²⁰ Ebenda.

Zunächst aber sollen die bühnentechnischen Mittel im Vordergrund stehen, die zwangsläufig in die Akustik des Hauses involviert waren. Maßgeblich betrifft dies die Koordination zwischen Bühnenmusik und Orchestergraben. Schon in Bayreuth lag hier ein Problem, das bei Wagner zahllose Wutanfälle evozierte.⁵²¹ Hans Brand berichtet, wie man dem „Übel“ der zeitlichen Verzögerung begegnete:

„Diesem Übel half eine elektrische Leitung ab, die vom Dirigenten bis zum weitentfernten Kapellmeister führte; man brachte dort ein Brettchen mit Klöppel an und beim Dirigenten am Fußboden einen Kontakt. Einige Zeit bevor die Posaunisten einzusetzen hatten, trat der Dirigent mit dem Fuße am Kontakt den Takt um den Bruchteil einer bestimmten Zeit voraus und die Sache klappte.“⁵²²

Mösch erwähnt die Dirigierpartituren Hermann Levis und Franz Fischers, in denen sich Hinweise auf besagten „Telegraphen“ finden, also den Apparat, der zur Signalübertragung zwischen Dirigent und Kapellmeister für die Synchronität zwischen Orchester- und Bühnenmusik eingesetzt wurde. Während in Levis Partitur die diesbezügliche Anmerkung in ihrer Präzision wenig nachzuvollziehen ist, hat sie in Zemlinskys Dirigierpartitur Bedeutung. Dass in Prag ebenfalls ein Telegraph zur Kommunikation zwischen Bühnentechnik, Kapellmeister und dem Dirigenten eingesetzt worden ist, geht aus den Annotationen in der Partitur hervor. Dort, wo im ersten Akt die Verwandlungsmusik endet und die Bühnenmusik einsetzt (Std.Zf. 90⁺⁶), findet sich neben dem Verweis auf „die Bühne“ eine Annotation, angebracht mit rotem Buntstift, mit eingekreisten Zahlenangaben (vgl. Abb. 23).

Die Signalkommunikation zwischen Dirigent und Kapellmeister wird aber erst durch den Klavierauszug für die Bühnenmusik vollends sichtbar. Analog zu den Eintragungen in der Dirigierpartitur finden sich im Klavierauszug entsprechende Annotationen: Der Takt vor Einsatz der Bühnenmusik wird also in seinem jeweiligen Metrum (hier im 4/4-Takt) vom Dirigenten an den Kapellmeister der „Musik auf der Bühne“ übertragen, um so eine optimale Koordination zu gewährleisten.

Auch für die Koordination von Höhenchören mit dem Orchestergraben ist, ebenso wie in Bayreuth, ein Telegraph zum Einsatz gekommen.⁵²³ Gerade hier ergibt sich eine Problematik der Synchronität von vertikaler und horizontaler Klangverteilung.⁵²⁴

⁵²¹ Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 241.

⁵²² Hans Bartolo Brand, *Aus dem Leben Richard Wagners in Bayreuth: Ernstes und Heiteres*, München 1934, S. 56–57, zit. nach: Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 241.

⁵²³ Vgl. dazu auch Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1–I, S. 115–116.

⁵²⁴ Vgl. dazu 3.3.3 Vertikale Klanganpassung: Die Höhenchöre.

90 91

Fl.
Hob.
Cl.
Fag. (B)
Hr.
Fag. u. Contrafag.
C-Fag.
Trump.
Pos.
Tub.
Pt.
Viol.
Vcl.
Cb.
B.

(Des) *maître d'orch.*
(zusammen)
(zusammen)
Auf dem Theater

**) Diese Posannen, sowie die hierauf auch mit hinzu kommenden Trompeten, sind, je nach Bedürfnis der beabsichtigten Wirkung, notigenfalls durch die entsprechenden Militärmusik-Instrumente zu verstärken.*

Abb. 23: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur, Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Annotationen in rotem Buntstift mit Verweis auf Koordination der Bühnenmusik, (erster Aufzug), S. 90 (Std.Zf. 91–3),
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

Handwritten musical score for "Die Lorelei" by Robert Schumann, featuring parts for Trombones (T. 1-4), Trumpets (Tr.), and Glocken (Bells). The score includes dynamic markings like *ff*, *dim.*, and *p*, and tempo markings like "T. 1 2 3 4" and "Tr. 1 2 3 4". The score is written on three systems of staves, with the first system for Trombones, the second for Trumpets, and the third for Bells. The first system is marked "T. 1 2 3 4" and the second system is marked "Tr. 1 2 3 4". The third system is marked "Glocken" and "1-10". The score is handwritten and includes a list of notes at the bottom.

(6 Posaunen auf dem Theater.)
(6 Trombones on the stage.)

ff *dim.* *p* *crese.*

(Tromp. u. Pos. auf dem Theater.)
(Trumpets & Trombones on the stage.)

ff *dim.* *p*

(Glocken auf dem Theater.)
(Bells on the stage.)

o) Dieser Takt wird, als anwachsendes und dann abnehmendes Glockengeläute, nach der Notenvorschrift viermal - wenn nötig auch öfter - wiederholt...

o) This bar, representing the swelling and dying peal of bells may be repeated 4 or more times, as necessary.

25701

Abb. 24: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*
(vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23701), [Klavierauszug genutzt für die Bühnenmusik],
Hinweis auf Koordinationsstellen und den Telegraphen-Einsatz, S. 67,
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/4

Während die Kommunikation über den Telegraphen in Prag vor allem für eine ausbalancierte Optimierung der ineinanderfließenden Musiken lief, wurden in Bayreuth elektromagnetische Telegraphen vor allem für die Synchronität zwischen Szene und Musik eingesetzt; maßgeblich betrifft dies die Verwandlungen im ersten und dritten Aufzug. Zu der Bedeutung der Verwandlungen bei Wagner schreibt Mösch:

„Was Wagner als Ziel ‚dramatischer Vorstellung‘ beschreibt, ist nichts anderes als der Versuch, eine Klangidee mit der Szene zu synchronisieren. Zeit, die sich in Raum auflöst, ist das einzige Ordnungskriterium der ortlosen Gralsburg: Musik transzendiert hier die Möglichkeiten des szenisch Sichtbaren.“⁵²⁵

Konkret handelt es sich um zwei kontrastierende Szenenbilder: Das erste Bild des ersten Aufzuges, das eine Waldkulisse illustriert, in der Parsifal auf Gurnemanz, die Gralsritter und Kundry trifft, soll während der Verwandlung in die Szenerie der imposanten Gralsburg transformiert werden. Dies wird umgesetzt, indem Parsifal und Gurnemanz eine Gehbewegung simulieren (Std.Zf. 86ff.), während sich um sie herum die Szenerie ändert. In der Partitur lautet Wagners Regieanweisung: „Allmählich während GURNEMANZ und PARSIFAL zu schreiten scheinen, hat sich die Scene bereits immer merklicher verwandelt, es verschwindet so der Wald, und in Felswänden öffnet sich ein Thorweg, welcher die Beiden jetzt einschliesst“.⁵²⁶ Die Verwandlung auf der Bühne ist vollendet, wenn die Musik einsetzt. Die entsprechende Anweisung in der Partitur lautet: „Durch aufsteigende gemauerte Gänge führend hat die Scene sich vollständig verwandelt: GURNEMANZ und PARSIFAL treten jetzt in den mächtigen Saal der Gralsburg ein.“⁵²⁷

In Bayreuth wurde diese durchaus schwer zu koordinierende Verwandlungsszene verwirklicht, indem die ganze Bühne genutzt wurde und diese sowohl im ersten als auch im dritten Aufzug zweigeteilt war. Der Gralstempel war bereits hinter dem Szenenbild des Waldes aufgebaut.⁵²⁸ Zum Funktionsmechanismus der Wandeldekorationen, die beide Szenenbilder miteinander verknüpften, führte Kurt Söhnlein aus:

⁵²⁵ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 91.

⁵²⁶ Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen. Erster Aufzug (Vorspiel auch mit Konzertschluß)*, in: ders., *Richard Wagner – Sämtliche Werke*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Bd. 14/1, vorgelegt von Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1972 (Edition Schott), S. 85, Std.Zf. 86⁺⁶.

⁵²⁷ Ebenda, S. 92, Std.Zf. 93–1.

⁵²⁸ Dies geht aus den Aufzeichnungen von Kurt Söhnlein hervor, der während Siegfried Wagners Zeit in Bayreuth als Techniker und Bühnenbildner arbeitete. Vgl. dazu: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Signatur 530/1–10 (3), Blatt 1, zit. nach: Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 92–93.

„3 grosse bemalte Leinwand-Bahnen von ca. 1 ½ bis 6 facher Prospektlänge wickelten sich von je 3 senkrechten hölzernen Walzen links und rechts der Bühne, quer über die Bühne zur Gegenseite [...]. Die Bahnen liefen am Oberende, in der Höhe der Walzen (ca. 12 m) zwischen hölzernen Führungsschienen – durch eingenähte Seile oberhalb der Schienen gehalten und geleitet – fortbewegt ursprünglich durch Handzüge (später unter Einbau von Kugelrädern).“⁵²⁹

Mösch verweist auf Wagners Rezeptionsvorstellung, die von den Wandeldekorationen verlangte, mit der Musik zu korrelieren. Dabei sind die Notensysteme der Klavierauszüge der Bühnentechniker in Abgleich mit Zeichen am Unterrang der Wandelbahnen versehen worden, sodass bestimmte Bildstellen der Dekoration an den entsprechenden Taktstellen erscheinen mussten.⁵³⁰

Die Bayreuther Wandeldekorationen gehörten zu den Wandelbildern mit waagrechtter Bewegung.⁵³¹ Die Verwandlung der Landschaft wurde entweder direkt auf Leinwand (Prospekt und Bogen) gemalt oder bestand aus Gaze mit aufgenähten Leinwandteilen (Schleier), die beide in einer Ebene parallel zur Vorbühne vorüberziehen konnten.⁵³² Die Bewegung der Leinwandbahnen konnte dann über hydraulische Züge erfolgen, die je nach Opernhaus links-, rechts- oder beidseitig angebracht waren, wobei Kranich in seiner Darstellung zur Bühnentechnik (1929) darauf verweist, dass beidseitige Züge – wie sie zum Beispiel im Neuen Deutschen Theater in Prag zu finden waren – für den laufenden Betrieb eher störend gewesen seien. Die Problematik, die sich in Bayreuth ergab, war eher musikalisch-szenischer Natur: Bei der ersten Koordinationsprobe stellte sich heraus, dass die Musik zu kurz für den technischen Ablauf war, und obwohl das nun erforderliche passgenaue Komponieren für die Bühne der verhassten Grand Opéra entsprach, kam Wagner der Forderung nach.⁵³³ So effektiv diese Ver-

⁵²⁹ Ebenda, zitiert nach: Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 93.

⁵³⁰ Vgl. ebenda.

⁵³¹ Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, München 1929, S. 178. Weitere operngeschichtlich „hervorragende“ Wandelbilder waren nach Kranich in folgenden Opern zu finden: Webers *Oberon*, Aubers *Feensee*, Maillarts *Der Traum Laras*, Kalisadas *Urwasi*, Glucks *Orpheus und Eurydice* in der Neueinstudierung der Berliner Staatsoper unter den Linden 1906. Für das Theater führt Kranich gelungene Wandelbilder in Inszenierungen von Goethes *Faust* des Wiener Burgtheaters (1883), des Nationaltheaters Weimar (1908) und des Stadttheaters Köln (1909) sowie in einer *Hamlet*-Inszenierung des Staatlichen Schauspielhauses Berlin (1906) an. Vgl. zu den musikdramatischen Funktionen von Verwandlungsbildern auch: Arno Mungen, *„BilderMusik“. Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Remscheid 2006.

⁵³² Vgl. Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, München 1929, S. 178.

⁵³³ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 94. Es dauerte in der Tat recht lange, bis das Problem vollends gelöst war, denn auch bei der nächsten Probe zeichnete sich

wandlungsszenen für einige Rezipient/innen auch waren, so störanfällig erwies sich die gesamte bühnentechnische Apparatur trotz ständiger Perfektionsanstrengungen noch bis in die 1950er-Jahre.⁵³⁴ Das Bild, das sich während der Verwandlungsszenen für das Publikum ergab, ist dank einer Darstellung Kranichs nachzuvollziehen.⁵³⁵

Als nun 1914 die weltweiten *Parsifal*-Aufführungen anstanden, war man sich der Problematik dieser Szenen durchaus bewusst. Die *Wiener Zeitung* schrieb dazu anlässlich der Premiere in der Wiener Hofoper:

„Mit dem ‚Parsifal‘ wurde dem Theater ein neues bühnentechnisches Problem gestellt: das Problem der viel gerühmten und viel gehöhten ‚Wandeldekoration‘. [...] Die Bayreuther Wandeldekoration macht auf unser verwöhntes Gegenwartsauge gewiß einen primitiven Eindruck, andererseits wurde dadurch aber noch niemals die Illusion gestört.“⁵³⁶

Auch Felix Adler, Redakteur der *Bobemia* und lange Zeit bekennender Bayreuth-Enthusiast, verwies auf die Problematik, die sich in den 30 Jahren zwischen Uraufführung des Werkes und den neuen Aufführungen des Jahres 1914 ergab:

„Ein Kapitel für sich: die Dekoration. Man kann über die Art, wie dieser Teil des Problems der Parsifalaufführungen zu lösen sei, zwiefacher Ansicht sein. Entweder man ist für die buchstäbliche Erfüllung der szenischen Vorschriften oder man hält sich an den Geist. Wagner war mit den Dekorationen, welche sein Freund Joukowsky für Bayreuth 1882 entworfen hatte, hochzufrieden. Sie entsprechen dem damaligen Zeitgeschmack. Uns heute vermögen sie nicht mehr zu befriedigen. Immer empfand man in Bayreuth das Bedürfnis, den Parsifal aus dem Geist der modernen Malerei dekorativ erneuert zu sehen. Diesem Bedürfnis hat man bei uns Rechnung getragen.“⁵³⁷

Schenkt man den Worten von Direktor Teweles Glauben, so erwuchs diese ‚Tugend‘ am Neuen Deutschen Theater in Prag aber nicht einzig und allein aus den modernen Bestrebungen, sondern gewissermaßen auch aus der Not. In seinen Erinnerungen hielt er fest, dass er technische Unzulänglichkeiten des Theaters beseitigen wollte, indem er einen neuen Vorhang bestellte, vor allem für den *Ring des Nibelungen* und *Parsifal*. Der

ab, dass die Musik wieder zu kurz geraten war für einen passgenauen Abgleich mit den Dekorationsbildern. Auf Vorschlag des Dirigenten Levis wiederholte Wagner im ersten Aufzug die Musik dann ‚einfach‘, während die notwendigen Verbindungstakte von Engelbert Humperdinck komponiert wurden.

⁵³⁴ Ebenda, S. 97 und Fn. 94.

⁵³⁵ Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Abb. 207.

⁵³⁶ N.N., [ohne Titel], in; *Wiener Zeitung*, 15. Januar 1914, S. 7.

⁵³⁷ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 6.

Theaterverein habe aber darauf bestanden, Prager Firmen mit der Konstruktion nach Entwürfen des technischen Leiters de Vry zu beauftragen. Über den Ausgang schrieb Teweles:

„Das Ergebnis war: die den schweren Plüschvorhang tragende Eisentraverse erwies sich als zu schwach, der Vorhang schloss nicht ordentlich, so daß trotz starker Beschwerung der Endzipfel des Vorhangs jedesmal auf beiden Seiten ein Arbeiter mit dem Vorhang mitlaufen mußte, um die ordentliche Schließung herbeizuführen. Die Schnüre des Vorhangs waren derart angebracht, daß sich schon nach wenigen Wochen der Plüsch [...] abscheuerte. [...] Noch unmöglicher war es, eine Wandeldekoration anzubringen und so mußten die für den Parsifal fertiggestellten Wandeldekorationen von oben herabgelassen werden.“⁵³⁸

Obwohl Teweles davon ausging, dass sein Vorschlag, der auf Entwürfen des Obermaschinenmeisters der Wiener Hofoper beruhte, zu einem besseren Resultat geführt hätte, kann dies aus heutiger Perspektive doch bezweifelt werden. Grund dafür ist die bereits von Kranich beschriebene Problematik von Wandeldekorationen bei einer Bühnenmechanik, die mit beidseitig angebrachten hydraulischen Zügen arbeitet:

„Die doppelte Anordnung der Gewichtsführung ist im Betrieb oft störend. Beim Einhängen aller Teile einer Vorstellung muß die Schnürbodengruppe entweder abwechselnd nach rechts oder links gehen, um die Züge herabzulassen und die Gewichte aufzusetzen, oder die Hängestücke der einen Seite müssen so lange auf der Bühne liegen bleiben, bis die der anderen eingehängt sind. Dadurch wird der für die Aufbauarbeiten notwendige Platz viel später frei als es bei einseitigem Betrieb möglich wäre.“⁵³⁹

In Prag entschloss man sich letztlich dazu, die Wandeldekorationen Bayreuths durch ein Schleiersystem zu ersetzen, das sich abwechselnd von links nach rechts, von rechts nach links, von oben nach unten und von unten nach oben bewegte.

Erwin Osen, den Zemlinsky während seiner Zeit am Münchner Künstlertheater kennenlernte, zeichnete für die gesamten Bühnen-, Dekorations- und Kostümentwürfe verantwortlich. Teweles erinnert sich, dass er angesichts der technischen Herausforderungen in Bezug auf die nahehende *Parsifal*-Aufführung eine Versammlung aller Kapellmeister, Regisseure und Vorstände des Ausstattungswesens und der Techniker einberief.⁵⁴⁰

⁵³⁸ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 200.

⁵³⁹ Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, S. 177.

⁵⁴⁰ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 194. Wie sehr die technische Vorbereitung des *Parsifal* das Theater beschäftigte, zeigt, dass über diese Versammlung sogar in der Presse berichtet wurde. So hieß es im *Prager Tagblatt*: „Um die szenischen und technischen Probleme und deren Lösung festzustellen, fand in dieser Woche unter

Diese Versammlung änderte wohl die gesamte szenische Einrichtung der anstehenden *Parsifal*-Aufführung, denn die von de Vry und Dekorationsmaler Hans Piperger angefertigten Skizzen wurden abgelehnt und man entschied sich auf Vorschlag Zemlinskys⁵⁴¹ für die Entwürfe des Künstlers Erwin Osen.⁵⁴² Teweles beschreibt rückblickend:

„Ein junger Maler, der sich bereits seit einiger Zeit in Prag aufhielt, Erwin van Osen, hatte mir mehrere Dekorations- und Kostümskizzen vorgelegt, die mir wegen ihrer Originalität und Farbigkeit gefielen und die sich auch durch ihre sinnreiche Bedachtnahme auf die technische Einrichtung empfahlen. [...] Nur ein einziger erhob Widerspruch, das war der von Neumann mit dem Titel eines technisch-artistischen Direktors gekrönte Obermaschinenmeister und Dekorationsmaler Parzival de Vry. Er war ein tüchtiger Routinier, aber künstlerisch ein Dilettant, er schmähte es auch, sich mit den modernen Einrichtungen des Bühnenwesens vertraut zu machen. [...] Herr de Vry also erhob Widersprüche gegen die Entwürfe van Osens. Auf meine Frage nun, ob er die Ausführung nicht übernehmen könne oder wolle, gab er ein Nein zur Antwort [...]. Ich fragte nun den technischen Bühneninspektor Leopold Kotulan, einen tüchtigen jungen Mann, den ich mir aus Wien verschrieben hatte, was er von der Ausführbarkeit des Projektes halte. Kotulan trat für Osen ein und war von der Ausführbarkeit des Planes überzeugt [...]. „Dann“, sagte ich, „wird Herr Kotulan den Parsifal machen“.“⁵⁴³

Mit der Berufung von Osen und Kotulan als Verantwortliche für die szenische und technische Realisierung der *Parsifal*-Aufführung grenzte sich Direktor Teweles von der hauseigenen Neumann'schen Wagner-Tradition ab, die bis zu diesem Zeitpunkt noch von dem technischen Direktor de Vry getragen wurde. Außerdem setzte die szenisch-technische Einrichtung damit moderne Akzente im Bühnenwesen.

Doch nicht immer löste sich Widerstand gegen Modernisierung in Wohlwollen auf. Als Alfred Roller für die Wiener Aufführung des *Parsifal* ebenfalls die Wandeldekoration änderte, rief er damit wenig Begeisterung hervor:

dem Vorsitz des Direktors eine Konferenz sämtlicher beteiligter Vorstände statt. Es waren Alexander von Zemlinsky, Regisseur Paul Gerborth, Maschineriedirektor Parzival de Vry, Theatermaler Hans Piperger, die bereits in Skizzen und Modellen wertvolles Material beigelegt hatten, Bühneninspektor Kotulan [...] zugegen.“ N.N., „Parsifal“, in: *Prager Tagblatt*, 21. September 1913, S. 9.

⁵⁴¹ Zemlinsky schrieb Schönberg: „Ein junger moderner Maler, den ich in München kennenlernte u. Teweles empfohlen hatte, machte die Ausstattung, teils zum Entzücken, teils zum Entsetzen des Publikums.“ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, 2. Januar 1914, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 110.

⁵⁴² Vgl. zur szenischen Einrichtung mit den Entwürfen Osens auch: Kalbow, „Gegen den Strich? Alexander Zemlinsky dirigiert *Parsifal* in Prag“, S. 162–171.

⁵⁴³ Teweles, *Theater und Publikum*, S. 194–195.

„Bei uns geschieht die Verwandlung auf folgende Weise: Die Bühne wird allmählich verdunkelt, Wolkenbilder ziehen vorbei; plötzlich gewahren wir in mystischem Mondenlicht von fernher die Kuppel der Gralsburg; dann wieder Wolkenschleier, ein zweites Bild erscheint, die Gralsburg wird wieder sichtbar, diesmal schon viel näher; abermals ein Wolkenvorhang, und wir sind endlich am Ziel, im Kuppelsaale der Burg. [...] Das Prinzip dieser Verwandlungsart ist aber sicherlich kein weniger naives als das von Bayreuth. Es bringt nur den Nachteil, mit den Vorschriften Wagners nicht übereinzustimmen.“⁵⁴⁴

Bei der tschechischen Aufführung im Národní divadlo, die zur gleichen Zeit wie die am Neuen Deutschen Theater stattfand, setzte man stattdessen komplett auf das altbewährte System. Nicht nur wurden die Wandeldekorationen und Kostüme nach Bayreuther Vorbild gestaltet, auch hatte man – getreu der zu imitierenden Aufführung – das Orchester überdeckelt.⁵⁴⁵

Das Neue Deutsche Theater und die szenische Einrichtung Osens und Kotulans wandten sich hingegen dezidiert von naturalistischen Darstellungsformen und passgenauer Dekorationsmalerei ab. In einem Artikel, der vom Besuch eines Redakteurs der *Bohemia* bei Erwin Osen berichtet, heißt es: „Für das erste Bild im 1. Aufzug stellte van Osen einen einzigen riesigen Baumstamm auf die Bühne, dessen Krone die ganze Bühne überschattete. Die Verwandlung auf der Bühne zum 2. Bild wurde durch ein Schleiersystem herbeigeführt.“⁵⁴⁶ Dank der ausgiebigen Recherche Christian Bauers konnten jüngst die Entwürfe Osens aus dem Jahr 1913 ausfindig gemacht werden. Aus diesen Quellen ergibt sich das in Abbildung 25 wiedergegebene Bild der Verwandlungslösung am Neuen Deutschen Theater.

Im linken unteren Teil des Entwurfes ist eine Bleistiftnotiz zu erkennen, die das Schleiersystem näher beschreibt:

⁵⁴⁴ N.N., „Hofoperntheater. Zum ersten Male: ‚Parsifal‘, ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner“, in: *Wiener Abendpost*, 15. Januar 1914, S. 1–3, hier S. 2.

⁵⁴⁵ Vgl. dazu Wien-Steinberg, „Parsifal. Die Erstaufführung im Neuen Deutschen Theater“, in: *Prager Abendblatt*, 2. Januar 1914, S. 3: Hier heißt es über die tschechische Aufführung: „Da über das Werk selbst in unserem Blatte bereits eingehende Besprechungen erschienen sind, sei lediglich von der Aufführung die Rede, u. zw. vor allem von der Ausstattung, die mit künstlerischem Blicke und Stilgefühl und mit enormen materiellen Opfern den drei Akten und ihren Verwandlungen einen wunderbaren szenischen Rahmen geschaffen hatte: In dem stimmungsvollen Bilder der Morgendämmerung am heiligen See, in den Wandeldekorationen, die den Weg zur Gralsburg markieren, in dem von hohen Rundbogen überwölbten blendenden Saale des heiligen Gral, in dem von magischem Lichte überfluteten Zauberturme Klingsors, in seinen goldüberschütteten Zaubergärten und in der farbenfrohen Frühlingslandschaft des letzten Aktes. Und überwältigende Stimmung war bereits das Vorspiel, mit dem das Orchester in seinem überdeckten Raume vor der Wagnerbühne einsetzte.“

⁵⁴⁶ N.N., „In der Parsifal-Werkstatt“, in: *Bohemia*, 7. Dezember 1913, S. 11–12, hier S. 11.

„Im I. Bilde Rechts der Baum ist zur Seite gefahren. Von Links nach Rechts zieht der I. Schleier.
Schleier II senkt sich von Oben herab.
Nach Fertigstellung des Umbaues, steigen beide Schleier nach Oben.“

Im Regiebuch kann ausgemacht werden, wie diese Schleierbewegungen auf die Musik abgestimmt wurden: Nach den bedeutungsschwangeren Worten „Zum Raum wird hier die Zeit“ wird eine Deckenwolke hinabgelassen und bei vollständig verschleierter Bühne beginnt der Umbau. Das Hochziehen beider Schleier, das die Verwandlung und den Umbau beendet, wurde auf das *diminuendo* des Orchesters abgestimmt, das explizit in der Dirigierpartitur hervorgehoben und entsprechend im Regiebuch eingetragen wurde. Ebenfalls sind die einsetzenden Glocken und ihre Abstimmung auf die Musik im Orchestergraben durch den Hinweis auf das Telegraphensignal hervorgehoben, zugleich findet die viermalige Wiederholung des Glockenmotivs ihre Entsprechung im Regiebuch.

Während die beiden Schleier hochgezogen werden, erscheint die Bühnenkulisse der Gralsburg. Bedauerlicherweise ist der einzige Bühnenbildentwurf, der in der Sammlung Osens fehlt, derjenige der Gralsszene.⁵⁴⁷ Dementsprechend bleibt hierzu nur die Überlieferung des *Bohemia*-Redakteurs, der nach dem Besuch in der *Parsifal*-Werkstatt schrieb:

„Der junge Wiener Künstler hat sich an sein Vorbild gehalten. Vergeblich würde man in den Bühnenbildern, die er entrollt, etwa die hierarchische Strenge von Bayreuth suchen. Aber groß und überwältigend will auch er den Rahmen des Mysteriums spannen, und er verzichtet an der rechten Stelle nicht auf die Wirkung großartiger Einfachheit. [...] Glatte, schlanke Säulen in geringer Zahl und rhythmisch geführte Treppenstufen charakterisieren den heiligen Raum im Innern der Gralsburg.“⁵⁴⁸

Nun ließe sich einwenden, dass die Einführung des Schleiersystems als Ersatz für die Bayreuther Wandeldekorationen eher eine Vereinfachung angesichts technischer Mängel des Theaters war, keinesfalls aber eine eigene bühnenszenische Einrichtung.

⁵⁴⁷ Christian Bauer führt zu den Entwürfen aus, dass in unterschiedlichen Privatsammlungen und im Fotoarchiv des Nachlasses insgesamt sieben Bühnenbilder und elf Kostümentwürfe der Aufführung erhalten sind. „Dass es sich hier um eine Vielzahl aller nach der Aufführung erhaltenen Entwürfe handelt, wird an der – Monate nach der Aufführung in Prag – angesetzten ‚Ausstellung von Bühnenbildern und Figurinen zu Parsifal in Original-Entwürfen‘ im Kunstgewerbemuseum Frankfurt deutlich, die mit acht Bühnenbildern und vierzehn Kostümentwürfen wohl den verfügbaren Gesamtbestand zur Präsentation heranholte.“ Bauer, *Erwin Osen*, S. 45. Dementsprechend fehlt bei den Bühnenbildern nur ein einziger Entwurf, während bei den Kostümentwürfen ein Verlust von drei Entwürfen zu beklagen ist.

⁵⁴⁸ N.N., „In der Parsifal-Werkstatt“, in: *Bohemia*, Prag, 7. Dezember 1913, S. 11–12, hier S. 12.



Abb. 25: Erwin Osen, *Parsifal*, „Die Wanderung durch das göttliche Reich“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier auf Holz, 57 x 76 cm, in Privatbesitz

(Vom See her gewahrt man Bewegung und endlich den im Hintergrunde sich heimwandelnden Zug der Ritter und Knappen mit der Sänfte.)
(A stir is perceived down by the lake, and the train of knights and Esquires with the litter passes some way off at back.)

KUNDRY.

Wehr! Die Zeit ist da. — Schlafen — schlafen — ich muss! —
sist! The time has come. — Slumber — slumber — I must! —

p *pp*

(KUNDRY sinkt hinter dem Gebüsch zusammen und bleibt von jetzt an unbemerkt.)
(KUNDRY sinks down behind the thicket and is seen no more.)

GURNE.

Langes und feierlich. Vom Ba, de kehrt der Kö, nig heim;
(Lento e maestoso.) From bath, ing comes the king a gain,

pp *ben tenuto*

hoch steht die Son, ne, nun lass' zum fromen Mahle mich dich ge, lei, ten, denn bist du
high stands the sun now; so let me to the ho, ly Feast then conduct thee; for, an thou'rt

pp

(GURNE MANZ hat PARSIFAL'S Arm sich sanft um den Nacken gelegt und dessen Leib mit seinem eigenen Arm umschlungen, so geleitet er ihn bei sehr allmählichem Schreiten.)
(GURNE MANZ has gently laid PARSIFAL'S arm on his own neck, and, supporting his body with his arm leads him slowly along.)

rein, wird nun der Gral dich trän, ken und spei, sen.
pure, the Grail will sure, ly feed, and re, fresh thee.

(NB. Hier hat die unmerklich Verwandlung der Bühne bereits begonnen.)
(N.B. Here the scene begins to change.)

Abb. 26: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel, englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23701), [Regiebuch], (Verwandlungsszene, erster Aufzug), S. 63, © Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/3

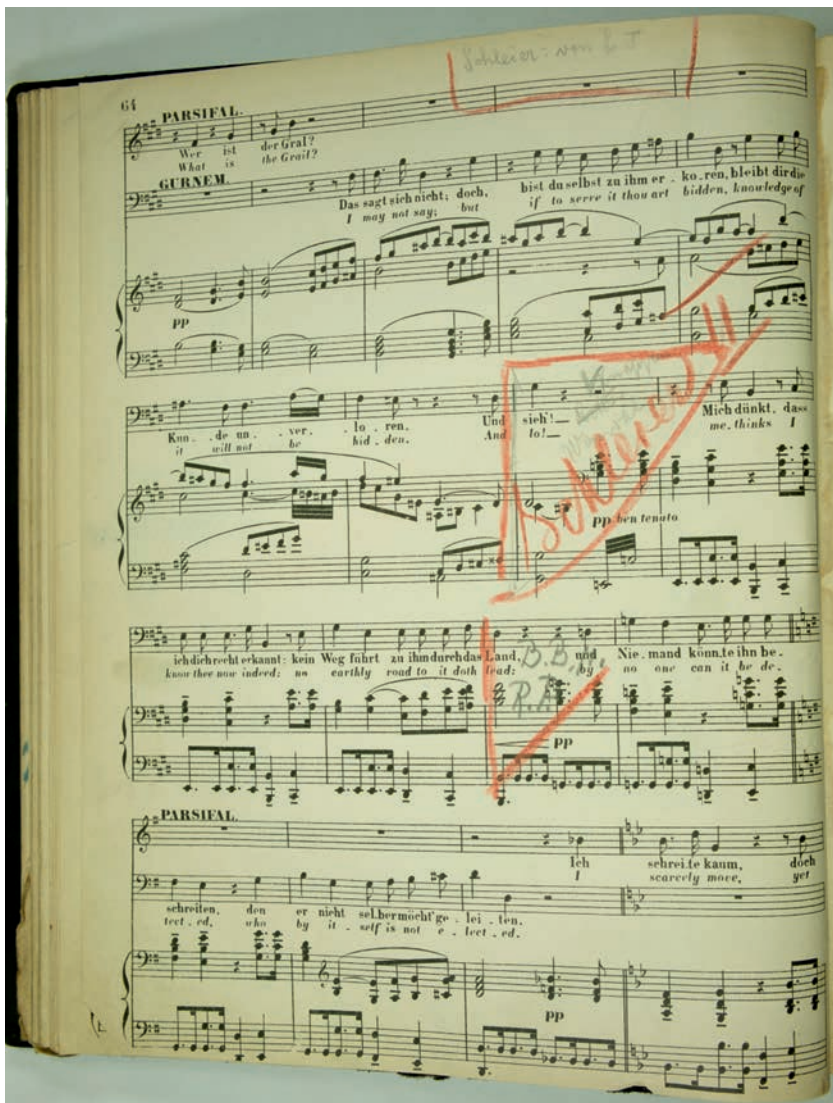


Abb. 27: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel
(vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23701), [Regiebuch], (Verwandlungsszene, erster Aufzug),
mit Hinweis auf verwendetes Schleiersystem, S. 64,
© Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/3

65

PARSIFAL.
wahn' ich mich schon weit.
suiftly seem to run.

GURNEM.
Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die
My son, thou seest, here space and Time are

(Allmählich während GURNEMANZ und PARFIFAL zuschrei-
ten scheinen hat sich die Scene bereits immer merklicher ver-
wandelt es verschwindet der Wald und in Felsenwänden öff-
net sich ein Thorweg welcher die Beiden jetzt einschliesst)
(Gradually, as PARFIFAL and GURNEMANZ appear to walk, the
scene changes more and more visibly. The forest disappears and
a couseway appears in rocky walls concealing the two.)

Zeit.
one.

p *pp* *poco cresc.* *più f* *dim.* *p*

Abb. 28: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*
(vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23701), [Regiebuch],
(Verwandlungsszene, erster Aufzug), mit Hinweis auf Deckwolke
und Umbau der Bühnenkulisse, S. 65,
© Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/3

Dass dem nicht so ist, sondern der Fokus tatsächlich auf die technischen Einrichtungen des Theaters gerichtet war, die modernere Inszenierungsmöglichkeiten erlaubten, ergibt sich aus weiteren Charakteristika. Osen erreichte zwar durch den Einsatz der Farbe (der auch von Teweles und Adler hervorgehoben wurde) einen expressiven Gestus und damit eine Abkehr vom Realismus hin zu symbolhaften Akzenten.⁵⁴⁹ Besonders zum Tragen kam dies aber erst durch die Kombination mit den neuen Beleuchtungsmöglichkeiten: „Erst wenige Jahre davor wurde 1911 elektrische Beleuchtung eingeführt, mit den Kenntnissen Osens konnte diese neue Technik für ein beeindruckendes Licht- und Farbspektakel eingesetzt werden.“⁵⁵⁰ Dabei handelte es sich nicht einfach um elektrische Beleuchtung im Gegensatz zu der zuvor an Theatern üblichen Gasbeleuchtung.⁵⁵¹ Aus dem Beleuchtungsplan der Lichtregie können einige Rückschlüsse auf die konkreten Möglichkeiten der Bühnenbeleuchtung gezogen werden. Aus der verwendeten Fachterminologie und den eingesetzten Lichtfarben geht hervor, dass die Anlage am Neuen Deutschen Theater einem ausdifferenzierten Beleuchtungsplan folgte. Götz Eipper datiert den Beginn einer neuen Epoche der Bühnenbeleuchtung auf das Jahr 1910: „Die damals gebauten neuen Lichtanlagen machten es möglich, mit veränderbaren Beleuchtungsstärken, -farben und -begrenzungen jeden beliebigen Teil der Bühne auszuleuchten.“⁵⁵²

Aus dem Beleuchtungsplan der *Parsifal*-Aufführung ist am Farbeinsatz von Rot, Blau, Gelb und Grün zu erkennen, dass es sich um eine Lichtanlage mit einem 5-Farbensystem mit additiver Farbmischung handelte, auch geht aus dem Beleuchtungsplan hervor, dass Beleuchtungspodeste, Beleuchtungsgalerien und die Lichtgebung des Portals in die Inszenierung einbezogen wurden. So ist dem Beleuchtungsplan zu entnehmen, dass sechs unterschiedliche Soffitten in Blau beleuchtet wurden, während die Beleuchtungspodeste, -galerien und Logen abwechselnd rot, blau und grün bestrahlt worden sind. Die Beleuchtungskonzeption von „langsam mit der Stimmung kommen“ zielt also darauf ab, dass das Publikum die Verwandlung durch die Licht- und Farbgebung des Schleiersystems durchläuft und naturalistische Darstellungsformen der Szenenverwandlung gänzlich fehlen. Erst nach der „Verwandlung“ mit dem Hochziehen der Schleier offenbart sich dem Zuschauer das während des Umbaus veränderte Bühnenbild.

⁵⁴⁹ Vgl., Bauer, *Erwin Osen*, S. 45.

⁵⁵⁰ Ebenda, S. 58.

⁵⁵¹ Infolge des Schocks, den der Brand des tschechischen Nationaltheaters kurz vor der Eröffnung ausgelöst hatte, wurde das Neue Deutsche Theater in Bezug auf den Brandschutz mehr als vorbildlich ausgestattet. Dazu gehörte auch die elektrische Beleuchtung, die im Maschinen- und Kesselhaus von drei Röhrenkesseln, einer Verbundmaschine mit 75 PS und einem Dynamo angetrieben wurde. Vgl. dazu Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 44.

⁵⁵² Eipper, „Theatertechnik – gestern und heute“, S. 239.

64

650

PARSIFAL.
Wer ist der Gral?
What is the Grail?

GURNEM.
Das sagt sich nicht, doch, bist du selbst zu ihm er-ko-ren, bleib dir die
I may not say; but if to serve it thou art bidden, knowledge of

pp

Kun . de un . ver . lo . ren, Und sieh! Mich dünkt, dass
it will not be hid . den, And tol- me, thinks I

pp *ben tenuto*

ich dich recht erkannt: kein Weg führt
knew thee now indeed; no easily

PARSIFAL.
schreiten, den er nicht selber möchte lei . ten.
tect . ed, who by it . self is not e . lect . ed.

pp

*Die Gültne wird kunguren
dunkel!*
*Rede gelaugt! bis ganz
dunkel & Verwundlung*

25701

Abb. 29: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel
(vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23701), hier für Lichtregie genutzt,
(Verwandlungsszene, erster Aufzug), mit Hinweis auf das Verdunkeln der Bühne,
ausgehend von zunächst roter Lichteinstellung, S. 64,
© Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/6

65

Wanderung 8. 67.

PARSIFAL.
wahr' ich mich schon weit.
suefly seem to run.

GURNEM.
Du sieh'st, mein Sohn, zum Raum wird hier die
My son, thou seest, here space and Time are

fast

poco cresc.

(Allmählich während GURNEMANZ und PARISFAL zu schrei-
ten scheinen, hat sich die Scene bereits immer merklicher ver-
wandelt; es verschwindet so der Wald und in Felsenwänden öff-
net sich ein Thorweg, welcher die Beiden jetzt einschliesst.)
Zeit.
one.
(Gradually, as PARISFAL and GURNEMANZ appear to walk, the
scene changes more and more visibly. The forest disappears and
a cauevny appears in rocky walls concealing the two.)

Empfang mit Ausrufung: Wonne! am Hof. offen

Reiz. soll blau soll

1 Hoff: *blau soll*

2 - : *blau soll*

3 - : *soll 30; blau soll;*

5 - : *soll 30; blau soll;*

6 - : *soll 30; blau soll;*

Reiz l: blau soll

Reiz l: wasser 20

- - - : grün 35 l

Reiz l: grün soll

Reiz l: blau soll 30

- - - : blau 25 30

2 Hoff: blau 35

1 - : grün 35 l

dim.

p

95701

Abb. 30: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweibfestspiel
(vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23701), hier für Lichtregie genutzt, detaillierter
Beleuchtungsplan für Wandeldekoration (Verwandlungsszene, erster Aufzug), S. 65,
© Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/6

Daraus ergibt sich für die Verwandlungsszenen ein ausgetüfteltes Bild einer Verschmelzung expressiver Malerei mit neuen Lichtkonzepten. Mit der *Parsifal*-Aufführung wurden die bühnenreformatorischen Ansätze Adolphe Appias umgesetzt. Des Weiteren ignorierte Osen, selbst Schüler von Alfred Roller an der Wiener Hofoper, mit seiner Inszenierungsidee gewissermaßen die Bayreuther Intention einer unveränderlichen Aufführung und stellte sich dadurch gegen seinen einstigen Lehrer: „Vor allem das Bühnenbild ‚Die Wanderung durch das göttliche Reich‘ bestach durch Einfachheit und eine ungemein reiche Farbsymbolik, die im Vergleich zum gleichzeitigen Bühnenbild Alfred Rollers an der Hofoper deutlich wird und den Entwurf des Lehrers alt aussehen lässt.“⁵⁵³

Aus der Konsolidierung der Regiebücher und den Auszügen für die Lichtregie geht zum einen hervor, wie die technischen Unzulänglichkeiten des Theaters⁵⁵⁴ in neue Stärken umgewandelt wurden. Zum anderen erweist sich, dass die moderne Inszenierungskunst nicht erst zu Beginn des Ersten Weltkrieges Einzug am Neuen Deutschen Theater hielt, wie Tancsik annahm, sondern schon 1913. Ebenso wenig ist korrekt, dass sich die *Parsifal*-Aufführung unter der Leitung Zemlinskys an der ästhetischen Normierung Bayreuths ausrichtete.⁵⁵⁵ Vielmehr wurde sowohl auf musikalischer als auch szenographischer Ebene eine Aufführung geschaffen, die sich an den modernen Tendenzen des *Fin de siècle* ausrichtete, ohne dabei die Werkintention Wagners völlig zu ignorieren. Diese wurde lediglich aktualisiert. Damit erfüllten Zemlinsky und Osen gemeinsam mit Kotulan das, was auch Mahler für seine Aufführungen einforderte: Die zu interpretierenden Partituren sollten aus der historischen Verortung herausgelöst werden, um sie den veränderten Bedingungen der Gegenwart anzupassen.

Der *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in Prag gehörte somit zu jenen Aufführungen, die eine Bühnenreform in Bezug auf die konservierte Bayreuther Fassung einläuteten, und dies nicht ohne Grund. Mösch beschreibt die Divergenz zwischen konserviertem Theater und voranschrei-

⁵⁵³ Bauer, *Erwin Osen*, S. 45.

⁵⁵⁴ Eine Verwandlung, wie sie in Bayreuth herbeigeführt wurde, wäre aufgrund der beidseitig laufenden hydraulischen Züge und der vergleichsweise geringen Tiefe der Bühne nicht (befriedigend) zu realisieren gewesen: Ein Aufbau des zweiten Bildes, das während des ersten Bildes bereits auf der Hinterbühne realisiert ist, hätte zu erheblichem Platzmangel auf der Gesamtbühne geführt.

⁵⁵⁵ Anders als Tancsik es für die Wagner-Aufführungen am Neuen Deutschen Theater formulierte. Tancsik schreibt, dass man u.a. an den Musikkritiken Felix Adlers ablesen könne, dass noch bis zum Jahr 1923 eine Wagner-Aufführung am Neuen Deutschen Theater nur dann als gelungen galt, „wenn sie sich in musikalischer und szenischer Hinsicht mit Bayreuther Vorbild messen konnte.“ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 230. Die wohlwollende Kritik Adlers in Bezug auf die *Parsifal*-Aufführung 1914 vermittelt aber einen ganz anderen Eindruck. Nicht nur unterstützt Adler in seiner Kritik die neue Inszenierungskunst, er fordert sie sogar ein.

tender Technik wie folgt: „Die Illusionsbühne hatte nicht nur aufgrund neuer ästhetischer Ansätze ausgedient, sie konnte auch der technischen Entwicklung nicht standhalten.“⁵⁵⁶

Demnach wurden für die Prager Aufführung die neuen Errungenschaften der Theatertechnik genutzt, die insbesondere bei der Lösung der Verwandlungsszenen eine Vorreiterrolle einnahm. Kranich schrieb 1929 in seiner Darstellung zur zeitgenössischen Bühnentechnik, dass die neue Schule keine Wandelbilder aus Stoff oder Gaze kenne, sondern Lichtbilder oder Film nutze, was die Bedeutung der Prager Lösung im Hinblick auf die historische Einordnung unterstreicht. Zudem wird durch den weiteren Verlauf der Inszenierungsgeschichte deutlich, dass es nicht bei einem einmaligen Einsatz am Neuen Deutschen Theater blieb, sondern die Inszenierungsidee an weitere Theater übertragen wurde. So wurde die szenische und technische Einrichtung im März 1914 am Stadttheater Brünn übernommen. In einem Artikel zur Besprechung der technischen und szenischen Herausforderungen der anstehenden dortigen *Parsifal*-Aufführung hieß es:

„Zur Überwindung dieser Schwierigkeiten [...] hat sich die Direktion [...] die Mitwirkung eines jungen Künstlers gesichert, desselben, der die Dekoration für die ‚Parsifal‘-Aufführung am Prager deutschen Theater mit so viel Geschick und glücklichem Erfolg entworfen. [...] Da es unmöglich ist, daß ‚Parsifal‘ an einer gewöhnlichen Opernbühne in der szenischen Vollendung und in dem gleichen Stil wie in Bayreuth aufzuführen – das bewies am besten diesgewiß mit den allerreichsten Mitteln arbeitende Wiener Hofoper –, so mußte eben ein anderer Weg gefunden werden [...]. Am glücklichsten ist diese Lösung in den Verwandlungen des ersten und dritten Aktes, wo anstatt der Wandeldekoration bewegte farbige Schleier den Weg anzeigen.“⁵⁵⁷

Die Prager Lösung schien so gelungen, dass sie als Vorbild für andere Häuser diene. Das spricht zum einen für die Qualität der technischen und szenischen Lösung, zum anderen gewinnt dadurch die Prager Inszenierung Modellcharakter. Das erneute Engagement Osens nimmt das vorweg, was wenig später Usus für die szenische Einrichtung werden sollte: ihre Rechtsschutzmöglichkeit. Martin Schneider weist darauf hin, dass vormals Theater Inszenierungen anderer Bühnen einfach kopierten, ohne die Beteiligten oder den Regisseur um Erlaubnis zu fragen.⁵⁵⁸ Erst zu

⁵⁵⁶ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 102.

⁵⁵⁷ N.N., „Parsifal in Brünn. Die dekorative Vorbereitung des Werkes“, in: *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, Brünn, 12. März 1914, S. 7

⁵⁵⁸ Martin Schneider, „Was ist ein Regiebuch? Erkundung eines unbekannten Theatermediums“, in: *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Martin Schneider, Göttingen 2021, S. 9–30.

Beginn des 20. Jahrhunderts änderte sich die Praxis dahingehend, dass die Aufzeichnungen einer Aufführung/Inszenierung festgehalten wurden, um zum einen die künstlerische Stellung des Regisseurs hervorzuheben, zum anderen aber auch, um die eigene Inszenierung als modellhaft zu bewerben.⁵⁵⁹ Zwar fungierte Osen formell gesehen nicht als Regisseur der Aufführung (das war Paul Gerboth), das Hinzufügen der bühnentechnischen Einrichtungen, die seine Bühnenbildentwürfe komplementierten, spricht aber für eine Sensibilisierung in Fragen der eigenen künstlerischen Urheberschaft. Diese Verfahrensweise geht auf Max Reinhardt zurück, unter dem sowohl Zemlinsky als auch Osen 1911 in München arbeiteten und der das Anfertigen spezieller, sorgfältiger Regiebücher um 1900 zur Regel gemacht hatte.⁵⁶⁰

Die Prager *Parsifal*-Aufführung ist somit erstens auf szenischer Ebene ein Zeugnis der geglückten Adaption eines Bühnenwerkes zwischen Tradition und Avantgarde. Zweitens repräsentiert sie bzw. die ihr zugrunde liegende Materialität den Beginn einer detailliert verschriftlichen Aufzeichnung in der Opernpraxis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese Aufzeichnungspraxis zielte sicherlich darauf ab, die theaterpraktischen Bedingungen zu fixieren, um aus rein pragmatischen Gründen eine Arbeitszeiterparnis zu erreichen. Des Weiteren galt es aber auch, eine erneute Opernaufführung im Geiste ihrer aktualisierten Modernisierungstendenzen als singuläre künstlerische Leistung fassbar zu machen.

2.2.1.3 Die Inszenierung: Regie, Bühnenbild und Kostüme

Es kann zu Recht gefragt werden, inwieweit Entscheidungen hinsichtlich der szenischen und bildlichen Gestaltung der *Parsifal*-Aufführung mit dem Wirken des Dirigenten Zemlinsky in Einklang gebracht werden können. Die Schilderungen Teweles' und des späteren Regisseurs Laber machen deutlich, dass Zemlinsky eine Opernaufführung immer als Gesamtkunstwerk verstand und die oberste Leitung der gesamten Aufführung für sich konsequent einforderte. Des Weiteren wird mit der Berufung Osens zum künstlerischen Leiter des Prager *Parsifal* klar, wie sehr Zemlinsky seine Kontakte in der Theaterwelt ausspielte, um seine Ziele zu erreichen.

Bauer geht in seiner Biographie Osens davon aus, dass diesem überhaupt erst der Kontakt zu Zemlinsky ein derartiges Engagement hatte einbringen können und die Vorarbeiten zu *Parsifal* bereits im Sommer 1913 in München begannen:

⁵⁵⁹ Ebenda, S. 10–11.

⁵⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 12.

„Alexander von Zemlinsky war für die Dirigentschaft von ‚Der Mikado‘ im Sommer 1913 nach München gereist und traf hier auf Erwin Osen. Zemlinsky hatte grundsätzlich ein Auge für junge Talente und Osen sah darin seine Chance, sich mit Hilfe des berühmten Komponisten und Dirigenten weiterzuentwickeln. Möglicherweise kannten sich die beiden Künstler schon aus dem Jahr 1907 in Wien, als Zemlinsky an der Hofoper die Aufgaben des Kapellmeisters wahrgenommen hatte. [...] Osen legte Zemlinsky noch in München erste Ideen für Kostüme und Bühnenbild vor.“⁵⁶¹

Obwohl Osens Engagement erst im September 1913 offiziell von Direktor Teweles bei der Versammlung aller Vorstände des Theaters abgesegnet wurde, kann davon ausgegangen werden, dass Zemlinsky derjenige war, der im Hintergrund über die Machbarkeit der modernen Entwürfe Osens entschied. Dass Zemlinskys Vorschlag und Teweles' Entscheidung am Ende dazu führten, dass *Parcival de Vry*, der bis dahin noch für die technische Einrichtung jeder Wagner-Aufführung verantwortlich war, seine Arbeit am Theater aufgeben musste, dokumentiert die Verjüngung (und damit auch Modernisierung) der Bühnenverantwortlichen. Zemlinsky und Teweles bedienten sich also der gleichen Strategie, wie sie auch Neumann bei seinem Amtsantritt am Theater verfolgt hatte: eine Restitution des Regieapparats, um neue Traditionen zu etablieren. Fortan zeichneten der junge Maler Osen mit dem jungen Bühnentechniker Kotulan für die szenische Einrichtung verantwortlich. Die alten Entwürfe de Vrys und Pipergers, die der Bayreuther Tradition im Geiste Neumanns folgten, waren vom Tisch.

Neben der Förderung junger Talente nahm Zemlinsky avantgardistische Tendenzen in angrenzenden Kunstbereichen wahr, die dann Berücksichtigung in seinem musikalischen Schaffen fanden. Manfred Wagner führt aus:

„Es ist auffallend und findet in der Kunstgeschichte eigentlich nur das Pendant in dem [...] österreichischen Maler Carry Hauser, daß Zemlinsky an allen führenden kunstwirksamen Vereinigungen maßgebend und oft als Gründungsmitglied beteiligt war, die sich die Aufgabe gesetzt hatten, Kunst öffentlich oder öffentlicher zu machen.“⁵⁶²

Um Zemlinskys Entscheidung für die modernen Entwürfe Osens zu konkretisieren, werden nachfolgend exemplarisch einige Bühnenbild- und Kostümentwürfe, die die Grundlage für die *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914 schufen, abgebildet. Dabei wird der Versuch unternommen,

⁵⁶¹ Bauer, *Erwin Osen*, S. 44.

⁵⁶² Manfred Wagner, „Zum kulturellen Umfeld Alexander Zemlinskys“, S. 23.

die Entwürfe (analog zu dem bereits gezeigten Bühnenbildentwurf der Verwandlungsszene) mit dem überlieferten Regiebuch in Bezug zu setzen.

Zunächst sei auf die gesamte Wirkungskraft der szenischen Einrichtung verwiesen. Felix Adler führte in seiner Kritik dazu aus:

„Seine Effekte, nicht im äußerlichen Sinne, erzielt van Osen durch Licht und Farbe. Es sind die beiden Elemente, aus welchen er gestaltet, wie es Adolph Appia gelehrt hat. Seine Dekorationen wollen nicht real genommen werden, sondern als Visionen. Auch das entspricht dem Geist des Parsifal. Es ist im Prinzip darauf geachtet, daß sich die Gestalten und Begebnisse silhouettenartig von der Dekoration abheben. So ist im ersten Bilde, dessen Perspektive teilweise befremdet, alles auf den Zug des leidenden Amfortas konzentriert.“⁵⁶³

Die Konzentration auf das Gefolge, das Amfortas umgibt, findet Entsprechung in dem annotierten Bühnenbildentwurf (vgl. Abb. 31). Dort heißt es: „Die Szene ist [...] auf den leidenden Zug Amfortas gelenkt.“⁵⁶³



Abb. 31: Erwin Osen, *Parsifal*, „Erster Aufzug“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier, Verbleib unbekannt

⁵⁶³ Durch die starken Abnutzungserscheinungen der in Bleistift annotierten Regieanweisungen sind diese teilweise kaum leserlich. Ich bedanke mich ganz herzlich bei Lucas Voges (Centre for the Study of Manuscript Cultures an der Universität Hamburg) für die nachträgliche Bearbeitung der Bilder, sodass ein Teil der Annotationen wieder leserlich wurde.

Erst durch die entsprechende Stelle im Regiebuch gewinnt die Szene mit dem Amfortas-Zug an Kontur (vgl. Abb. 36). Mösch deutet die Art der Kostümierung der Gralsritter und Amfortas als Zeichen der Kontinuität in Wagners Werk. Die Kleidung der Gralsritter sei an der Spätgotik und Renaissance orientiert: „hellrote Mäntel, auf denen links oben eine weiße Taube gestickt war, darunter weißblaue Gewänder.“⁵⁶⁴ Besonders wichtig sei aber gewesen, dass sich Amfortas, der Gralskönig, optisch nicht von den Gralsrittern abheben durfte. Wagner äußerte sich in dieser Angelegenheit rückblickend auf die Aufführung von 1882:

„Die Bedeutung des Königs dieser Ritterschaft suchten wir im ursprünglichen Sinne des Wortes *König*, als des Hauptes des Geschlechtes, welcher hier das zur Hute des Grales auserwählte war: durch nichts hatte er sich von den anderen Rittern zu unterscheiden, als durch die mystische Wichtigkeit der ihm allein vorbehaltenen erhabenen Funktion, sowie durch sein weithin unverstandenes Leiden.“⁵⁶⁵

Dabei gehe es vor allem um die homogene Gestaltung einer Gemeinschaft, in der lediglich Parsifal selbst als „wahrhaft freier Mensch“ hervortrete.⁵⁶⁶ Mösch weist darauf hin, dass sich alle *Parsifal*-Aufführungen an dieses Konzept hielten; erst 2001 beabsichtigte die Produktion Götz Friedrichs, „die Theatralität des Stückes jenseits allen Weihepotenzials herauszukitzeln“.⁵⁶⁷ Damit wäre die Theaterkonvention zurückgekehrt, die Wagner versuchte zu sprengen. Amfortas sei hundert Jahre später – abseits der Bayreuther Tradition – durch Kostüm und Raumaufteilung deutlich von den Rittern getrennt gewesen.⁵⁶⁸

In Hinblick auf die Prager *Parsifal*-Produktion wird deutlich, dass Osen schon 30 Jahre nach der Uraufführung die Figur des Amfortas optisch aus der heterogenen Gemeinschaft der Ritter herauslöste. Die Kostüme der Ritter und Knappen waren dabei an dasjenige von Gurnemanz angelehnt und im Gegensatz zu den originalen Kostümen schlicht in Weiß gehalten.

⁵⁶⁴ Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 104.

⁵⁶⁵ Richard Wagner, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, in: ders., *Richard Wagner – Sämtliche Werke*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Bd. 30, vorgelegt von Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1970, S. 66.

⁵⁶⁶ Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 112–113.

⁵⁶⁷ Ebenda, S. 105.

⁵⁶⁸ Vgl. ebenda.



Abb. 32–34: Erwin Osen, *Parsifal*, „Gralsritter, Knappen und Gurnemanz“ (Kostüme), München 1913, Aquarell auf Pappe, Privatbesitz

Gurnemann und die Gralsritter trugen weiße Mäntel, darunter weiße Gewänder, auf die – im linken Schulterbereich – ein gemeinschaftsidentifizierendes Symbol gestickt war. Die Knappen trugen – gemäß ihrer jugendlichen Abgrenzung – nur einfache Gewänder, die dem Farbschema der Ritter entsprachen: uniformes Weiß.

In Abgrenzung zur Gemeinschaft der Gralsritter tritt Amfortas in einem roten Kostüm auf. Die Konzentration auf Amfortas in der ersten Szene des ersten Aufzuges wird also nicht nur durch den großangelegten Zug – wie er im Bühnenbild und im Regiebuch notiert ist –, sondern ebenso durch eine kontrastierende visuelle Gestaltung der Figuren unterstrichen. Im Gegensatz zur Bayreuther Inszenierung wird die Theatralik der Szene dramaturgisch verdichtet. Während dies vor allem in der visuellen Ausgestaltung passiert, lässt sich anhand der Eintragungen im Regiebuch nachvollziehen, dass das Gefolge, das Amfortas bei seinem ersten Bühnenauftritt begleitet, stark an das Konzept Bayreuths angelehnt ist.



Abb. 35: Erwin Osen, *Parsifal*, „Amfortas“ (Kostüm), 1913, Aquarell auf Karton, 49 x 33,7 cm, in Privatbesitz

Während der Bayreuther Proben zur Uraufführung, die Wagner selbst begleitete, fertigten Heinrich Porges und Julius Kniese Protokolle von Wagners Äußerungen zu Regie und musikalischer Interpretation an, die in den Klavierauszügen überliefert sind. Damit lässt sich laut Egon Voss und Martin Gecke eine Art Regiebuch rekonstruieren, das „zusammen mit den abgebildeten Szenen- und Kostümfotografien einen guten Eindruck von

Wagners szenischen Vorstellungen zu vermitteln möchte“.⁵⁶⁹ In Knieses Aufzeichnungen ist für diese Szene (den ersten Auftritt Amfortas) folgende Regieanweisung notiert: „rechts auf ein Lager zwischen 1. und 2. Kulisse, 1. Bahn. 2. Bahn, 2 Knappen voraus, 10 Tenöre, 4 Bässe, 4 (nicht singende) Knappen“.⁵⁷⁰ Und in Porges Aufzeichnung ist zusätzlich festgehalten: „1. und 2. Ritter gehen von links nach rechts langsam mit anhaltenden Schritten über die Bühne.“⁵⁷¹ Diese Regieanweisung gewinnt erst unter Hinzunahme der musikalischen Gestaltung an Bedeutung: Das Tempo wechselt an dieser Stelle zu 3/2 und korrespondiert mit dem uniformen, paarweisen Einzug der Gralsritter. Das dreifache Schrittempo hebt an dieser Stelle den „feinen Sinn“ der drei Lebensalter von Ritter, Jünglingen und Knaben hervor.⁵⁷² Auf die musikalische Ausgestaltung dieser Szene durch Zemlinsky wird unten detaillierter eingegangen.

Doch zunächst zurück zum Bühnengeschehen: Die Formation, die in den Regieaufzeichnungen von Porges und Kniese überliefert ist, sah wie folgt aus: „Zug: 2 Knappen (3. und 4.), Amfortas auf der Sänfte, von 4 dienenden Brüdern getragen, 16 Ritter in 8 Paaren (10 Tenöre, 6 Bässe, 4 Knappen (vom Chor)“.⁵⁷³ In Prag wurde – analog zur Bayreuther Szene – der Amfortas-Zug folgendermaßen zusammengesetzt: a) sechs Ritter, b) vier Knappen, c) acht Träger mit Amfortas (vier davon fremde Statisten) und d) sechs Knappen.

Gemäß den Prager Aufzeichnungen wurde am Neuen Deutschen Theater für die *Parsifal*-Aufführung das Konzept des durchschossenen Klavierauszuges angewendet, eine Materialart, die sich im 19. Jahrhundert „zum wichtigsten Texttyp und materiellen Träger für die Aufzeichnungen von Musiktheater-Regie“ entwickelte.⁵⁷⁴ Diese Materialität schaffe die Möglichkeit einer viel „genaueren Notation der zeitlichen Verzahnung von Szene und Musik“, als dies beispielsweise bei durchschossenen Textbüchern der Fall sei.⁵⁷⁵ Jörg Krämer geht aus theaterwissenschaftlicher Perspektive davon aus, dass zu den grundsätzlichen Bedingungen des Musiktheaters gehöre, dass nie der „originale Partiturnotat“ aufgeführt wird, sondern in der Praxis immer Kürzungen oder Änderungen vorgenommen würden, die dann Widerhall in den Regiebüchern fänden. Dem

⁵⁶⁹ Richard Wagner, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels*, S. 7.

⁵⁷⁰ Ebenda, S. 168.

⁵⁷¹ Ebenda.

⁵⁷² Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 113.

⁵⁷³ Richard Wagner, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels*, S. 168.

⁵⁷⁴ Jörg Krämer, „Perspektiven der Erforschung von Musiktheater-Regiebüchern“, in: *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Martin Schneider, Göttingen 2021, S. 201–232, hier S. 206.

⁵⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 205.

ist im Grundsatz nicht zu widersprechen, nur war im Zuge der *Parsifal*-Aufführung von 1914, die durch den Rechtsschutz Uraufführungscharakter erlangte, an Striche kaum noch zu denken. Vielmehr kann aus dem Prager Regiebuch eine Annäherung an die zeitliche Verzahnung von Musik und Szene auf der Folie des originalen Partiturtexes abgeleitet werden. Hier sei nun die bereits angeklungene Amfortas-Szene im Detail dargestellt.

Die Verso-Seite des Regiebuches erlaubt im ersten Schritt einen Zugriff auf die Besetzung und die Besetzungsstärke (oben dargestellt) und damit natürlich auch eine präzise Datierung der Inszenierung. Hier geht aus der Besetzungsliste hervor, dass es sich um die Einrichtungen vom 1. Januar 1914 gehandelt haben muss, da Alphons Schützendorf-Bellwid die Rolle des Amfortas übernahm.⁵⁷⁶ Aber erst unter Hinzunahme des Klavierauszugs sowie der Dirigierpartitur gewinnt die Einrichtung in ihrer Verknüpfung von Musik und Szene an Kontur: Aus dem Abgleich der Verso-Seite des durchschossenen Klavierauszugs mit der Notation auf der Recto-Seite kann abgeleitet werden, dass Amfortas erst bei Gurnemanz' Worten „als seines Siechthum's Knecht“ auf der Bühne erscheint, dementsprechend zehn Takte später, als Wagner den Auftritt anlegte. Die Formation der Gralsritter und Knappen tritt also während der im gleichmäßigen Takt voranschreitenden Musik (Std.Zf. 16f.) ohne Amfortas und dessen gleichzeitig erklingendes Leitmotiv auf die Bühne. Dadurch verdichtet sich die Dramaturgie, die bereits in der veränderten Kostümierung der Figuren angelegt ist: Amfortas tritt sowohl visuell (Kostüm) auch als inszenatorisch (durch den verspäteten Auftritt ab Takt 251 statt 240) abgegrenzt von der Gralsgemeinschaft auf.

An dieser Stelle finden sich auch erstmalig Hinweise auf die Tempogestaltung. Beaumont weist in seiner Zemlinsky-Biografie darauf hin, dass Zemlinsky in seinen eigenen Kompositionen meist auf Metronomzahlen verzichtet habe, da sie seiner Opernerfahrung nach kaum nützten.⁵⁷⁷ Diese Beobachtung trifft auch auf Zemlinskys Aufführungspartituren zu; nirgends gibt es Metronomangaben. Dass ein intuitiv richtig gewähltes Tempo ganz im Geiste Wagners war, steht außer Frage. Es mag naheliegend sein, dass ein Dirigent auf eine Metronombezeichnung verzichtet, dies erschwert aber die Abstimmung von musikalischen und szenischen Abläufen innerhalb des Musiktheaters. Aus diesem Blickwinkel ist die dezidierte Angabe im Regiebuch zu verstehen.

⁵⁷⁶ Vgl. dazu Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 407. Auch bei der Besetzung zeigt sich die enge Verzahnung Zemlinskys in das Musiktheaterleben der damaligen Zeit. Schützendorf, der in Köln, München und Mailand studierte und zwischen 1908 und 1910 bei den Bayreuther Festspielen wirkte, wechselte von der Wiener Volksoper an das Neue Deutsche Theater in Prag. Vgl. ebenda, S. 684.

⁵⁷⁷ Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 106.

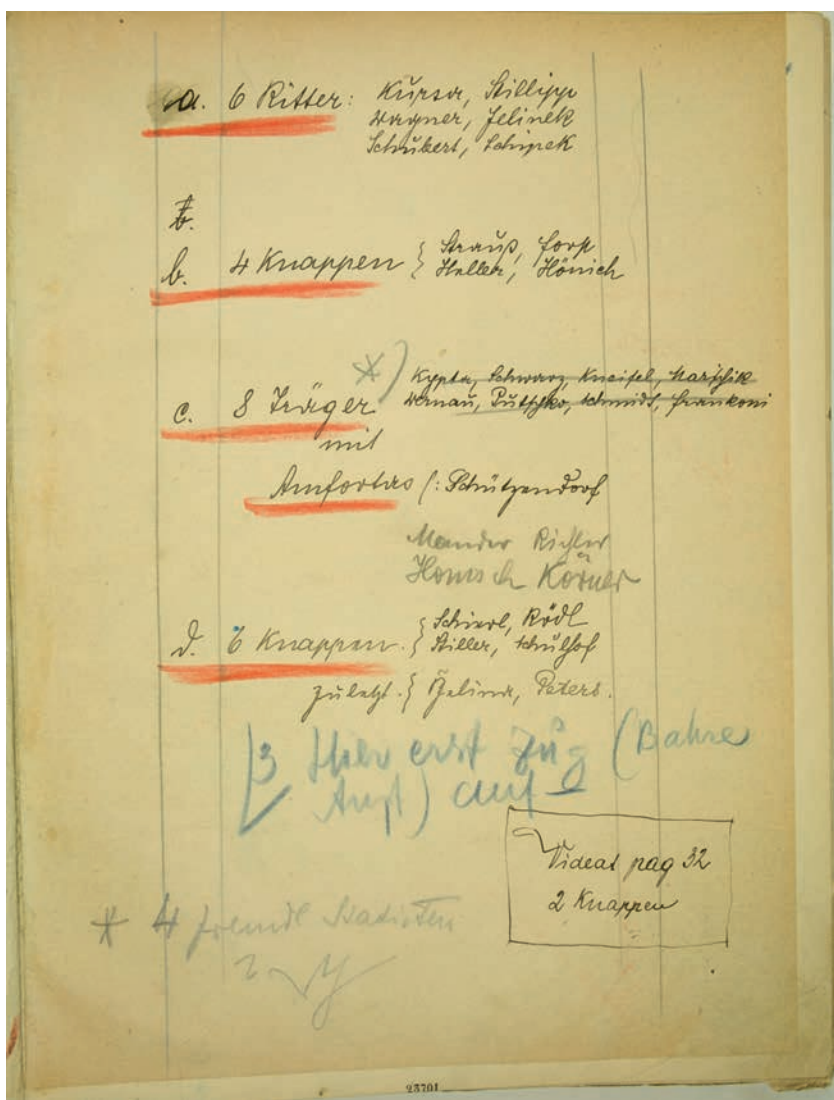


Abb. 36: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel
 (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
 englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
 s.a. (Edition Schott 23701), [Regiebuch], (erster Aufzug), S. 16 verso,
 © Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/3

16 *d = 50*

GURN.

Er naht, sie bringen ihn ge. tra. gen. — Oh weh! Wie
 He comes, by faithful servants carried. — A. — las! How

4 Knappen

trag' ichs im Ge. mü. the. in sei. — ner Mannheit stol. — zer
 can mine eyes have po. uer to see, in manhood's state. — ly

3. & 4. Brüder mit Aufhorcht

Blü. — the des sieg. reichsten Geschlechtes Herrn, als seines Siech. thums Knecht.
 flow. — er, this so. — reign of the staunchest race to staidorn sick. — ness made

6. Ritter!

d { 6 Knappen (auch Esquires.)

zu. sehn! Behut. sam! Hört, der Kö. nig stöhnt. —
 a slave! Be heed. ful! Hark! your master groans. —

2 Solo Knappen

(Die Knappen halten an und stellen das Siechbett nieder.)
 (The Esquires stop and set down the litter.)

Ruhe

mod.

371

Abb. 37: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel
 (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
 englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
 s.a. (Edition Schott 23701), [Regiebuch], (erster Aufzug), S. 16,
 © Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/3

Die im Gleichschritt auftretenden Gralsritter und Knappen, die im Abstand von jeweils vier Takten auf der Bühne erscheinen, machen vermutlich eine Metronomangabe nötig, die diese Synchronität gewährleistet. So schlagen sich Zemlinskys Hinweise auf den einsetzenden 3/2-Takt auch im Regiebuch nieder. Weiter unten wird noch einmal detaillierter auf Zemlinskys Tempogestaltung zurückzukommen sein.⁵⁷⁸

Die weitere musikalische Gestaltung der Szene erschließt sich durch den Blick in die Dirigierpartitur: Die Celli, die den Auftritt Amfortas motivisch begleiten, sind in Zemlinskys Partitur mit einem „*espressivo*“ versehen. Zuerst lässt sich dies beobachten, wenn Gurnemanz singt: „Er naht, sie bringen ihn getragen“ (vgl. T. 243). Ein weiteres Mal findet sich eine solche Annotation bei Amfortas’ Erscheinen auf der Bühne, wieder in den Celli (T. 251). Amfortas’ Schmerzen werden also an diesen Stellen durch eine möglichst expressive Spielweise unterstrichen. Zudem lässt sich vor dem Hintergrund des *espressivo*-Einsatzes bei Zemlinsky noch eine andere hypothetische Deutung formulieren. Das „Wiener *Espressivo*“, in dessen Tradition Zemlinsky stand, bezieht sich nicht allein auf die Aufforderung zum ausdrucksvollen Spiel, sondern betrifft unterschiedliche musikalische Parameter; dies kann entweder die Dynamik, die Agogik oder auch und vor allem die rhythmische Flexibilität meinen.⁵⁷⁹ Hartmut Krones führt bei der Klanganalyse der erhaltenen Schallplattenaufnahmen Zemlinskys aus, dass man bei seinen Dirigaten ein Offbeat-artiges Verzieren der Oberstimme gegen die gleichmäßig im Takt voranschreitende Begleitung vernehmen könne: ein klassisches *tempo rubato*.⁵⁸⁰

Vermutlich zielte Zemlinsky in der Amfortas-Szene auf genau diese Wirkung ab. Das gleichbleibende Taktmaß der simulierten Schritte der Gralsgemeinschaft in den Violinen und Bratschen wird dem *espressivo* der Celli entgegengesetzt – mit doppelter Wirkung. Zum einen weist die ausdrucksvolle Spielweise den schmerzgeplagten Amfortas aus, zum anderen wird mit dem *espressivo* als agogisch-deklamatorischem Mittel der leichten Verzögerung mehr Gewicht auf den thematischen Beginn gelegt. Dies gewinnt an Bedeutung, sobald Amfortas zu singen beginnt. Zemlinsky unterstreicht die Streicherbegleitung, während Amfortas’ Gesang zusätzlich mit dem Ausdruck „*dolce*“ markiert ist. Ab Studierziffer 18 (S. 27) ist dann eine höchst seltene Streichung, und zwar in den Streichern, in lediglich einem Takt zu erkennen. Dies mag aus rein musikalischer Sicht zunächst irritierend erscheinen. Zwar erlaubt das Aussetzen der Streicher in

⁵⁷⁸ Vgl. dazu 3.2.1 Vom Umgang mit einer „statischen“ Partitur: Zwischen Tempo und Agogik.

⁵⁷⁹ Vgl. Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 104.

⁵⁸⁰ Hartmut Krones (Hrsg.), „Alexander Zemlinsky – Ästhetik, Stil und Umfeld“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, 1), S. 13–18, S. 17–18.

Takt 265 ein heraustretendes Solo des Fagotts mit dem Amfortas-Motiv und somit eine Fokussierung auf das erklingende Leitmotiv, was wiederum aus szenendramaturgischer Perspektive durchaus sinnig wäre. Da das Leitmotiv aber ebenso vom Cello gespielt wird, stellt sich die Frage, aus welchen Gründen die Reduktion erfolgte. Diese Stelle gewinnt wiederum erst durch Hinzunahme des Regiebuches mit den entsprechenden Regieanweisungen an Bedeutung. Dort heißt es: „(Er atmet Waldluft die ihn erfrischt –)“. Um dieses Atmen, das bei voller Besetzung vermutlich kaum zu hören wäre, hervorzuheben und in Einklang mit dem Amfortas-Motiv zu bringen, ist eine Reduktion der begleitenden Streicher zumindest schlüssig. In dem Moment, in dem die gleichmäßige Schrittbegleitung der Streicher endet, und die Hörner einsetzen, ist in den Celli wieder ein markiertes „*espressivo*“ zu erkennen. Dies würde die Hypothese eines gezielten Einsatzes als agogisch-deklamatorisches Mittel zur Gewichtung des ersten Auftritts von Amfortas weiter festigen. In Kombination mit der Kostümierung und der Inszenierung gewinnt also diese Szene, die Adler in seiner Kritik als „Konzentrierung auf den Zug Amfortas“ beschreibt, auch musikalisch an Bedeutung. Musik, Szene und Bühnengeschehen interagieren dabei so miteinander, dass eine dramaturgische Verdichtung im Sinne des leidenden Amfortas erreicht wird, der sich – anders als bei Wagner intendiert – durchaus aus der Masse einer homogen gedachten Gralsgemeinschaft abhebt. Die Entsprechungen, die sich sowohl in Regiebuch als auch Dirigierpartitur auffinden lassen, sind weitere Belege dafür, dass das Aufführungsmaterial notwendigerweise als miteinander verwobenes Netzwerk gedacht werden muss. Erst unter Berücksichtigung sämtlicher zusammengehöriger Quellen erlangen zunächst unscheinbar wirkende Markierungen oder Annotationen im Gesamtkontext einen Stellenwert, der wiederum auf gezielte Interpretationsentscheidungen schließen lässt.

Als vorerst abschließendes Beispiel der Inszenierung am Neuen Deutschen Theater sei auf eine Szene verwiesen, die von der Presse – neben der Lösung der Wandeldekoration – als besonders beachtenswert hervorgehoben wurde. Anhand ihres Bühnenbildentwurfes sowie der einrahmenden Szenen soll eine ikonografische Einordnung der gesamten Aufführung vorgenommen werden.

Für den Redakteur Adler war das Beeindruckendste, was Osen auf der Bühne vollzog, die Gestaltung der Klingsor- und Zaubergartenszenen: „Sein [Osens] Gewagtestes aber ist der Blumengarten, es wurde eine wahre Orgie von Licht und Farbe und wird bei den ‚Alten‘ am meisten Anstoß erregen.“⁵⁸¹

⁵⁸¹ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 5.

15.

Viol. poco cresc. dim. p

Br. poco cresc. dim. p

KUND. (Sie stürzt hastig fort tadelnd herein. Wilde Kl-Idung. Hier! Nimm du! — hoch geschürzt, Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend schwarzes, in losen Lappen flatterndes Haar u. s. w. — Sie eilt auf GUTENMANZ zu und bringt ihm ein kleines Krystallglas auf.)

GUTEN. Balm... Von weiterher als du

Woher brachtest du dies?

CB. poco cresc. p

Etwas langsamer

Wieder wie zuvor.

KUND. denken kannst. Hilft der Balm nicht. A. ra. bia birgt dann nichts mehr zu sei. nem Heil. Fragt nicht weiter!

3. u. 4. Horn (F) 3. 4. Schwer, aber nicht gedeht.

Bassclarinet (in A)

Viol. (Bog) pizz. p

Br. (Bog) pizz. p

KUND. (Sie wieft sich an den Boden.) (Ein Zug von Knappen und Ritters, die Säfte tragen und gel-ichend, in welcher ANFORTAS ausgetrocknet liegt, gelangt — von links her — auf die Bühne. —)

GUTEN. Ich bin mitle. GUTENMANZ hat sich, von KUNDRY ab, sogleich den Ankommenden zugewandt.)

Er naht, sie bringen ihn ge-lragen. — Oh

CB. (erschrocken) p

16.

95571.

Abb. 38: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), mit Eintragungen zum 3/2-Takt, espressivo-Markierung im Violoncello, S. 25 (Std.Zf. 16–17),
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

26

Cl. (B)

Hr. (A)

Viol.

Br.

CHRN.

V.

CB.

Wie! Wir trag' ich's im Gemüthe, in seiner Mannheit stol. . . zer Blu. tho des

Hr. A. V. = 2^{te}

Cl. 4^{te}

Hr. 2^{te}

Hr. 3^{te}

Hr. 4^{te}

Hr. 5^{te}

Hr. 6^{te}

Hr. 7^{te}

Hr. 8^{te}

Hr. 9^{te}

Hr. 10^{te}

Hr. 11^{te}

Hr. 12^{te}

Hr. 13^{te}

Hr. 14^{te}

Hr. 15^{te}

Hr. 16^{te}

Hr. 17^{te}

Hr. 18^{te}

Hr. 19^{te}

Hr. 20^{te}

Hr. 21^{te}

Hr. 22^{te}

Hr. 23^{te}

Hr. 24^{te}

Hr. 25^{te}

Hr. 26^{te}

Hr. 27^{te}

Hr. 28^{te}

Hr. 29^{te}

Hr. 30^{te}

Hr. 31^{te}

Hr. 32^{te}

Hr. 33^{te}

Hr. 34^{te}

Hr. 35^{te}

Hr. 36^{te}

Hr. 37^{te}

Hr. 38^{te}

Hr. 39^{te}

Hr. 40^{te}

Hr. 41^{te}

Hr. 42^{te}

Hr. 43^{te}

Hr. 44^{te}

Hr. 45^{te}

Hr. 46^{te}

Hr. 47^{te}

Hr. 48^{te}

Hr. 49^{te}

Hr. 50^{te}

Hr. 51^{te}

Hr. 52^{te}

Hr. 53^{te}

Hr. 54^{te}

Hr. 55^{te}

Hr. 56^{te}

Hr. 57^{te}

Hr. 58^{te}

Hr. 59^{te}

Hr. 60^{te}

Hr. 61^{te}

Hr. 62^{te}

Hr. 63^{te}

Hr. 64^{te}

Hr. 65^{te}

Hr. 66^{te}

Hr. 67^{te}

Hr. 68^{te}

Hr. 69^{te}

Hr. 70^{te}

Hr. 71^{te}

Hr. 72^{te}

Hr. 73^{te}

Hr. 74^{te}

Hr. 75^{te}

Hr. 76^{te}

Hr. 77^{te}

Hr. 78^{te}

Hr. 79^{te}

Hr. 80^{te}

Hr. 81^{te}

Hr. 82^{te}

Hr. 83^{te}

Hr. 84^{te}

Hr. 85^{te}

Hr. 86^{te}

Hr. 87^{te}

Hr. 88^{te}

Hr. 89^{te}

Hr. 90^{te}

Hr. 91^{te}

Hr. 92^{te}

Hr. 93^{te}

Hr. 94^{te}

Hr. 95^{te}

Hr. 96^{te}

Hr. 97^{te}

Hr. 98^{te}

Hr. 99^{te}

Hr. 100^{te}

Hr. 101^{te}

Hr. 102^{te}

Hr. 103^{te}

Hr. 104^{te}

Hr. 105^{te}

Hr. 106^{te}

Hr. 107^{te}

Hr. 108^{te}

Hr. 109^{te}

Hr. 110^{te}

Hr. 111^{te}

Hr. 112^{te}

Hr. 113^{te}

Hr. 114^{te}

Hr. 115^{te}

Hr. 116^{te}

Hr. 117^{te}

Hr. 118^{te}

Hr. 119^{te}

Hr. 120^{te}

Hr. 121^{te}

Hr. 122^{te}

Hr. 123^{te}

Hr. 124^{te}

Hr. 125^{te}

Hr. 126^{te}

Hr. 127^{te}

Hr. 128^{te}

Hr. 129^{te}

Hr. 130^{te}

Hr. 131^{te}

Hr. 132^{te}

Hr. 133^{te}

Hr. 134^{te}

Hr. 135^{te}

Hr. 136^{te}

Hr. 137^{te}

Hr. 138^{te}

Hr. 139^{te}

Hr. 140^{te}

Hr. 141^{te}

Hr. 142^{te}

Hr. 143^{te}

Hr. 144^{te}

Hr. 145^{te}

Hr. 146^{te}

Hr. 147^{te}

Hr. 148^{te}

Hr. 149^{te}

Hr. 150^{te}

Hr. 151^{te}

Hr. 152^{te}

Hr. 153^{te}

Hr. 154^{te}

Hr. 155^{te}

Hr. 156^{te}

Hr. 157^{te}

Hr. 158^{te}

Hr. 159^{te}

Hr. 160^{te}

Hr. 161^{te}

Hr. 162^{te}

Hr. 163^{te}

Hr. 164^{te}

Hr. 165^{te}

Hr. 166^{te}

Hr. 167^{te}

Hr. 168^{te}

Hr. 169^{te}

Hr. 170^{te}

Hr. 171^{te}

Hr. 172^{te}

Hr. 173^{te}

Hr. 174^{te}

Hr. 175^{te}

Hr. 176^{te}

Hr. 177^{te}

Hr. 178^{te}

Hr. 179^{te}

Hr. 180^{te}

Hr. 181^{te}

Hr. 182^{te}

Hr. 183^{te}

Hr. 184^{te}

Hr. 185^{te}

Hr. 186^{te}

Hr. 187^{te}

Hr. 188^{te}

Hr. 189^{te}

Hr. 190^{te}

Hr. 191^{te}

Hr. 192^{te}

Hr. 193^{te}

Hr. 194^{te}

Hr. 195^{te}

Hr. 196^{te}

Hr. 197^{te}

Hr. 198^{te}

Hr. 199^{te}

Hr. 200^{te}

Hr. 201^{te}

Hr. 202^{te}

Hr. 203^{te}

Hr. 204^{te}

Hr. 205^{te}

Hr. 206^{te}

Hr. 207^{te}

Hr. 208^{te}

Hr. 209^{te}

Hr. 210^{te}

Hr. 211^{te}

Hr. 212^{te}

Hr. 213^{te}

Hr. 214^{te}

Hr. 215^{te}

Hr. 216^{te}

Hr. 217^{te}

Hr. 218^{te}

Hr. 219^{te}

Hr. 220^{te}

Hr. 221^{te}

Hr. 222^{te}

Hr. 223^{te}

Hr. 224^{te}

Hr. 225^{te}

Hr. 226^{te}

Hr. 227^{te}

Hr. 228^{te}

Hr. 229^{te}

Hr. 230^{te}

Hr. 231^{te}

Hr. 232^{te}

Hr. 233^{te}

Hr. 234^{te}

Hr. 235^{te}

Hr. 236^{te}

Hr. 237^{te}

Hr. 238^{te}

Hr. 239^{te}

Hr. 240^{te}

Hr. 241^{te}

H

Abb. 39: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur),
Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), mit *dolce*-Zusatz
bei Einsatz Amfortas, S. 26 (Std.Zf. 17⁺¹⁰),
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

18. 27

(sehr zart u. ausdrucksvoll.)

Hob. I, II

Fag. (zart.)

Viol. I, II

Br. I, II

AMP. I, II

Vcl. I, II

Cell. I, II

Fl. I, II

Hob. III

Cl. I, II

Bor. (F)

Fag. II

Hob. III

Viol. I, II

Br. I, II

AMP. I, II

Vcl. I, II

Cell. I, II

Wal. I, II

des Mor. genpracht!

Eiser allein.

Im

19.

95571.

Abb. 40: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), mit Wegstreichen der Begleitung, S. 27 (Std.Zf. 18), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

17

FORTAS (erhebt sich ein wenig.)
(raising himself a little.)

Recht so! — Habt Dank! — Ein we.nig Rast.
That's well! — my thanks! — Remain a - while.

*stirnet Waldeuft die
Ihm erfrucht -)*

Nach wil . . . der
From mad . . . d'ning

*Recht den Arm hebeud -
(stirnet) (offener)*

mer . zens.nacht
r - tured nights

dolce ed espressivo

p

des Mor - - - genpracht!
to woods - - - invites!

*(sehr ruhig)
(tranquillo)*

dolce ed espress.

93701

Abb. 41: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweibfestspiel
(vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23701), [Regiebuch], (erster Aufzug), analoge Stelle
zur Partitur Std.Zf. 16–17 mit Hinweis auf Amfortas' Atmen, S. 17,
© Archiv Národního divadla, CZ-Pnd, Dt O 308/3



Abb. 42: Erwin Osen, *Parsifal*, „Klingsor's Zaubergarten“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier, 50 x 72 cm, Privatbesitz

Zu der bühnentechnischen Einrichtung hieß es in dem Bericht über einen Besuch bei Osen:

„In Klingsor's Zaubergarten im II. Aufzug überdeckten halbmannshohe Riesenblumen in sinnlich-leuchtenden Farben den Boden, und die sich bewegenden bunten Blumenmädchen hoben sich wie Lichtgestalten vom glühend orangen, später in düsteres Rot übergehenden Horizont ab.“⁵⁸²

Besonders gelungen sei dabei die Verwandlung vom Zaubergarten in die Einöde, die wiederum aufgrund der Bühnentechnik des Neuen Deutschen Theaters einige Schwierigkeiten mit sich brachte:

„Die offene Verwandlung des Klingsorgartens in eine düstere Einöde wurde mangels versenkbarer Bühne einfach durch das Fallen eines schwarzen Prospektes herbeigeführt. Das ganze dauerte 28 Sekunden. Man hatte die Blumen an Stahldrähten befestigt, die untereinander ein festes Netz bildeten und die Blütenstämme hochhielten. In Sekundenschnelle wurde dann dieses Drahtgitter bei der Verwandlung einfach nach hinten umgelegt. Die Blumen fielen nach hinten zum Boden und die Blütenstämme blieben alleine stehen. Prospekte konnten jetzt auch durch einen aus Holz- und

⁵⁸² N.N., „In der Parsifal-Werkstatt“, in: *Bohemia*, 7. Dezember 1913, S. 12.

Bambusröhren konstruierten Gitterträger von unten nach oben gezogen werden.“

Daraus ergab sich im Anschluss folgende Bildgestaltung in chronologischer Abfolge:

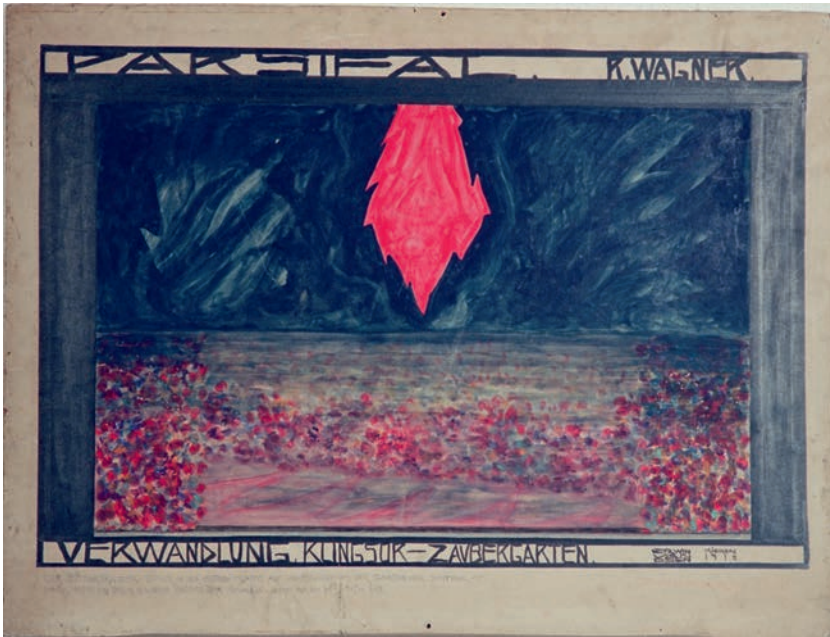


Abb. 43: Erwin Osen, *Parsifal*, „Verwandlung. Klingsor's Zaubergarten“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier, Verbleib unbekannt

Insbesondere im Bild der Einöde sieht Bauer das Konzept Osens, dem Illusionismus von Roller „einen dramatisch aufgeladenen symbolistischen Entwurf“ entgegenzusetzen.⁵⁸³ Die ganze Inszenierung Osens sei als Abkehr vom Realismus und Hinwendung zu symbolhaften Akzenten zu verstehen.⁵⁸⁴ Die symbolistische Andeutung der szenischen Orte wiederum lässt sich stringent auf die Bühnenreform Appias zurückführen, der gerade in der naturalistischen Malerei, insbesondere beim *Parsifal* in Bayreuth, eine „offene Inferiorität [...] in darstellerischen Dingen“ sah.⁵⁸⁵ Tancsik weist darauf hin, dass am Neuen Deutschen Theater während der Ära Zemlinsky Einflüsse unterschiedlicher szenischer und darstellerischer Bühnenkunst vertreten waren: die naturalistische Illusionsbühne, Raum-

⁵⁸³ Bauer, *Erwin Osen*, S. 50.

⁵⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 45.

⁵⁸⁵ Adolphe Appia und Elsa Cantacuzène, *Die Musik und die Inszenierung*, München 1899, S. 17, 19.

und Lichtkonzepte der Bühnenreform Appias und die Stilbühne, die durch die Arbeit von Georg Fuchs und Max Reinhardt am Münchner Künstlertheater geprägt wurde.⁵⁸⁶ Im Fall der *Parsifal*-Ausstattung von Osen lassen sich ebenfalls unterschiedliche Einflüsse aufzeigen.



Abb. 44: Erwin Osen, *Parsifal*, „Einöde“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier, Verbleib unbekannt

So kann die bereits erläuterte Amfortas-Szene mit ihrer laut Adler merkwürdig anmutenden Perspektive Einflüssen der Stilbühne zugeordnet werden, die sich sehr wahrscheinlich aus Osens und Zemlinskys Arbeit am Münchner Künstlertheater ergaben. Die Wandeldekorationen, die nur angedeutete Szenerie der Gralsburg und der zweite Aufzug, der im Zeichen von Klingsor und seinem Zaubergarten steht, folgen auf szenografischer Ebene der Bühnenreform Appias, während im letzten Bühnenbild auf traditionellere Art und Weise eine Annäherung an den naturalistischen Inszenierungsstil Bayreuths erfolgt.⁵⁸⁷ Adler beschrieb gerade das letzte Bild als eine diplomatische Lösung: „Versöhnlich dagegen ist die Aue im

⁵⁸⁶ Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 233. Die Stilbühne basiert dabei auf dem Reliefprinzip. Das heißt, dass vor allem die Vorderbühne stark betont wurde und die ganze Szene somit eine andere Tiefenperspektive annahm, die ebenso naturalistische Darstellungen ausschloss.

⁵⁸⁷ Die hier nicht abgebildeten Bühnenbildentwürfe sind zu finden bei Bauer, *Erwin Osen*, S. 46–54.

letzten Bild, in welchem sich der Maler nicht ohne Absicht der Konvention genähert hat.“⁵⁸⁸ Angesichts dieser Beobachtungen ist es wenig verwunderlich, dass Gisela Wien-Steinberg in ihrer Rezension zur Aufführung am Neuen Deutschen Theater konstatiert, dass ein einheitlicher Stil nicht zu erkennen sei,⁵⁸⁹ und der Regisseur Laber bei der Wiederaufnahme des *Parsifal* in den 1920er-Jahren davon spricht, er habe eine eigenartige *Parsifal*-Aufführung betreut.⁵⁹⁰ Unter diesen Umständen kann Zemlinskys eigene Beurteilung der szenischen Einrichtung Osens, die „teils zum Entzücken, teils zum Entsetzen des Publikums“ gewesen sei,⁵⁹¹ womöglich nicht so sehr auf eine geteilte Publikumsmeinung abzielen, sondern möglicherweise auf die Kombination traditioneller und moderner Ideen innerhalb der Aufführung selbst. Dafür spricht auch die Bewertung der Regiearbeit in der zeitgenössischen Presse. Während man Osens Beitrag heute im Allgemeinen unter dem Begriff der Regie zusammenfassen würde, zeichnete zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Regisseur noch für die darstellerischen und bühnentechnischen Abläufe auf der Bühne verantwortlich.⁵⁹² Zu der Arbeit Paul Gerboths hieß es in den damaligen Kritiken, sie sei „mustergültig“ gewesen.⁵⁹³ Und zur Abgrenzung zwischen der Inszenierung im Allgemeinen und ihrer technischen Umsetzung urteilt Adler:

„Mit diesen dekorativen Mitteln hat Regisseur Gerboth als tüchtiger Praktiker gute Regiearbeit geschafft, die sich nicht nur auf das Funktionieren des szenischen Apparates beschränkte, sondern auch den Forderungen des Werkes Rechnung trug, die inneren Beziehungen klar zu machen bestrebt war und Störendes zu vermeiden trachtete.“⁵⁹⁴

Dies zielt zum einen auf die rein technische Umsetzung der Ideen Osens ab, zum anderen aber vermutlich auch auf die stark an Bayreuth orientierten Auf- und Abtrittsmuster sowie die verwendeten Requisiten. Einige Regieanweisungen im Regiebuch scheinen wortwörtlich den Aufzeich-

⁵⁸⁸ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 6.

⁵⁸⁹ Wien-Steinberg, „Parsifal. Die Erstaufführung im Neuen Deutschen Theater“, S. 3.

⁵⁹⁰ Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 259.

⁵⁹¹ Brief von Alexander Zemlinsky an Arnold Schönberg, 2. Januar 1914 in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 110.

⁵⁹² Vgl. dazu auch Dietrich Steinbeck, „Über Opernregie. Zum Wandel der Regiekonzeptionen“, in: *Oper von Innen. Produktionsbedingungen des Musiktheaters*, hrsg. von Udo Bernbach und Wulf Konold, Hamburg 1993 (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 11), S. 110–134, hier S. 113.

⁵⁹³ N.N., „Parsifal“. Die ersten Aufführungen in Oesterreich. Im Prager deutschen und tschechischen Theater“, in: *Neues Wiener Journal*, 2. Januar 1914, S. 11. Dort heißt es: „Die Regie besorgte mustergültig Paul Gerboth.“

⁵⁹⁴ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 6.

nungen Porges und Knieses aus Bayreuth entnommen worden zu sein. Eine potenzielle Erklärung für diesen zunächst merkwürdig erscheinenden Umstand wird weiter unten ausgeführt.⁵⁹⁵

Trotz der ambivalenten Beobachtungen lässt sich resümierend sagen, dass die Prager Inszenierung am Neuen Deutschen Theater ganz in der Tradition der modernen Malerei stand.⁵⁹⁶ Auch in einer weiteren Kritik hieß es zum Alleinstellungsmerkmal der Aufführung: „Bemerkenswert an der Aufführung war vor allem das Streben, die Wiedergabe des ‚Parsifal‘ aus dem Geiste der modernen Malerei zu lösen.“⁵⁹⁷ Dass dieses Vorhaben wohl durchaus konsequent umgesetzt wurde, bringt Adler wie folgt auf den Punkt:

„Konservative Augen, welchen die moderne Malerei ein Greuel ist, werden sich mit den Phantasien dieses hochbegabten Künstlers schwer befreunden. Aber auf solche konnte nicht Rücksicht genommen werden, ein Kompromiß wäre wohl das allerschlimmste geworden. Erwin v. Osen ist ein radikal Moderner, der allem Kitsch und Tand den Krieg erklärt hat.“⁵⁹⁸

Zemlinsky zeigte sich bei der Wahl Osens demnach alles andere als konservativ, was unter Berücksichtigung des historischen Kontextes weiter an Bedeutung gewinnt. Horst Weber schreibt in seiner Studie, dass Zemlinsky ein distanziertes Verhältnis zum Expressionismus hatte; zu sehr widersprach seine vom Geist des *Fin de siècle* geprägte Bildung der Revolte gegen die Tradition.⁵⁹⁹ Gerade in Prag habe sich Zemlinsky nicht mehr „in dem Maße dem Einfluß der wechselnden Kunstrichtungen, wie dies in Wien der Fall gewesen war“, geöffnet.⁶⁰⁰ Dies mag teilweise für den Komponisten Zemlinsky in Hinsicht auf den musikalischen Expressionismus gelten, verliert aber bei Betrachtung des Operndirigenten Zemlinsky an Aussagekraft. Nicht nur Zemlinskys Spielplangestaltung – man erinnere an das Mekka der musikalischen Avantgarde in Prag – spricht dagegen. Besonders die modern ausgerichtete *Parsifal*-Aufführung unter Zemlinsky zeigt, dass dieser nicht nur offen für Modernisierung und Expressionismus in Malerei und Bühnenkunst war, sondern maßgeblich deren Implementierung in die Aufführungsgestaltung vorantrieb. In Anbetracht der Tatsache, dass Zemlinsky als begeisterter Wagnerianer galt, dem niemand eine traditionelle *Parsifal*-Inszenierung zum Fallstrick gemacht hätte,

⁵⁹⁵ Vgl. dazu 3.3.2 Von Bayreuth nach Prag: Ein transgenerationeller Klavierauszug?

⁵⁹⁶ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 6.

⁵⁹⁷ N.N., „Parsifal“-Aufführungen. Die Aufführungen in Prag“, in: *Die Zeit*, Wien, 2. Januar 1914, S. 3.

⁵⁹⁸ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 6.

⁵⁹⁹ Weber, *Alexander Zemlinsky*, S. 29.

⁶⁰⁰ Ebenda, S. 29–30.

gewinnt diese Tatsache an Wert in der Beurteilung des ästhetischen Standpunkts des Dirigenten Zemlinsky.

Weber führt für seine Hypothese, Zemlinsky habe sich während seiner Tätigkeit in Prag dem modernen Einfluss der wechselnden Kunstrichtungen eher verschlossen, die Gegebenheit an, dass er in der Prager Zeit lediglich zwei Opern komponierte, nämlich die beiden Einakter *Eine florentinische Tragödie* (1914/15) und *Der Zwerg* (1921). Dabei sprechen gerade diese Kompositionen sehr wohl für eine moderne Ausrichtung im eigenen kompositorischen Schaffen, vor allem in bühnendramatischer Hinsicht. Beide Opern weisen eine für den Einakter und das zeitgenössische Musikdrama zu Beginn des 20. Jahrhunderts typische Konzentration auf die psychologische Situation der handelnden Figuren auf.⁶⁰¹ Gerade unter Berücksichtigung der *Parsifal*-Aufführung kann mitunter ein neues Licht auf diese beiden Kompositionen, vor allem aber auf den *Zwerg*, geworfen werden.

In seiner Besprechung der Kostüme weist Bauer darauf hin, dass Osens Kostümvorschläge in „starker Psychologisierung auf die zu interpretierenden Rollen [eingingen] und deren Charakteren Ausdruck [verliehen].“⁶⁰² Osens Interesse galt dabei weniger den tugendhaften Rollen von Parsifal und Gurnemanz, sondern „den ambivalenten, oft abgründigen Rollen der Kundry, des Klingsor und seiner Zaubermädchen. Wildheit, Triebhaftigkeit und Verführungskunst wurden hier in ausdrucksstarken Farben widergespiegelt.“⁶⁰³ Vor allem die Figur des Klingsor habe dabei im Vordergrund gestanden. Osens Entwurf des Klingsor weist in Kostüm und Maske fast schon diabolische Züge auf: „Klingsor als machterverliebter Verführer im Wandel zwischen Hedonismus und Läuterung“.⁶⁰⁴ Bauer sieht eine Selbstidentifikation Osens mit der Figur, die sich in den Kostüm- und auch Bühnenentwürfen (wie dem Zaubergarten) äußere. Es gebe einen starken Einfluss der Sexualpathologie Otto Weinigers, der in seiner Schrift *Geschlecht und Charakter* in Klingsors Kastrationsakt den Versuch [sah], das Sittliche nicht im Kampfe erobern und behaupten“ zu wollen, sondern zu erzwingen.⁶⁰⁵ Und in der Tat lässt sich anhand der

⁶⁰¹ Vgl. dazu auch Johannes Breckner, „Szenendramaturgie in den Operneinaktern Alexander Zemlinskys“ in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, hrsg. von Sieghart Döhring und Winfried Kirsch, Laaber 1991 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 10), S. 317–322; Ulrich Wilker, *Das Schönste ist scheußlich. Alexander Zemlinskys Einakter ‚Der Zwerg‘*, Wien 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrum Arnold Schönbergs, 9); Laura-Maxine Kalbow, *Operneinakter im Spiegel moderner Bühnendramatik. Alexander Zemlinskys ‚Der Zwerg‘*, Masterthesis, Hamburg 2020.

⁶⁰² Bauer, *Erwin Osen*, S. 51.

⁶⁰³ Ebenda.

⁶⁰⁴ Ebenda, S. 57.

⁶⁰⁵ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1920. Weinigers Misogynie zeigt sich am Beispiel Kundrys als untergeordnetes, namenlo-

Inszenierung eine Fokussierung auf die psychologische Figur des Klingsors nachzeichnen, die besonders unter Hinzunahme des Kostümentwurfes als auch der Maske an Kontur gewinnt (Abb. 45 und 46).

Die Sexualpathologie Weiningers schlägt sich Ulrich Wilker zufolge auch in Zemlinskys Operneinakter *Der Zwerg* nieder. Zumindest in der Umgestaltung des Librettos durch Georg Klaren, die darauf abzielte, den Zwerg als leidende Figur im Gegenentwurf zur teuflischen Infantin zu skizzieren.⁶⁰⁶

Aus heutiger Sicht wirken die Ausdeutungen der Sexualpathologie Weinigers mehr als befremdlich, dennoch sind sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts Ausdruck des Zeitgeistes. Unter diesem Blickwinkel gewinnt die *Parsifal*-Inszenierung am Neuen Deutschen Theater weiterhin an Profil: Sie ist nicht nur aus dem Geiste der modernen Malerei in Anlehnung an die Bühnenreformen Appias oder die Stillbühne Reinhardts und Fuchs' entworfen, sondern steht ganz im Zeichen einer Aktualisierung der Wiener Moderne. Ob sich Zemlinskys Erfahrungen mit der *Parsifal*-Aufführung dann tatsächlich in seinem eigenen kompositorischen Schaffen niederschlagen sollten, muss im Bereich des Spekultativen bleiben, dennoch kann anhand der szenischen Einrichtung des Prager *Parsifal* ausgemacht werden, dass Zemlinsky diese Modernisierungstendenzen auch in der Ausdeutung des Wagner'schen Oeuvres anstrebte.

ses Weib, das nur vom sündenlosen Parsifal vom Bann Klingsors befreit werden könne. „So deckt sich diese psychologische mit der philosophischen Deduktion, wie sie hier mit Wagners »Parsifal«, der tiefsten Dichtung der Weltliteratur, in völliger Übereinstimmung sich weiß. Erst die Sexualität des Mannes gibt dem Weibe Existenz als Weib.“ S. 260 und S. 456.

⁶⁰⁶ Wilker, *Das Schönste ist scheußlich*, S. 99; Kalbow, *Operneinakter im Spiegel moderner Bühnendramatik*, S. 40. Klaren hat sich in seinen Äußerungen auf die Theorie Weiningers berufen. Vgl. dazu auch Georg C. Klaren, „Der Zwerg und was er bedeutet“, in: *Kölnische Zeitung*, (Abendausgabe), 17. Juni 1922, [S. 1]. Klaren schreibt hier: „Natürlich musste ich sofort einsehen, daß nicht, wie bei Wilde [...], die Infantin, sondern dramatisch im Mittelpunkt der Handlung stehen müsse. [...] Der Zwerg soll zunächst [...] etwas Gedankliches vorstellen: jeden Mann jedem Weibe gegenüber; seine Häßlichkeit soll ganz allgemein für jenes Gefühl von Unterlegenheit sinnbildlich genommen werden, das – wie Weininger lehrt, und was jeder tiefer veranlagte Mann empfindet – jeden Erotiker vor dem vergötterten Idiole befällt, sein Sich-nicht-Kennen; ebenso für die Tatsache, daß erst ein Weib, das uns liebt, uns kennen lehrt.“



Abb. 45: Erwin Osen, *Parsifal*, „Klingsor“ (Kostüm), 1913,
Aquarell auf Karton, 49,5 x 33,5 cm, Privatbesitz



Abb. 46: Erwin Osen, *Parsifal*, „Die Maske des Klingsor“ (Perücke), 1913, Aquarell auf Karton, 48,5 x 33 cm, Privatbesitz

3 *Parsifal* im Spiegel der Zemlinsky-Interpretation

Für die vorliegende Studie wurden die Eintragungen in die Dirigierpartitur im Rahmen der *Parsifal*-Interpretation systematisiert. Da das Gesamtbild der Partitur durch eine stark ausgeprägte Annotations- und Retuschenpraxis bestimmt ist, können selbstredend nicht alle Eintragungen vorgestellt und zusammengefasst werden. Sie werden entsprechend exemplarisch analysiert, um daraus Annäherungen an singuläre und aufführungspraktische oder umfassendere Interpretationsparameter zu generieren.

Eine ähnliche Systematisierung, wie sie bereits oben im Zuge der Besprechung Mahler'scher Dirigate erläutert wurde,⁶⁰⁷ ist auch für die *Parsifal*-Partitur Zemlinskys möglich. So ist darauf hingewiesen worden, dass sich die dritte Säule der Mahler'schen Aufführungspraxis als Musikdirektor der Wiener Hofoper in die Ebenen **Retuschen, Eintragungen und Partiturnotizen** unterteilen lässt, die sich wiederum in die Aspekte a) Klangbalance, b) Kürzungen und c) Ergänzungen gliedern.

Auf Aspekte der Klangbalance sowie Kürzungen der Zemlinsky-Interpretation ist anhand der oben vorgestellten Quellen schon eingegangen worden. Im Folgenden schließen sich Beobachtungen zu Zemlinskys Partitureintragungen und -notizen an, die weitere Annäherungen an Interpretationsparameter wie Tempo, Agogik und Artikulation in Aussicht stellen. Im Mittelpunkt stehen zunächst Notizen innerhalb der Dirigierpartitur, die zwangsläufig Auswirkungen auf die Tempo- und Artikulationsgestaltung haben mussten. Hier wird sodann der Blick auf die Quellen erweitert, die zum größeren Konglomerat der historischen Aufführungsmaterialien gehören: die Klavierauszüge der Gesangsrollen sowie das Notenmaterial der Instrumentalisten. Während zum einen Hauptuntersuchungsgegenstand der Analyse vor allem die Dirigierpartitur Zemlinskys selbst ist, anhand derer Rückschlüsse auf die Entstehung der jeweiligen Partiturannotationen gezogen werden können, werden zum anderen die Arbeitsstrukturen im Zuge des Produktionsprozesses der *Parsifal*-Aufführungen am Neuen Deutschen Theater näher erläutert. Im Vordergrund steht hierbei der Versuch, die (mitunter verbale) Kommunikation zwischen Dirigent und Musikern nachzuvollziehen, die in den Proben zur Aufführungsrealisierung stattgefunden haben muss. Zudem wird die Frage verfolgt, ob sich Spuren dieser unmittelbaren Instruktionsebene im historischen Aufführungsmaterial detektieren lassen. In der Analyse der Dirigierpartitur Zemlinskys stehen hingegen individuelle Partitureintragungen des Dirigenten im Fokus, die vermuten lassen, dass sie verschrift-

⁶⁰⁷ Vgl. dazu 1.1.2.1 Der Erbe Mahlers?

lichte Zeugnisse einer Interpretationsintention bilden und/oder in Wechselwirkung mit der analytischen Auseinandersetzung der kompositorischen Struktur des letzten bühnendramatischen Werkes Wagners stehen.

3.1 Der Dirigent Zemlinsky im Kontext zeitgenössischer Aufführungspraxis der Wiener Moderne

Das Dirigieren, bzw. das Leiten von musikalischen Ensembles, ist vermutlich so alt wie die Musik selbst, im Speziellen aber als Profession zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Abspaltung vom Beruf des Komponisten charakterisiert. Zemlinskys Position innerhalb dieser Interpretationsgeschichte zu skizzieren, ist für die vorliegende Studie insofern relevant, als sein Name in nahezu allen größeren Zusammenfassungen und Darstellungen chronologischer Entwicklungen auffällig absent ist.⁶⁰⁸ Mag dies aufgrund der verspäteten Zemlinsky-Renaissance in den 1970er-Jahren für seine Musiktheaterkompositionen in der Epigonalen Wagners noch ansatzweise erklärbar sein, verliert sich diese Argumentation für sein Wirken als Dirigent ins Absurde. Es konnte bereits gezeigt werden, dass Zemlinsky nicht nur die Bühnenreform Mahlers an der Wiener Hofoper und am Neuen Deutschen Theater umsetzte und weiterentwickelte, sondern sein Verständnis als Dirigent und Kapellmeister auch darauf abzielte, alle involvierten Kräfte einer jeden Aufführung in seiner Person zu bündeln. Mit der Etablierung des Dirigierstudiums an der Deutschen Akademie in Prag sorgte Zemlinsky zugleich dafür, die Prämissen seines Dirigierens auf nachfolgende Generationen zu übertragen.

Folgt man dem Blick José Antonio Bowens und Raymond Holdens im *Cambridge Companion to Conducting* wird ersichtlich, warum diese Beobachtung für das Wirken Zemlinskys als Dirigent elementar ist. Bowen setzt den Begriff der „Interpretation“ bei Wagner selbst an, er sei das

⁶⁰⁸ So fehlt Zemlinskys Name nicht nur im *Handbuch Dirigenten. 250 Porträts*, hrsg. von Julian Caskel und Hartmut Hein, Kassel 2015, sondern auch in der *Geschichte der musikalischen Interpretation*, Bd. 1 Ästhetik – Ideen, hrsg. von Thomas Ertel und Heinz von Loesch, Kassel u.a. 2018. Die Dissertation Christoph Moors führt drei Dirigentengenerationen nach Wagner an, in denen zwar u.a. von Bülow, Richter, Nikisch und Mottl (erste Generation), Mahler, Weingartner, Strauss (zweite Generation) sowie u.a. Mengelberg, Walter, Klemperer und Furtwängler (dritte Generation) die Rede ist, spart aber Dirigenten wie Zemlinsky, Bodanzky und Schreker, die nachweislich viele Wagner-Aufführungen leiteten, gänzlich aus. Vgl. dazu Christoph Moor, *Und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition. Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Mozarts Jupiter-Sinfonie im Prisma der Wagner'schen Dirigier- und Interpretationsästhetik bis zum Einsetzen der historisch informierten Aufführungspraxis*, Dissertationsschrift, Universität Bern, 2019, S. 122–355.

Herz seiner Schrift *Über das Dirigieren*.⁶⁰⁹ Wagners Prinzipien, vor allem im Verständnis des emotionalen Charakters der Musik, hätten das Dirigieren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts bestimmt.⁶¹⁰ Insbesondere Wagners Ausführungen zum Dirigieren standen maßgeblich im Zeichen der Etablierung einer eigenen Aufführungstradition. Auf Grundlage dieser Maximen bildete sich eine Generation von Dirigenten, die Bowen und Holden als Mittelpunkt der zentraleuropäischen Entwicklung des Dirigierens sehen. Sie werden als „Nibelungen Chancellery“ bezeichnet, namentlich Hans von Bülow, Hermann Levi, Hans Richter und Felix Mottl, gefolgt von Leopold Damrosch, Anton Seidl und Karl Muck.⁶¹¹ Diese Strömung in der Interpretationsgeschichte fällt zwangsläufig mit der Etablierung der Bayreuther Festspiele ab 1876 zusammen, zu denen Wagner ausgewählte Dirigenten einlud und somit nicht nur auf theoretischer, sondern vor allem auf praktischer Ebene eine Tradition schuf, die im Zeichen seiner eigenen Aufführungsvorstellungen stand. „Wagnerianer“ bedeutete in diesem Kontext keine ausschließlich ideelle Bewunderung für das kompositorische Oeuvre des Komponisten, sondern vor allem auch die Rückbindung an die Aufführungsdirektiven Bayreuths. Mit diesem Konzept konnten dann diese Dirigenten Bayreuth'sche Ideale an anderen Orten und Wirkungsstätten etablieren – so in Prag unter der Direktion Neumanns und seiner Dirigenten Muck und Seidl, später dann auch, mit Damrosch, in den Vereinigten Staaten.

Gerade in Bezug auf *Parsifal* ist Komposition eng mit Interpretation verknüpft. Besonders deutlich wird das am Beispiel Seidls, der 1881 noch Wagners Assistent war, und am Beispiel Levis', der 1882 die Uraufführung in Bayreuth dirigierte.⁶¹² Ähnlich verhält es sich mitunter bei der nachfolgenden Generation von Dirigenten, zu denen Bowen und Holden vor allem Gustav Mahler, Felix Weingartner und Richard Strauss zählen.⁶¹³ Dass in dieser chronologischen Übersicht außer Zemlinsky auch Franz Schreker und Artur Bodanzky fehlen, zeigt erneut eindrucksvoll das Übergehen der Strömungen und musikalischen Ausrichtungen des *Fin de siècle*. Das ist umso erstaunlicher, als in dieser Dirigentengeneration, die letzte der komponierenden Dirigenten und dirigierenden Komponisten,

⁶⁰⁹ Bowen, „The rise of conducting“, S. 110.

⁶¹⁰ Vgl. ebenda.

⁶¹¹ Bowen und Holden, „The Central European Tradition“, S. 118.

⁶¹² Vgl. dazu Voss, „Parsifal-Probleme“, S. 69. Voss weist daraufhin, dass die Sängerrinnen und Sänger ihre Rollen nicht nach der „letzten Fassung des Werkes“ studierten, sondern nach einer älteren Partiturfassung, die auf einem Klavierauszug Seidls basierte. Im Falle einer Kompositionsänderung, die die Streichung eines Generalpausentakts im dritten Aufzug betrifft, kann rekonstruiert werden, dass diese nachträgliche Bearbeitung vom Dirigenten, also Levi, und nicht von Wagner selbst ausging. Ebenda, S. 83.

⁶¹³ Bowen u. Holden, „The Central European Tradition“, S. 122.

nicht nur die Prämissen für die nachfolgende Generation, die hauptsächlich Berufsdirigenten waren, geschaffen wurden. Vielmehr kann gerade in dieser Periode ermittelt werden, was bereits Wagner mit der Etablierung einer eigenen Aufführungstradition durch von ihm ausgewählte Dirigenten zu erzielen suchte. Es ist bereits im ersten Teil dieser Untersuchung anhand der Zemlinsky-Oper *Es war einmal* und ihrer Aufführungsgeschichte aufgezeigt worden, dass auch hier Komposition und Interpretation stark miteinander verknüpft sind,⁶¹⁴ und ähnlich gestaltet es sich im Verhältnis Zemlinsky/Schreker. Hailey weist darauf hin, dass Schreker und Zemlinsky „offizielle Produkte des Wiener Musiklebens“ und bestrebt waren, eine erfolgreiche Kapellmeisterlaufbahn einzuschlagen, und sich in ihrer Professionalität als „Praktiker“ entsprechend gegenseitig schätzten.⁶¹⁵ Sie bemühten sich um die Etablierung und Aufführung der Mahler'schen Werke wie auch jene der Wiener Schule und zeichneten für die Interpretation der Werke des jeweils anderen verantwortlich. So leitete Schreker beispielsweise die Uraufführung von Zemlinskys 23. *Psalm* op. 14⁶¹⁶ und wirkte bei der Prager Aufführung von Mahlers 8. Symphonie mit, während Zemlinsky zwei Opern von Schreker (*Der Ferne Klang*, 1920, und *Die Schatzgräber*, 1924) zur Aufführung brachte. In die Zeit der *Parsifal*-Aufführung fiel zudem ein Briefwechsel von Schreker und Zemlinsky, in der es um die – erst ein paar Jahre später realisierte – Aufführung von *Der Ferne Klang* ging. Dieser Briefwechsel spiegelt den intensiven Austausch zweier Kapellmeister hinsichtlich einer möglichst pragmatischen Herangehensweise an die Bestellung und Anfertigung von Aufführungsmaterialien wider und außerdem die ebenfalls starke Verknüpfung von Komposition und Aufführung. Schreker schrieb im September 1913 an Zemlinsky:

„Lieber Herr v. Zemlinsky! Haben Sie bitte vor einigen Monaten meinen Brief erhalten? Ich habe keine Ahnung wann Sie mein Werk bringen wollen. Möchte Ihnen nur sagen daß ich bei einer Stelle im 3. Akt u. zw. S. 74–79 einige Retouchen angebracht habe, die Stelle hat mir nie geklungen, die ich Ihnen in den nächsten Tagen über-

⁶¹⁴ Vgl. dazu 1.2.2.2 „Für den Dirigenten“ – Bearbeitung vs. musikalische Fassung: Die Dirigierpartitur Mahlers und Zemlinskys.

⁶¹⁵ Hailey, „Das Hohe auf der Erde suchen“, S. 175.

⁶¹⁶ Zemlinsky bedankte sich für die Aufführung: „Lieber Herr Schreker, weil ich keine Gelegenheit hatte Sie zu sprechen, muss ich Ihnen schriftlich meinen herzlichen Dank für die schöne Aufführung des Psalms sagen. Ich kenne ja am besten die Schwierigkeiten dieses Stückes u. bin daher auch der Einzige, der den Erfolg Ihres liebevollen und energischen Studiums beurteilen kann. Der Chor hat glänzend geklungen, war trotz der vielen Klippen tadellos rein u. präcis.“ Brief von Alexander Zemlinsky an Franz Schreker, Dezember 1910, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 327.

mitteln werde. Bitte wollen Sie freundlichst die Einzeichnung in die Stimmen vornehmen lassen.“⁶¹⁷

Dass Zemlinsky Schrekers Bitte nachkam, geht wiederum aus dem Aufführungsmaterial hervor. In der Dirigierpartitur befindet sich eine Einlage mit genau den kompositorischen Änderungen, die Schreker offenbar Zemlinsky zusandte. Von der Edition und den Konzerthäusern weitestgehend unbeachtet, wird bis heute demnach die alte Fassung gespielt, die Schreker letztendlich noch einmal revidierte. Die neue Fassung letzter Hand hingegen findet sich ausschließlich in dem Aufführungsmaterial und hat bis heute noch keinen Eingang in den Diskurs und die Praxis gefunden.⁶¹⁸ Im weiteren Austausch zwischen Zemlinsky und Schreker wird dann deutlich, wie Zemlinsky die Aufführung vorbereitet hatte und wo er Schwierigkeiten in der Umsetzung sah. Diese Ausführungen geben einen weiteren Einblick in die Herangehensweise Zemlinskys an die Produktion einer ‚neuen‘ Oper:

„[...] Unsre Proben ‚Ferner Klang‘ stehen folgendermaßen: ich bin mit allen Solisten u. Chor ganz fertig (auswendig) diese Woche mache ich Ensemble-Proben – Chorsoli; Montag, den 26. Beginnt Dir. Kramer, der die Regie führt mit den Arrangierproben u. ich mit den Korrekturproben – Orchester, die nicht ‚von schlechten Eltern‘ sein werden! Dekorationen sind in Arbeit. Eine große Sorge ist: *Cymbal*, welches bis jetzt *nicht* aufzutreiben (Spieler wie Instrument). Auch das Bühnenorchester; – selbst in Zusammenziehung der beiden – ich werde Streicher aus dem Orchester opfern müssen. Und wie der Kontakt bei diesen unsagbar schweren Rhythmen zustande kommen soll, ist mir *vorläufig* noch schleierhaft.“⁶¹⁹

Im Aufführungsmaterial, im Konkreten in der Dirigierpartitur, ist dann zu erkennen, dass Zemlinsky nicht nur die neu komponierten Seiten von Schreker hinzufügte, sondern einige Retuschen vornahm. So strich er beispielsweise die „Zigeunermusik“ auf der Bühne im Vorspiel (vermutlich aufgrund der geschilderten Problematik der Zusammenziehung von Orchester- und Bühnenmusik), verlagerte den ersten Choreinsatz um einige Takte nach vorne, nahm Änderungen an den Dynamikbezeichnungen vor und ließ die von Schreker komponierten Solo-Celli durch das gesamte

⁶¹⁷ Brief von Franz Schreker an Alexander Zemlinsky, 28. September 1913, in: ebenda, S. 329–330.

⁶¹⁸ Vgl. dazu Franz Schreker, *Der Ferne Klang* (Einlage), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd Dt O 306/P1-III: vložena na konci: alternativa stran, [Wien 1913], S. 74–80.

⁶¹⁹ Brief von Alexander Zemlinsky an Franz Schreker, 19. April 1920, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 335.

Orchester spielen.⁶²⁰ Dass diese Retuschen und Bearbeitungen durchaus in Absprache mit Schreker erfolgten, geht aus dem Briefwechsel hervor. Zemlinsky schrieb im Dezember 1913: „Wie der Parsifal heraus ist, d.i. 1. Jänner, gehen wir mit Volldampf an ihre Oper. *Dann* bitte ich Sie auch alle Ihre Wünsche auf einem Bogen mir zu schicken.“⁶²¹ Schrekers Antwortschreiben zeigt wiederum auf, dass sich hier ähnliche Wechselwirkungen kompositorischer und dirigentischer Tätigkeiten feststellen lassen, wie sie Peter Revers bei Gustav Mahler, Richard Strauss und Max Reger ausmacht.⁶²² Schreker also antwortete:

„Lieber Herr Zemlinsky – die in dem Auszug befindlichen Bemerkungen – über die Sie sich vielleicht manchmal amüsieren werden – sollen ja keine Direktive für Sie, den ich als feinfühligem Künstler kenne, sein. Ich mache sie nur um Ihnen die Arbeit zu erleichtern u. mancherlei Ärger zu ersparen auf Schwierigkeiten u. Ungeschicklichkeiten aufmerksam, die ich bei den Aufführungen oft schmerzlich empfunden u. nicht immer ganz ausmerzen konnte.“⁶²³

Dies belegt einen Umstand, der im Forschungsstand bislang kaum Beachtung gefunden hat: Hier zeichnet sich ein kollektives Netzwerk an komponierenden Dirigenten und dirigierenden Komponisten ab, die gegenseitig ihre Kompositionen zur Aufführung brachten und über die jeweiligen Retuschen und Änderungen im stetigen Austausch standen. Ähnliches lässt sich in Zemlinskys Korrespondenz mit anderen Dirigenten beobachten. So schrieb Bodanzky im Zuge einer *Otello*-Aufführung im September 1911 an Zemlinsky:

„Ich stecke schon fest in der Arbeit. Otello war für meinen Geschmack solistisch schlecht. Chor u. Orchester recht gut. Ein wenig enttäuscht hat mich das Werk selbst. 1. u. 4. Akt sind zwar prachtvoll die mittleren Akte jedoch auch kompositorisch nicht annähernd auf dieser Höhe. Die Retouche mit den Hörnern erwies sich als direkt notwendig und famos.“⁶²⁴

⁶²⁰ Vgl. Franz Schreker, *Der Ferne Klang. Oper in drei Aufzügen* (Partitur), Wien 1912 (Universal-Edition 3097), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd Dt O 306/P1–P3, hier CZ-Pnd Dt O 306/P2 (zweiter Aufzug).

⁶²¹ Brief von Alexander Zemlinsky an Franz Schreker, Dezember 1913, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 330.

⁶²² Peter Revers, „Die Wirkung hervorbringen, die der Komponist gewollt hat“, in: *Komponieren & Dirigieren: Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner, Freiburg i.Br. 2017 (Rombach-Wissenschaften. Reihe Klang-Reden 16), S. 133–158, hier S. 133.

⁶²³ Brief von Franz Schreker an Alexander Zemlinsky, Frühjahr 1914, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 330.

⁶²⁴ Brief von Artur Bodanzky an Alexander Zemlinsky, 17. September 1911, US-CAh BMS Mus 261 (275), S. 2, vgl. Transkription S. 108–109.

Es ist nicht zu rekonstruieren, um welche Retuschen es sich handelte, aus dem Tonfall des Briefes geht allerdings hervor, dass Bodanzky wohl auf den Einfall Zemlinskys hin einige Änderungen in den Hörnern vornahm, die sich eben als notwendig erwiesen. Und in der Korrespondenz mit Anton Webern äußern sich neben besagten Vernetzungen der dirigierenden Komponisten und komponierenden Dirigenten bestimmte Ideale, die scheinbar als genuin für dieses Netzwerk galten. So berichtete Webern, selbst Kapellmeister unter Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater, aus Wien anlässlich der Aufführung von Zemlinskys *Streichquartett* op. 15:

„Wirklich: was wir für Klänge herausgebracht haben. Es würde sie sicher gefreut haben. Mit den verschiedensten Stricharten, Arten der Tonvibration, in einzelnen Gruppen so u. ganz anders gleichzeitig in anderen Gruppen usw. usw. [...] ppp waren da, kaum hörbar u. wieder prachtvolle fff.“⁶²⁵

Infolge dieser Schilderungen gewinnen die bereits thematisierten Stricharten bei der *Parsifal*-Aufführung weiter an Bedeutung: Gerade die Varianz in Auf- und Abstrich, die auf eine Heterogenität in den Streichergruppen abzielte, scheint nicht nur als Reaktion auf den Werkbefund erfolgt zu sein, sondern folgte vermutlich einem Ideal, das nicht nur in den Kompositionen der Fin-de-siècle-Komponisten, sondern ebenso in deren Aufführungen Widerhall fand.

Anhand der Briefwechsel von Zemlinsky und Bodanzky, Schreker und Webern, aber ebenso in Anbetracht des Aufführungsmaterials weiterer zeitgenössischer Kompositionen wie beispielsweise *Violanta* von Erich W. Korngold oder die – heute nahezu vergessene – Oper von Felix Weingartner *Kain und Abel* wird ein Netzwerk strukturellen kollaborativen Arbeitens zwischen Komposition und Interpretation um die Jahrhundertwende sichtbar. Anders als bei der Dirigentengeneration, die sich um und in Bezug auf Wagners Aufführungstradition bildete, fußt das Ideal dieser ‚Gemeinschaft‘ allerdings nicht auf der Etablierung einer Aufführungstradition im Sinne eines einzelnen Komponisten, sondern vielmehr auf einem Interpretationsideal, das die individuelle Interpretationsästhetik in den Mittelpunkt der Aufführungspraxis stellt. Diese Hinwendung zu Interpretationen, die historische Kompositionen unter Berücksichtigung der realpraktischen Bedingungen ‚modernisieren‘, schlägt sich dann wiederum in den zahlreichen Retuschen, Annotationen und Bearbeitungen innerhalb der Partituren nieder. Mahler nahm für dieses Dirigentenkollektiv, zu dem eben Zemlinsky, Schreker, Bodanzky, Webern, Klemperer u.v.m. gezählt werden können, durch seine Praxis, Retuschen und Bearbei-

⁶²⁵ Brief von Anton Webern an Alexander Zemlinsky, 16. Mai 1919, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 289.

tungen im Dirigieren salonfähig zu machen, eine Vorreiterrolle ein.⁶²⁶ Wie Schrekers Antwort auf Zemlinskys Bitte zeigt, geht es keinesfalls um die Festlegung einer vom Komponisten intendierten Direktive an den Dirigenten. Die Haltung Zemlinskys tritt erneut in den Schilderungen eines Schülers seiner Dirigierklasse zutage, der zum Umgang mit individueller Interpretensubjektivität festhielt:

„Der Einfluss eines so bedeutenden Künstlers auf den werdenden Künstler ist gross: er bildet und fördert das Können, das Verständnis! Er weiß die Theorie und Praxis der Geistesarbeit in die richtigen Bahnen zu lenken, während die Individualität sich natürlich gegen jeden Einfluss sträubt und das eigene Ich zur Geltung gelangen lassen will. Und diesen individuellen, künstlerischen Trieb sucht Zemlinsky zu fördern, keineswegs zu knebeln; er lässt, beispielsweise, ein Secco-Rezitativ aus dem ‚Don Juan‘ gewiss gelten, wenn es auch anders gebracht wird als einer der althergebrachten Theatermanieren entspricht.“⁶²⁷

Während Wagner noch bemüht war, die Aufführungs- und Ausführungsvariabilität seiner Werke zu beeinflussen, indem er durch die Rückbindung ausgewählter Kapellmeister und Dirigenten an Bayreuth ersuchte, die Interpretation im Sinne seiner Direktiven zu gestalten, wird *vice versa* die subjektive Interpretation im *Fin de siècle* – trotz eines Austausches zwischen Komponisten und Interpreten – zum Ideal. Es muss an dieser Stelle zwingend die Überlegung zur Disposition gestellt werden, ob spätere Aufführungsideale wie das der Wiener Schule, aber auch Arturo Toscaninis *come scritto* nicht gerade erst in Abgrenzung zu der stark ausgeprägten Annotations- und Retuschenpraxis der *Fin-de-siècle*-Dirigenten entstanden. Mit diesem Blickwinkel erklärt sich auch die bis heute anhaltende Forschungslücke rund um Dirigenten wie Zemlinsky, Schreker und Bodanzky. Besonders deutlich wird dies dann anhand von Schönbergs Aufführungsideal. Für Schönberg ist „die Schriftlichkeit der Werkform elementar“ und Interpretation setzt er mit Dienerschaft gleich.⁶²⁸ Dass er diesen Konflikt, der sich bei einer individuellen und emanzipierten Idealvorstellung von Interpretation zwangsläufig ergibt, bei Zemlinsky duldet, zeigt nicht nur die devote Haltung, die Schönberg seinem Mentor in aufführungspraktischen Fragen gegenüber einnahm, sondern unterstreicht obige Hypothesen:

„Selbstverständlich muß ich nun auch von meinen Orchesterliedern sprechen. Du weißt, daß ich mir in der Interpretation manches abweichend von Deiner Auffassung gedachte hatte. Aber die

⁶²⁶ Vgl. zu Mahlers Retuschenpraxis auch 1.1.2.1 Der Erbe Mahlers?

⁶²⁷ N.N., „Aus einer modernen Dirigenschule“, S. 121.

⁶²⁸ von Loesch und Meyer, „Theorie der Interpretation“, S. 45.

Interpretation ist das *Zeitliche*, das *Veränderliche* am Kunstwerk. Sie ist *eine der Methoden*, den Sinn darzulegen, den Geist zur Auferstehung zu erwecken. Und der Geist, das Unveränderliche am musikalischen Kunstwerk, der ist der Deine.“⁶²⁹

In gewisser Weise überlagern sich hier zwei Ebenen der Interpretationsgeschichte, die schärfere Abgrenzungen erschweren. Dies liegt mitunter in der allgemein schwierigen Charakterisierung der Wiener Moderne begründet. Horst Weber macht darauf aufmerksam, dass sich in ihr zwei unterschiedliche Geschichtskonstruktionen abzeichnen: „Die Wiener Moderne als Ende des ‚langen 19. Jahrhunderts‘, und die Wiener Moderne als Beginn der neuen Musik, deren Weg dann später in den ‚Zenith der Moderne‘ um die Komponisten in Darmstadt fortgeschrieben wurde.“⁶³⁰ Vertreter letzterer Theorien postulieren ein Ideal der Sachlichkeit und zugleich eine Dienerschaft des Interpreten gegenüber dem Komponisten,⁶³¹ doch sind diese beiden Aspekte mit der Realität der musikalischen Praxis, die „vom vermeintlichen Ende der Romantik noch durchaus weit entfernt war, nicht immer vereinbar“.⁶³²

Demnach, so Reinhard Kapp und Markus Grassl, zeichnen sich im Aufführungsideal der Wiener Schule Merkmale ab, die trotz geforderter Sachlichkeit und Objektivität in Verbindung zu älteren Positionen, allen voran denen Wagners und Mahlers, stehen. Dies seien in Anlehnung an Wagner vor allem „Postulate wie Herstellung melodischer Kontinuität, Aufhebung der Skansion, Flexibilisierung des Tempos, Genauigkeit als Basis für Freiheit, Deutlichkeit, Notwendigkeit von Retuschen und der Gedanke der Musteraufführung“.⁶³³ Diese Rückbindung an Mahler'sche Aufführungsideale hingegen knüpft an dem Punkt an, den Grassl und

⁶²⁹ Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 3. Februar 1914, in: Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. 113–114 (Hervorhebung original).

⁶³⁰ Horst Weber, „Die Musik der Wiener Moderne“, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Kassel u.a. 2010, S. 100–113, hier S. 101.

⁶³¹ Als bekannte Theorien dieser Zeit gelten u.a. die von Hans Curjel, der 1928 von einem Ende der „Epoche des Espressivo“ sprach („Espressivo und objektivierter Ausdruck und Vortrag“, in: *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*, Hamburg 1928, S. 149–154), die Schriften Hugo Riemanns „Das Überhandnehmen des musikalischen Virtuositums“, in: ders. *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Leipzig 1895, Bd. 1, S. 3–12 und Hans Pitzners *Werk und Wiedergabe*, in: ders. *Gesammelte Schriften*, Augsburg 1929, Bd. 3.

⁶³² von Loesch und Meyer, „Theorie der Interpretation“, S. 44.

⁶³³ Markus Grassl und Reinhard Kapp, „Einleitung“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführungspraxis in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. XVII–XXXVII, hier S. XXVI.

Knapp als „individuellen Akt der Reproduktion“ definieren.⁶³⁴ Die Wiener Schule nehme sowohl Wagners als auch Mahlers Stilbildungsgedanken zur Grundlage, halte diesen bei Mahler aber für historisch variabel.⁶³⁵ Die starke Fixierung auf Interpretationsmerkmale der Wiener Schule führt aber auch dazu, dass ein blinder Fleck in dem Teil der Wiener Moderne bestehen bleibt, den Weber als das „Ende des langen 19. Jahrhunderts“ charakterisiert. Während Dirigenten wie Mahler, Strauss und Weingartner von der Interpretationsgeschichte noch erfasst werden, gerade in Bezug auf neue Prinzipien von Revisionen und Bearbeitungen,⁶³⁶ erfolgt dann meist ein Sprung in die entweder nachfolgenden Generationen von Dirigenten, die „eine Galaxie der Stars“⁶³⁷ bildeten, oder eben in Aufführungs-ideale der Wiener Schule, wo sich Theorie und musikalische Praxis erst einmal zwangsläufig widersprechen mussten. Die Darstellung Mahlers als glühender Wagnerianer ist hinreichend bekannt, genauso wie der *Cambridge Companion to Conducting* auch dessen Zeitgenossen Strauss und Weingartner als „distinguished wagnerians“ auszeichnet, die aber – anders als die Dirigenten, die im direkten Umkreis Wagners standen – vor allem Bearbeitungen bei Aufführungen durchsetzten.⁶³⁸ Horst Weber schreibt, dass „beide [Zemlinsky und Schönberg] [...] in ihren künstlerischen Anschauungen von Mahlers Wirken als Dirigent, insbesondere von seinen Wagner-Aufführungen, entscheidend geprägt [werden]“.⁶³⁹ Dem mag hinsichtlich künstlerischer, ideeller Prämissen nicht zu widersprechen sein, dennoch stellt sich die Frage, wie und ob Mahlers Wagner-Aufführungen tatsächlich für Zemlinsky und Vertreter der Wiener Moderne mustergültig wurden. Da beginnt schon die Problematik, dass Schönberg und weitere Vertreter der Wiener Schule niemals große Wagner-Aufführungen leiteten oder dirigierten, im Gegensatz zu den Dirigenten, die im Umkreis Zemlinskys standen, wie beispielsweise Artur Bodanzky oder Erich Kleiber. Der Terminus ‚Wagnerianer‘ lässt sich bei Zemlinsky meines Erachtens lediglich auf einer ideellen, künstlerischen Ebene anwenden: Die Faszination für das Gesamtkunstwerk ist auch bei Zemlinsky zu beobachten, gerade in Hinblick auf die optimale Verzahnung zwischen Musik und Szene, allerdings dirigieren weder Mahler noch Zemlinsky im Sinne Bayreuth’scher Direktiven. Schon Mahler begann gemeinsam mit Alfred Roller die Vorstellung mustergültiger Inszenierungen zu brechen,

⁶³⁴ Ebenda, S. XXVII.

⁶³⁵ Vgl. ebenda, S. XXVII.

⁶³⁶ Vgl. dazu auch Bowen und Holden, „The Central European Tradition“, S. 122.

⁶³⁷ Levin, *Unsettling Opera*, S. 179. Levin zählt zu dieser Galaxie, die sich vor allem in Berlin als „forum of modernism“ etablierte, außerdem u.a. Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Georg Szell und Arturo Toscanini.

⁶³⁸ Bowen und Holden, „The Central European Tradition“, S. 122–123.

⁶³⁹ Weber, „Die Musik der Wiener Moderne“, S. 107.

wenngleich der Respekt vor dem Gesamtkunstwerk in dem Sinne erhalten blieb, als Mahlers Aufführungen der Wagner'schen Musikdramen von Kürzungen und anderen Anpassungen ausnahmslos unberührt blieben.⁶⁴⁰ Dabei ist nicht zu vergessen, dass Mahler schon während seiner Zeit in Prag als Kapellmeister unter Angelo Neumann die Umsetzung der von Wagner intendierten Aufführungstradition miterlebte, während Zemlinsky in seiner Zeit an den Theatern Wiens relativ viel Spielraum in Bezug auf seine musikalischen Umsetzungen zugestanden wurde.⁶⁴¹ Zemlinsky widersetzte sich dann zumindest mit der *Parsifal*-Aufführung Bayreuth'schen Direktiven und auch in den späteren *Ring des Nibelungen*-Aufführungen der 1920er-Jahre am Neuen Deutschen Theater kürzte er und ließ die Inszenierungen ganz im Sinne der modernen Bühnenreformen gestalten.⁶⁴² Daher bleibt zu vermuten, dass der Dirigent Zemlinsky insofern „Mahlerianer“ ist, als er sich keiner Aufführungstradition unter der Bedingung einer Kanzlerschaft unterordnet, sondern sich Mahlers Prinzipien des Dirigierens und der Führungsposition als Operndirektor zueigen macht. Dabei geht es vorrangig um Aktualisierungs- und Anpassungstendenzen des Werkes im Sinne einer zeitgenössischen, personen- und ortsgebundenen Opernpraxis. Diese Prinzipien schlugen sich dann auch in Zemlinskys Austausch mit seinen Schülern und mit befreundeten Kapellmeistern nieder, wie oben gezeigt werden konnte.

Aus diesem Blickwinkel werden auch die im Folgenden zu besprechenden Retuschen und Revisionen Zemlinskys in der *Parsifal*-Partitur zu bewerten sein. Als schulbildend wirken hier nicht zwingend einzelne musikalische Interpretationsentscheidungen, sondern die Individualität bei diesen Entscheidungen, die Zemlinsky nicht nur mit Dirigenten wie Schreker, Bodanzky und Webern besprach, sondern gleichzeitig zu den Grundlagen seines Dirigierunterrichts machte. In der Zeit der „Wiener Moderne“, die Weber als „historische Entität eigenen Rechts, in der sich Vergangenheit und Zukunft auf eigentümliche und einmalige Weise miteinander verschränken“,⁶⁴³ bezeichnet, etabliert sich eine Retuschen- und

⁶⁴⁰ „Mahler war der Erste, der Wagners Musikdramen außerhalb Bayreuths nahezu ohne Striche aufführte.“ Steinbeck, „Mahler als Dirigent“, S. 332.

⁶⁴¹ Vgl. dazu 1.1.2 Zemlinsky und die Theater Wiens: Vom Carltheater zur Wiener Hofoper unter Gustav Mahler.

⁶⁴² Tancsik bezeichnet die Wagner-Aufführungen der 1920er-Jahre unter Zemlinsky als „eine revolutionäre bahnbrechende Tat für die Aufführungspraxis am Neuen Deutschen Theater“. Vgl. dazu Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 245. Die *Ring des Nibelungen*-Inszenierung des Jahres 1923 am Neuen Deutschen Theater in Prag wurde von dem Bühnenbildner Emil Pirchan und dem Regisseur Franz Ludwig umgesetzt und war weit moderner als die „Wagner-Szenarien“ Alfred Rollers an der Wiener Hofoper, indem die Inszenierung radikal auf das Notwendigste beschränkt wurde. Vgl. ebenda, S. 243.

⁶⁴³ Weber, „Die Musik der Wiener Moderne“, S. 104.

Revisionspraxis im Aufführungsideal, die zwangsläufig auf Mahler zurückzuführen ist, aber einerseits erst durch Dirigenten wie Zemlinsky in einem kollaborativen Netzwerk zwischen Komponisten und Interpreten und andererseits vermittels der Etablierung von Dirigentenschulen ihre volle Entfaltung findet. Zeichnet man die historische Entwicklung in einer Chronologie nach, so ergibt sich vielmehr das Bild von Aufführungsidealen der Wiener Schule, die zwar prinzipiell auf Mahler zurückgehen, aber durch Theaterpraktiker und große Dirigenten wie Zemlinsky, Bodanzky, Schreker u.v.m., die tatsächlich im musikalischen Alltag gelebter Opernpraxis standen, verbreitet wurden.

3.2 Die Dirigierpartitur Zemlinskys

Elias Canetti befasst sich in *Masse und Macht*, seinem theoretisch-philosophischen Hauptwerk von 1960, auch mit der Macht des Dirigenten. Diesem komme die alleinige Herrschaft des Werkes in dem Moment der Aufführung zu. Canetti recurriert dabei auf die Partitur, die nur dem Dirigenten vollständig zur Verfügung stehe:

„Die Stimmen der Instrumente sind die Meinungen und Überzeugungen, auf die er schärfstens achtet. Er ist allwissend, denn während die Musiker nur ihre Stimme vor sich liegen haben, hat er die vollständige Partitur im Kopf oder auf dem Pult. Es ist ihm genau bekannt, was jedem in jedem Augenblick erlaubt ist. Daß er auf alle zusammen achtet, gibt ihm das Ansehen der Allgegenwärtigkeit. [...] Für das Orchester stellt der Dirigent so tatsächlich das ganze Werk vor, in seiner Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge, und da während der Aufführung die Welt aus nichts anderem bestehen soll als aus dem Werk, ist er genau so lange Herrscher der Welt.“⁶⁴⁴

Es ist bereits oben ausgeführt worden, dass sich gewisse Parameter historischer Aufführungen erst bestimmen lassen, wenn man die unterschiedlichen Materialarten des gesamten Quellenmaterials einer Aufführung miteinander in Bezug setzt. Allerdings ist die Dirigierpartitur von erhöhter Signifikanz, da in ihr unterschiedliche Interpretationsentscheidungen zusammenlaufen. Hinrichsen gibt zur Bedeutung von annotierten Dirigierpartituren am Beispiel Hans von Bülow den herausfordernden Umgang damit zu bedenken. So sei nur bei wenigen Annotationen ohne Zweifel zu entscheiden, ob sie tatsächlich im Rahmen von Aufführungsvorbereitungen entstanden sind. Sie könnten auch eher Resultate eines flüchtigen oder intensiven Studiums darstellen, außerdem verursache die resultierende Mehrschichtigkeit der unterschiedlichen chronologischen Eintra-

⁶⁴⁴ Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980, S. 444.

gungsprozesse schwer zu lösende Probleme.⁶⁴⁵ Im Falle der *Parsifal*-Dirigierpartitur ist auf die Problematik der Aufführungsgeschichte unter mehreren Dirigenten bereits eingegangen worden, ebenso auf die Conclusio, dass die Partiturannotationen – glücklichen Umständen geschuldet – hauptsächlich der Autorschaft Zemlinskys zugeordnet werden können.⁶⁴⁶ Dennoch sind divergierende Schriftbilder zu erkennen, die an dieser Stelle näher besprochen werden sollen. Eine grundsätzlich verifizierbare Systematisierung der einzelnen Retuschen, Annotationen und Bearbeitungen kann aufgrund fehlender Grundlagenforschung zwar nicht erfolgen, dennoch lassen sich anhand der Diversität der Annotationen im Einzelnen einige hypothetische Überlegungen anstellen. Zunächst lässt sich konstatieren, dass es sich bei der Dirigierpartitur um die Partitur handelt, die vor und während der Aufführung benutzt wurde. Dies geht erstens aus den Sänger/innen-Besetzungen hervor, die in der Partitur notiert wurden. Sie sind deckungsgleich mit den genannten Namen auf den Programmzetteln sowie in den Rezensionen und finden sich ebenfalls auf der Personalliste aus dem Theaternalmanach des Jahres 1914. Zweitens finden sich starke Benutzungsspuren an den unteren linken und rechten Seitenecken, die auf das typische schnelle Blättern während der Aufführung selbst hindeuten.

Dass Dirigierpartituren allerdings Resultate aus dem Lektürestudium, den Aufführungsvor- und -nachbereitungen sein können, zeigt die Partitur Zemlinskys. Grundsätzlich ist zu beobachten, dass die meisten der Annotationen, Retuschen oder Revisionen in Bleistift getätigt wurden und auf unterschiedliche Parameter abzielen. Welche unterschiedlichen Auswirkungen sich durch die Retuschen in Bezug auf Besetzung, Dynamik, Agogik, Ausdruck, Tempo oder Intonation ergeben, wird unten detaillierter besprochen. Das Gesamtbild der Retuschen innerhalb der Dirigierpartitur legt die Vermutung nahe, dass sie in unterschiedlichen Bearbeitungsprozessen angebracht wurden, was aufgrund der langen Vorbereitungszeit, in der *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater erarbeitet wurde, nur logische Konsequenz ist. Generell gibt es Annotationen, die scheinbar sehr säuberlich eingetragen wurden und ein kleineres sowie gedrängteres Schriftbild zeigen, während andere – wie beispielsweise die bereits angeführte dynamische Änderung im Bläasersatz – anscheinend flüchtig und hastig hinzugefügt wurden. Die Divergenz dieser beiden Schriftbilder resultiert wohl aus unterschiedlichen Schreibprozessen: einem Studierprozess im Vorfeld einerseits und dem Probenprozess andererseits. Dass dynamische Änderungen, die aus akustischen Gegebenheiten erst in den Proben fassbar werden, in der Interpretation Berücksichtigung finden müssen, ist selbstredend. Für die Retuschen, die offenbar

⁶⁴⁵ Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 215.

⁶⁴⁶ Vgl. dazu 2.1 Zur Historie des *Parsifal*-Materials am Neuen Deutschen Theater in Prag.

aus einem vorherigen Studierprozess resultierten, sprechen weitere Beobachtungen: Einige der gedruckten Vortragsbezeichnungen Wagners in der Dirigierpartitur Zemlinskys finden ihren Widerhall in italienischen Spiel- und Vortragsanweisungen, was einen Studierprozess am Klavier mit dem Klavierauszug vor den Partitureintragungen denkbar macht. Der Auszug enthält in der Druckfassung – anders als die Partitur – die italienischen Vortragsbezeichnungen. Vor dem Hintergrund, dass Zemlinsky in seinem Dirigierunterricht dem Klavierspiel einen wichtigen Stellenwert beimaß, wäre dies zumindest möglich. Andererseits ist auch in anderen Aufführungspartituren Zemlinskys zu beobachten, dass er durchaus italienische Vortragsbezeichnungen vorzog (die im permanenten Wechsel mit den deutschen Äquivalenten stehen). Mögliche Gründe dafür werden unten detaillierter besprochen.⁶⁴⁷

Neben der Majorität an Bleistifteintragungen finden sich auch Annotationen in blauer und roter Stiftfarbe. Während sich für die rote Stiftfarbe eine eindeutige Systematisierung ergibt (so sind die meisten Kontaktstellen zwischen Bühnenmusik oder Höhengören und Orchestergraben respektive Zemlinsky und den Kapellmeistern in Rot markiert), gibt es für die in blauem Stift getätigten Annotationen keine vergleichbare Zuordnung. Vielmehr scheint es, als würden die blauen Eintragungen an einigen Stellen die zuvor in Bleistift notierten Annotationen wieder revidieren. Ein Beispiel dafür findet sich im zweiten Aufzug, in dem Moment, in dem Klingsor mit seinem Turm versinkt und die Bühne in die Szenerie des Zaubergartens verwandelt wird (Std.Zf. 153). Die Passage ist davon gekennzeichnet, dass der Szenenwechsel zwischen Klingsor/Zauberturm und Parsifal/Zaubergarten durch den Leitmotivwechsel des chromatischen Klingsormotivs (Std.Zf. 152, hier im Violoncello) mit dem Parsifalmotiv acht Takte später (Std.Zf. 153, hier in den Hörnern) musikalisch illustriert wird. In der Dirigierpartitur ist dieser Wechsel durch eine eingetragene Fermate unterstrichen worden (es kann nur gemutmaßt werden, ob diese das Ziel eines dramatischen Höhepunktes hatte oder in Opportunität des Szenenwechsels hinzugefügt wurde), die später in blauer Stiftfarbe zurückgenommen wurde (vgl. Abb. 53). Auch weitere Eintragungen in blauer Farbe lassen zumindest aufgrund des Schriftbildes und des offensichtlich später erfolgten Zufügens Zweifel aufkommen, ob es sich dabei tatsächlich um Annotationen Zemlinskys handelt.⁶⁴⁸ Möglich wäre aller-

⁶⁴⁷ 3.3 Das Orchester und das Gesangsensemble: „Sehr geehrter Herr Capellmeister“.

⁶⁴⁸ Vgl. dazu beispielsweise Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1–I, Std.Zf. 21: Die Oberlänge des Majuskel Ps beim Posauneneinsatz ist dabei, anders als in den Bleistifteintragungen der getätigten P-Minuskel und -Majuskel, eingerollt. Dies wirft zumindest Zweifel auf, ob es sich in

dings auch, dass es sich bei den blauen Eintragungen um Revisionen aus den 1920er-Jahren handelt, als *Parsifal* unter Zemlinsky neu einstudiert wurde, gewissermaßen also um Revisionen der Retuschen. Genauso könnte aber argumentiert werden, dass alle Annotationen im Studier- und Aufführungsprozess um den 1. Januar 1914 herum entstanden sind, schließlich lässt sich den tatsächlichen zeitlichen Abstand zwischen den Eintragungen nicht bestimmen; es könnte sich um Tage, Wochen oder Jahre handeln. Die unterschiedlichen Gründe, die hier in Betracht gezogen werden, führen aber allesamt an die bereits von Hinrichsen formulierte Problematik heran, dass in einigen Fällen mehrere Interpretationsversionen derselben Komposition „mit nicht gravierenden Differenzen“ existieren.⁶⁴⁹ Da hier nicht zweifelsfrei geklärt werden kann, ob die blauen Eintragungen ebenfalls von Zemlinsky stammen, sollen sie in den folgenden Analysen nur unter Vorbehalt für die Argumentation herangezogen werden. Da sich aber – ähnlich wie Hinrichsen es bereits für von Bülows Partituren charakterisiert – keine erheblichen Differenzen auf tun und die Eintragungen im Vergleich zu den Bleistift-Retuschen eher partieller Natur sind, kann diese abschließend nicht zu klärende Gegebenheit außer Acht gelassen werden.

Dennoch sind die diversen Eintragungen, die offensichtlich im Rahmen unterschiedlicher Studier- und Arbeitsprozesse entstanden, ein Beispiel für die Revisions- und Retuschenpraxis, die erstmals bei Mahler zum Gegenstand einiger Kontroversen wurden.⁶⁵⁰ Anna Ficarella führt dazu weiter aus, dass auch in Mahlers eigenen Kompositionen verschiedene Stadien zu beobachten sind; die Kompositionsgenese sei einem ewigen „work in progress“ unterworfen, der sich zum einen in Revisionen gedruckter Partituren nach Uraufführungen zeige, zum anderen aufgrund Mahlers Tätigkeit als Dirigent in einer permanenten Korrektur von Partitur und Stimmensatz zutage trete.⁶⁵¹ Ficarella verweist auf Bernd Appels Ausführungen, wo Kompositionsverfahren nicht als gleichförmige kontinuierliche Prozesse, sondern als „differenzierter, verzahnter Wechsel von Schreib-, Lese-, Hör- und Denkprozessen“ aufgefasst werden:⁶⁵²

dem Fall um Zemlinskys Handschrift handelt, da sich ein ähnliches Schriftbild in keinen weiteren von ihm bekannten Annotationen und Skizzen findet.

⁶⁴⁹ Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 215.

⁶⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 214–215.

⁶⁵¹ Anna Ficarella, „Gustav Mahlers Schreibprozesse in den Revisionen seiner Partituren“, in: *Musikalische Schreibszenen*, hrsg. von Federico Celestini und Sarah Lutz, Paderborn 2023 (Theorie der musikalischen Schrift 4), S. 149–177, hier S. 151.

⁶⁵² Bernhard Appel, „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 347–365, hier S. 353.

Alto, Cl., Br., Viol., Viol., Br., KLINGS., V., CH.

171

152

Lebhaft.

ff Lebhaft.

(Er rennt schnell mit dem ganzen Thore, zugleich steigt der Zuhergarten auf)

Abb. 47: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (zweiter Aufzug) hinzugefügte und später revidierte Fermate beim Leitmotivwechsel, S. 171 (Std.Zf. 153–1), ©Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-II

„Denkpausen, Schaffenssäuren, Korrekturen. Streichungen, Einschübe, Umstellungen usw. erzeugen individuelle Textbilder, welche innerhalb gewisser Grenzen auf Denkvorgänge des Autors rückschließen lassen.“⁶⁵³ Diese Überlegung lässt sich gleichermaßen auf Dirigierpartituren übertragen, schließlich sind die Retuschen in ihrem Gesamtbild ein Konglomerat unterschiedlichster künstlerischer Reaktionen innerhalb der Aufführungsvor- und -nachbereitung. Mahlers Kompositionsweise hinsichtlich aufführungspraktischer Hinweise wird von Ficarella als „eigentümlich“ ausgewiesen: „Die extreme Genauigkeit in der Definierung von Vortragsbezeichnungen sowie bei der Behandlung der ephemeren Dimension des Klanges und der Klangfarbe sind vor ihm ohne Beispiel.“⁶⁵⁴ Ficarella beschreibt aus philologischer Perspektive diese aufführungspraktischen Hinweise als „Sekundärtext“, zu dem in Mahlers Partituren auch zahlreiche Glossen gehören, die für die Dirigenten als Fußnoten hinzugefügt wurden und als Warnungen hinsichtlich „Klangbalance, Agogik, Artikulation sowie Instrumentaleffekte und expressive Charakterzüge“ interpretierbar seien.⁶⁵⁵ Anhand der oben besprochenen Partitur von *Es war einmal* ist bereits dargestellt worden, dass sich diese Akribie bezüglich aufführungspraktischer Anweisungen auch in den Kompositionen Zemlinskys finden lässt.⁶⁵⁶

Die ausgeprägte Annotationspraxis in der *Parsifal*-Partitur Zemlinskys ist dementsprechend ein aussagekräftiges Beispiel für eine Retuschenpraxis im Allgemeinen; dennoch wird im Gesamtbild deutlich, dass unterschiedliche Annotationen auf verschiedene Parameter abzielen, die nicht zwingend musikalisch substanzieller Natur sein müssen. Gerade solche Annotationen, die augenscheinlich einem der Interpretation vorgeschalteten Studierprozess entsprungen sind, können der Kategorie einer visuellen Systematisierung des Dirigenten zugeordnet werden. Konkret ist damit gemeint, bereits gedruckte Aufführungshinweise noch einmal handschriftlich zu ‚bestätigen‘ respektive zu bekräftigen. Dabei wird nicht zwingend auf die unmittelbare Interpretation rekurriert, vielmehr ergeben sich diese Annotationen aus Fragen der Lesbarkeit. Dies betrifft beispielsweise (vorweggenommene) Markierungen von Dynamikanweisungen, die erst auf der nächsten Seite notiert sind. Sie sind dementsprechend Ausdruck einer praxisorientierten Verschriftlichung, die vor allem dazu dient, die Lesbarkeit der Partitur während der Aufführung selbst zu gewährleisten. Zu dieser Kategorie von Annotationen gehört u.a. aber auch die Kennzeichnung von Einsätzen, Schlagfiguren und Taktwechseln, die

⁶⁵³ Ebenda, S. 348.

⁶⁵⁴ Ficarella, „Gustav Mahlers Schreibprozesse“, S. 150.

⁶⁵⁵ Ebenda, S. 149.

⁶⁵⁶ Vgl. dazu 1.2.2.2 „Für den Dirigenten“ – Bearbeitung vs. musikalische Fassung: Die Dirigierpartitur Mahlers und Zemlinskys.

auf einen vereinfachten Umgang mit der Partitur während des Dirigierens selbst abzielt.

Diese Argumentation gewinnt vermittelt eines direkten Vergleichs zweier Partituren von Zemlinsky und seinem tschechischen Kollegen Karel Kovařovic, der die *Parsifal*-Aufführung am tschechischen Nationaltheater leitete, an Kontur: Man sieht an folgendem Beispiel (erster Aufzug, Verwandlungsmusik, Std.Zf. 87f.) die Eintragungen Zemlinskys und Kovařovics, die an einigen Stellen deckungsgleich sind. Dies bezieht sich auf die Markierung des Posauneneinsatzes nach dem Violinen-*Arpeggio* (Std.Zf. 87) und die Hervorhebung des erneuten Posaunen- und Trompeteneinsatzes fünf Takte später (Std.Zf. 87⁺⁵). Dass diese Einsätze von besonderer Bedeutung in der motivischen Gesamtstruktur sind, ist ihrem Überleitungscharakter im Zusammenhang der unterschiedlichen Sequenzen geschuldet; sie können als eine Art Initialpunkt verstanden werden, von dem aus sich der motivische Verlauf in Kombination mit einer sukzessiv aufbauenden Dynamik („*cresc.* – „*poco f.*“ – „*piu f.*“ – „*f.*“) hochschraubt. Dass beide Dirigenten sie explizit als wichtige Momente erkennen und kennzeichnen, ist wenig verwunderlich. Von fundamentalerer Natur – gerade für den Rückschluss auf Zemlinsky'sche Interpretationsparameter – sind aber die Divergenzen in den Annotationen. So ist anhand Kovařovics Partiturnotizen zu beobachten, dass er Wagners vorgeschriebene schrittartige dynamische Steigerung (Std.Zf. 87¹⁻⁶) als einen ganzen *crescendo*-Bogen interpretiert und das abschließende „*diminuendo*“ (Std.Zf. 87⁺⁷) minutiös unterstreicht. An Zemlinskys Annotationen sind hingegen zu erkennen: der notierte Bogenabstrich in den Violinen (Std.Zf. 87–1), die „*espressivo*“-Markierung zwei Takte später (Std.Zf. 87⁺¹) sowie die dynamische und agogische Ausgestaltung der Motivsequenzen. Diese drei wichtigen Elemente werden aufgrund ihrer Aussagekraft im Sinne einer Interpretenssubjektivität unten im Detail besprochen.

Diese Retuschen sind insofern von Relevanz, als sie nicht nur an der bereits vorgestellten singulären Stelle auftreten, sondern sich wie ein roter Faden durch die gesamte Partitur ziehen. So kann beispielsweise die notierte Streichart der Violinen in der Dirigierpartitur als Beleg dafür gelten, dass die Streichfassungen durchaus in Abstimmung mit Zemlinsky entstanden sein müssen und nicht, wie es heute oft der Fall ist, der alleinigen Entscheidungshoheit des ersten Konzertmeisters entsprangen. Zudem wird an dieser Stelle deutlich, dass das von Zemlinsky markierte „*n. rit.*“ bei analog laufender Verkleinerung der *crescendo*-Passage keine ‚Übersetzung‘ der bereits von Wagner vorgegebenen Vortragsanweisungen ist, sondern tatsächlich Ausdruck einer individuellen Interpretationsentscheidung. Ihre Bedeutung wird im folgenden Unterkapitel genauer analysiert.⁶⁵⁷

⁶⁵⁷ Vgl. dazu 3.2.1 Vom Umgang mit einer „statischen“ Partitur: Zwischen Tempo und Agogik.

Abb. 48: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel (Orchester-Partitur),
Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571),
(Verwandlungsmusik, erster Aufzug), S. 86 (Std.Zf. 87f.),
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

86 87.

Fl. p. cresc. poco f. piu f. dim.

Obo. p. cresc. poco f. piu f. dim.

Hob. poco f. piu f. dim.

Althob. poco f. piu f. dim.

Cl. poco f. piu f. dim.

Bass. poco f. piu f. dim.

Hr. poco f. piu f. dim.

Fag. poco f. piu f. dim.

C. Fag. poco f. piu f. dim.

Tramp. p. cresc. piu f. dim.

Tromb. p. cresc. piu f. dim.

Viol. p. cresc. piu f. dim.

Viol. (geth.) poco f. piu f. dim.

Viola (geth.) poco f. piu f. dim.

Vcl. poco f. piu f. dim.

CB. poco f. piu f. dim.

23571

Abb. 49: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel (Orchester-Partitur, Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), [Dirigierpartitur Karel Kovařovics], (Verwandlungsmusik, erster Aufzug), S. 86 (Std.Zf. 87f.),
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, H 138/P1

Zu diesen Annotationen gesellen sich Eintragungen, die ebenfalls auf weitere individuelle Interpretationsparameter schließen lassen. Dies sind vor allem Änderungen der Dynamik, das Hinzufügen von Streicher-*Vibrati* sowie der anvisierte Mischklang durch asynchron verlaufende Stricharten. Wie bereits dargestellt, finden sich in der Partitur keinerlei Hinweise auf größere Revisionen oder Striche in Bezug auf die auskomponierte Partitur, allerdings sind Bearbeitungen durch hinzugefügte Instrumente zu beobachten.⁶⁵⁸

Zemlinskys Annotationen ergeben im Gesamtbild den Eindruck einer äußerst penibel einstudierten Aufführung in unterschiedlichen Arbeitsschritten. Es lassen sich hieraus zwei unterschiedliche Kategorien der ‚Retuschen‘ ableiten: zum einen Annotationen, Eintragungen und Notizen, die auf eine vereinfachte Fass- und Lesbarkeit eines komplexen Notentextes während des Dirigierens selbst abzielen; zum anderen Revisionen und Retuschen, die eine Annäherung an singuläre Interpretationsentscheidungen erlauben. Letztere sollen in den nachfolgenden Kapiteln eingehender besprochen werden. Innerhalb dieser Revisionen ist zudem zu unterscheiden zwischen unmittelbar subjektiven Klangvorstellungen, die sich aus der isolierten Analyse der Dirigierpartitur ableiten lassen, und Interpretationsentscheidungen, die sich allein vermittels einer Konsultation weiterer Quellen des verflochtenen Netzwerkes der Aufführungsmaterialien untersuchen lassen.

Dass diese Retuschenpraxis für Zemlinsky einen erheblichen Stellenwert hatte, dokumentiert abermals eine Formulierung des anonymen Schülers seiner Dirigentenklasse: „[Er] prüfte die hinzugefügten dynamischen Zeichen auf ihre Berechtigung und Wirkung.“⁶⁵⁹

3.2.1 Vom Umgang mit einer „statischen“ Partitur: zwischen Tempo und Agogik

Ein Grundsatz der Schrift *Über das Dirigieren* bildet die Einschätzung Wagners, dass sich ein guter Dirigent vor allem durch die Fähigkeit auszeichne, das richtige Tempo zu wählen. Das richtige „Zeitmaß“ ergibt sich nach Wagners Vorstellung aus der „richtigen Erfassung des Melos“, das „richtige Tempo aus der Erkenntnis des richtigen Vortrages.“⁶⁶⁰ Mösch macht darauf aufmerksam, dass sich insbesondere bei den *Parsifal*-Proben im Zuge der Uraufführung von 1882 gezeigt habe, „wie schnell die Grenzen zwischen Tempo- und Vortragsanweisungen verschwimmen kön-

⁶⁵⁸ Vgl. dazu 3.3.3 Vertikale Klanganpassung: Die Höhengchöre.

⁶⁵⁹ N.N., „Aus einer modernen Dirigentenschule“, S. 121.

⁶⁶⁰ Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 15–16.

nen“.⁶⁶¹ Wagner wolle daher die Parameter der Partitur, die zur Statik tendieren, mit „einem Vortrag kombiniert wissen [...], der für Verflüssigung sorgt“.⁶⁶² Bekannt sind hinsichtlich der Tempogestaltung im *Parsifal* auch Adornos Ausführungen, in denen er diese „Statik der Partitur“ thematisiert, in Teilen auch kritisiert. In *Zur Partitur des ‚Parsifal‘* erkennt Adorno das Wagner'sche Erbe in den Werken Debussys anhand dieser statischen Parameter; zum Postulat werden hier „der karge Umriss, das statische Nebeneinander der Klänge, das verhängte Kolorit“.⁶⁶³ Die Kritik an einer harmonischen Entwicklung, die sich eher der melodischen Fortschreitung unterordnet, anstatt sich nach den Regeln einer etablierten Harmonielehre zu richten, wird im *Versuch über Wagner* in Hinblick auf das Konzept der heteronomen Melodie vorweggenommen: *Parsifal* verstehe sich als Konzeption einer unendlichen Melodie ohne Autonomie und Wagners Melos sei nicht frei und ungebunden, sondern rekurreiere stets auf die „kleinen Modelle“ – erst durch deren „Aufreihung“ würde „die eigene Entwicklung surrogieren.“⁶⁶⁴

„Der zwanghafte Verzicht auf ganze Schichten kompositorischer Mittel, Komplement eines jeden selbstherrlichen ‚Stilwillens‘ nötigt Wagner zu jenen Wiederholungen, Fortspinnungen und Überdehnungen, die am letzten von einer Motivsubstanz getragen werden, die selber nur im Hinblick auf solche Unendlichkeit entworfen wurde.“⁶⁶⁵

Folgt man dem Gedanken Adornos, indem man den von Wagner intendierten Melos als eine Art Rückkoppelung an die motivische Arbeit versteht, gewinnt auch die melodische Behandlung in der Interpretation an Bedeutung für die Ausgestaltung des Tempos. Das Tempo bedingt gewissermaßen die Verknüpfung ebenjener von Adorno beschriebenen statischen Klänge. Mösch führt als Musterbeispiel klingender Statik die Gralsmotivik des Vorspiels an. So sei zu erklären, dass Wagner und Cosima auf steten musikalischen Fluss drängten und dezidiert an den Übergängen gearbeitet hätten: „Kontraste werden nicht ausgestellt, sondern vernietet, eingebunden, aufeinander bezogen.“⁶⁶⁶ Es ist bereits oben darauf eingegangen worden, dass Zemlinsky mit sowohl der Phrasierung in den Bläsern als auch dem Mischklang in den Streichern dem Zerfasern einer harmonisch fragilen Struktur des Liebesmahlmotivs zu Beginn ent-

⁶⁶¹ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 197.

⁶⁶² Ebenda, S. 196.

⁶⁶³ Theodor W. Adorno, „Zur Partitur des ‚Parsifal‘“ [1956/57], in: ders., *Musikalische Schriften IV*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982 (Gesammelte Schriften 17), S. 47–51, hier S. 50–51.

⁶⁶⁴ Adorno, „Versuch über Wagner“, S. 54.

⁶⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶⁶ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 197.

gegenwirkt.⁶⁶⁷ Eine ähnliche harmonische Labilität sei im Glaubensthema zu beobachten, die aber sowohl durch „klare melodische Sequenzierung als auch durch registerartige Klangfarbenwechsel“ abgefangen werde.⁶⁶⁸ Wie Mösch ausführt, wird das Glaubensthema sequenzierend in Kleinterzrückungen exponiert (As-Dur – Ces-Dur – D-Dur – Es-Dur [ab T. 44f.]; Rückmodulation über cis-Moll, as-Moll und Ces-Dur nach Es-Dur [bis T. 55]), es ergibt sich eine „architektonische Verklammerung“⁶⁶⁹ in Kombination mit dem weiteren Ansatz der Sequenz, die as-Moll und Ces-Dur miteinander verknüpft (T. 60) und sich somit die Terzverwandtschaft zu As-Dur zu eigen macht.⁶⁷⁰

Das, was Mösch als „architektonische Verklammerung“ beschreibt, ist im Prinzip eine melodisch-harmonisch geführte Symmetrie, in der das Gralsmotiv in dramaturgisch zugespitzter Symbiose mit dem Glaubensthema steht. Dieser zentrale Höhepunkt des Vorspiels beginnt ab Takt 39 mit dem ersten Erklängen des Gralsmotivs und ebbt ab Takt 82 mit erneuter Reprise des Liebesmahlmotivs der ersten fünf Takte des Vorspiels wieder ab. Das zunächst exponierende Gralsmotiv (T. 39) wird ab Takt 44 vom Glaubensthema abgelöst, das sich nicht nur harmonisch, sondern vor allem melodisch in Kleinterzsequenzen aufbaut (*b – des/as – e/f/a*), womit jede erneute melodische Reprise des Themas harmonisch angereichert wird. Gleichzeitig verdichtet sich die Instrumentation, was ab Takt 71 mit erneuter Reprise des Themas in der Zusammenführung von Blechbläsern und Streichern endet – während die erklingende Wiederholung des Themas im Holzbläsersatz (ab T. 74) als retardierendes Moment die Dramaturgie beschließt. Die klingende Statik ergibt sich dabei einerseits aus der motivischen Fortspinnung, andererseits aus der Abgrenzung der dramaturgisch verdichteten Klangflächen, die durch harmonische Verdichtung sowie Zusammenführung der Instrumentation erreicht wird. Eingeleitet wird diese Sequenzformel von Grals- und Glaubensthema schon ab Takt 38 mit der abschließenden Fermate auf Es-Dur. Mit Blick auf Zemlinskys Partiturannotationen wird bereits an dieser Stelle deutlich, worauf die anschließende Ausarbeitung der motivischen Zuspitzung im Vorspiel ausgerichtet ist. Während die von Wagner ‚vorgeschriebene‘ Fermate von Zemlinsky additiv annotiert wurde, ist das anschließende Gralsmotiv nicht nur mit der Vortragsbezeichnung „*dolce*“, sondern zusätzlich mit der Tempoangabe „*lento*“ (ab T. 39, vgl. Abb. 50) überschrieben, während in den ersten beiden Takten des Motivs, die dem des Liebesmahlmotivs entsprechen, ebenjene Phrasierung erneut markiert ist, die bereits für den

⁶⁶⁷ Vgl. dazu 2.2.1.1 ‚Acoustic matters‘: Ein missverständlicher Bayreuther Graben in Prag.

⁶⁶⁸ Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 198.

⁶⁶⁹ Ebenda.

⁶⁷⁰ Vgl. ebenda.

Beginn des Vorspiels besprochen wurde. Während Wagners Dynamikangaben darauf ausgerichtet sind, die dramaturgische Zuspitzung sukzessive aufzubauen, respektive für Abgrenzungen der beiden Motive zu nutzen, kann man förmlich sehen, wie Zemlinskys Annotationen darauf abzielen, die durch den Notentext vorgegebene Struktur herauszumeißeln. Dabei wird die Limitierung von einer allgemeingültigen Mustervorschrift des Notentextes im Allgemeinen offengelegt. Während Mösch anhand der von Cosima Wagner annotierten Klavierauszüge zu dem Ergebnis kommt, dass nach Wagners (und Cosimas) Intention die dynamische Steigerung ohne Verlangsamung vor sich gehen müsse und der gesamte Prozess einer „spiralförmigen Entwicklung“ gleiche, der nicht durch Tempoveränderungen aufgeweicht werden dürfe,⁶⁷¹ lassen sich ebendiese Tempoänderungen bei Zemlinsky im Detail nachvollziehen. Zemlinsky nutzt – soweit anhand seiner Annotationen nachzuvollziehen ist – die kompositorische Struktur der symbiotischen Abwechslung von Grals- und Glaubensmotivik, um sowohl ihre Gegenüberstellung als auch Verschmelzung anhand von Tempo- und Dynamikmodifikationen zu verdeutlichen. Anschaulich wird das an der Tempobezeichnung „*lento*“ der Gralsmotivik (T. 39–43). Das anschließend sequenzierende Glaubenthema, das sich nicht nur in der Harmonik, sondern ebenfalls auf Ebene der Instrumentation verdichtet, wird von Zemlinsky dabei augenscheinlich auch hinsichtlich der Dynamik dreiteilig gedacht, indem die dritte Reprise des Motivs (T. 50) in „*fff*“ notiert ist. Anders als von Wagner gedacht (dynamische Entwicklung von *forte* zu *fortissimo*), ergibt sich in Zemlinskys Annotationen also ein sukzessives, synchrones Elaborieren der Dynamik mit verdichteter Instrumentation (T. 44 = „*f*“; T. 47 = „*ff*“; T. 50 = „*fff*“, vgl. Abb. 51). Diese dynamische Steigerung mündet in Zemlinskys Interpretation dann in einem „*ritardando*“ (T. 54) mit anschließender Verdeutlichung der Fermate, exponiert durch die Notiz „lang!“ (T. 55). Das erneut eingeschobene Gralsmotiv wird dann im Anschluss erneut durch die hinzugefügte Vortragsanweisung „*dolce*“ hervorgehoben, während der dramaturgische Höhepunkt mit der Zusammenführung der Instrumentation (T. 71) wieder im Tempo „*lento*“ beschlossen ist (vgl. Abb. 52).

Anhand dieser Passage kann beobachtet werden, dass Zemlinsky die architektonische Verklammerung der Komposition auf interpretatorischer Ebene vollzieht, indem er das Nebeneinander der Klangflächen durch Tempoveränderungen interpoliert und die dramaturgische Steigerung der Motivbildung, die vom konstanten Abebben und Zuspitzen geprägt ist, mit dynamischer Feinjustierung unterstützt. Hinsichtlich des Tempos ergibt sich damit eine Symmetrie, die sich aus dem Gegenüberstellen der Klangflächen speist:

⁶⁷¹ Ebenda.

The image shows a page from a musical score for Richard Wagner's *Parsifal*, specifically the orchestral part for the first act. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, strings, and harp. The tempo is marked 'lento' and the mood is 'dolce'. The score is annotated with various markings, including 'pp' (pianissimo), 'f' (forte), and 'ff' (fortissimo). The page number 3 is visible at the bottom left.

Abb. 50: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), mit annotierter Tempoangabe „lento“ und Ausdruck „dolce“, S. 10 (T. 39–47), ©Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

The image shows two pages of a musical score for Richard Wagner's *Parsifal*. The top page is marked "Etwas zurückhaltend." and the bottom page is marked "Zurückhaltend." The score is for an orchestra, with various instruments listed on the left: Fl. u. Pic., Cl., Fag., C. Fag., Horn, Tromp., Posa., Tuba, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *ff*, *dim*, *pp*, and *ppp*. There are also handwritten notes in blue ink, including "Zurückhaltend." and "poco f". The score is written in a complex, multi-measure format, with many notes and rests. The bottom page has a handwritten "dolce" in the left margin.

Abb. 51: Richard Wagner, *Parsifal*. *Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), mit Dynamikänderung von „*f*“ zu „*fff*“, hier in Bleistift, S. 11 (T. 48–54), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

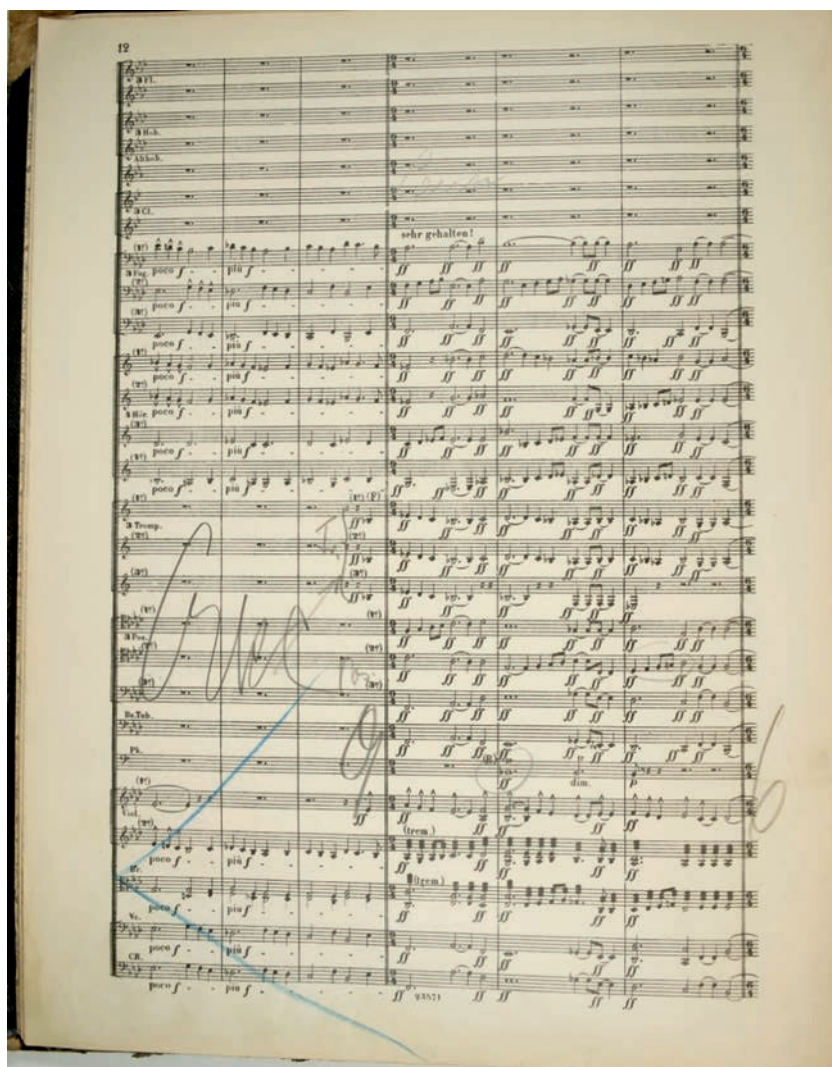


Abb. 52: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), Überschreibung von „sehr gehalten“ mit „*lento*“, S. 12 (T. 71f.), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

Werk- struktur	Gralsmotiv (T. 39–43)	Glaubens- thema (T. 44–54)	Überleitung Glaubenssthem zu Reprise Gralsmotiv (T. 54f.)	Grals- motiv (T. 56–59)	Zusammen- führung Grals- motiv und Glaubenssthem (T. 71f.)
Partitur- notizen v. Zemlinsky	Tempo „lento“ Vortrag „dolce“	dreiteilige dynamische Steigerung (mf^{a} – ff^{a} – fff^{a})	„ritardando“, Unterstreichun g d. <i>diminuendo</i> , lang gehaltene Fermate	Vortrag „dolce“	Tempo „lento“

Tab. 5: Übersicht der Annotationen Zemlinskys
im Vorspiel zum ersten Aufzug (T. 39–73)

Interessanterweise gibt Mösch in seiner Analyse der gleichen Passage zu bedenken, dass Wagners Vortragsanweisung „sehr gehalten“ (hier ab T. 71) eine Verbreiterung des Klanges, keine Drosselung des Tempos meine.⁶⁷² Wagner habe mit Spielanweisungen in der Partitur wie „gut ausgehalten“ oder „gut gehalten“ eine Vortragsweise intendiert, die darauf abziele, die Instrumentalisten von einem Ersterben des Tones (zum Beispiel durch Nachlassen des Atems auf der letzten Note und einem damit ungewollt einhergehenden *decrescendo*) abzuhalten. Zudem seien die Fermaten nicht als Zäsur gemeint – die Passage sollte nach der Intention Wagners vernietet werden.⁶⁷³ Zemlinskys Annotationen machen deutlich, dass seine Interpretationsintention explizit gegenläufig war: Die Tempomodifikationen der einzelnen Motivabschnitte treiben eine Kontrastierung der statischen Klangflächen voran und die Betonung der Fermaten in der Dirigierpartitur lässt auf deren Ausdeutung als suggerierte Zäsur schließen. Besonders anschaulich ist dabei die Interpretation der Spielanweisung „sehr gehalten“, für die Cosima Wagner ausdrücklich einforderte, dass die Zusammenführung von Streichern und Bläsern ohne Tempoverlangsamung voranschreiten sollte (T. 71).⁶⁷⁴ An dieser Stelle kann konstatiert werden, dass Zemlinsky „sehr gehalten“ als eindeutige Tempoangabe und nicht als Artikulationsangabe für die Instrumentalisten versteht. Diese Beobachtung wird dadurch verstärkt, dass Artikulationsangaben, die darauf abzielen, ein ungewolltes Versiegen der Endtöne zu verhindern, bei Zemlinsky mit „*tenuto*“ gekennzeichnet werden (vgl. T. 44, Abb. 50).

Mösch fasst bezüglich der Vortragsanweisungen Wagners in der Partitur zusammen, dass ihre Ausdeutungen als Tempoangaben zu den „kapitalen Missverständnissen“ späterer *Parsifal*-Ausführungen geführt hätten; gelenkt durch eine „falsche Lektüre und klangtechnische Verbesserungen“

⁶⁷² Ebenda.

⁶⁷³ Ebenda, S. 199.

⁶⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 198.

habe sich so ein „pastoraler Aufführungsstil“ durchgesetzt, „an dem Wagner nicht gelegen war“.⁶⁷⁵ Mösch begründet diesen Umstand damit, dass es den nachfolgenden Dirigenten an einem Rückbezug von Vortragsanweisungen auf die akustischen, instrumentalen und spieltechnischen Spezifika von 1882 gemangelt habe.⁶⁷⁶ Dabei lässt sich gerade das von ihm angeführte Beispiel der *Parsifal*-Aufnahmen unter Karl Muck⁶⁷⁷ als Beleg dafür anführen, dass eine historisch informierte Aufführungspraxis gar nicht angestrebt wurde. Dazu heißt es:

„Muck folgt zwar den Partituranweisungen sehr genau, insbesondere was die Dynamik betrifft, er führt aber gleichzeitig eine große Anzahl von Phrasierungs- und Artikulationsnuancen vor, [...] die mit dem Intentionstext aus dem Umfeld der Uraufführung nicht erklärbar sind. [...] Die quasi als positivistisch verstandene Darbietung von Autorenintention schloss ein Maß an Interpretensubjektivität ein, das nicht nur später unüblich wurde, sondern sehr wahrscheinlich auch bei Levi unüblich war.“⁶⁷⁸

Besonders kennzeichnend sei bei beiden Aufnahmen Mucks nicht nur die langsamen Tempi, sondern ein daran geknüpft extremes *Rubato*-Spiel.⁶⁷⁹ Dieses Verfahren lässt sich gleichermaßen anhand der Partitureintragungen und -retuschen Zemlinskys in seiner Dirigierpartitur beobachten: Auch Zemlinsky folgt den Partituranweisungen Wagners im Großen und Ganzen sehr genau, nimmt aber stete Tempomodifikationen vor, die sich nicht nur im Vorspiel des ersten Aufzuges zeigen, sondern sich gewissermaßen durch die gesamte Partitur ziehen. Diese Interpretenssubjektivität steht dabei auch bei Zemlinsky keinesfalls einer „Darbietung der Autorenintention“ entgegen, wie die zeitgenössische Kritik belegt: Arnost Mahler führt dazu aus, dass die Gegenüberstellung der Rezensionen beider *Parsifal*-Aufführungen in Prag am 1. Januar 1914 zu dem Ergebnis kam, dass „in materieller Hinsicht (Solisten, Chor und Orchester) der tschechischen Aufführung der Vorrang gebührt, in der Auffassung und Wagnerschen Tradition aber die Aufführung unter Zemlinsky vorzuziehen sei“.⁶⁸⁰ Bemerkenswerterweise hätten demnach im zeitgenössischen Urteil

⁶⁷⁵ Ebenda, S. 199.

⁶⁷⁶ Vgl. ebenda.

⁶⁷⁷ Möschs Ausführungen beziehen sich auf unterschiedliche Aufnahmen, die zum einen 1927 im Bayreuther Festspielhaus, zum anderen 1928 an der Berliner Singakademie entstanden und heute über die Reihe *Naxos Historical* (8. 110049–50) zugänglich sind. Vgl. dazu Bayreuther Festspielorchester- und Chor / Karl Muck, *Richard Wagner. Parsifal* (aufg. 1938), *The Complete Karl Muck Parsifal Recordings*, Naxos Historical Recordings 8.110049–50, 1927/28, CD.

⁶⁷⁸ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 350.

⁶⁷⁹ Ebenda, S. 349.

⁶⁸⁰ Mahler, „Alexander Zemlinsky“, S. 255.

die Ausführungen Kovařovics die ‚Autorenintention‘ in geringerem Maße umgesetzt als jene Zemlinskys, obwohl in der Partitur des tschechischen Dirigenten gerade hinsichtlich des Vorspiels und der Tempomodifikationen keinerlei Partitureintragungen vorhanden sind. Würde die Abwesenheit solcher Retuschen als exakte interpretatorische Umsetzung des geschriebenen Notentextes gedeutet, so wäre diese Umsetzung im historisch-zeitgenössischen Kontext gar nicht als Ausdeutung des Komponistenwillens respektive als gelungene Interpretation betrachtet worden. Um diesem Gedanken weiter zu folgen, müsste allerdings eine detaillierte Analyse der Dirigierpartitur Kovařovics erfolgen, die im Rahmen dieser Studie nicht geleistet werden kann.

Zudem waren sowohl Muck als auch Zemlinsky durchaus mit der Bayreuther Tradition vertraut, Muck vor allem durch seine eigene Karriere in Bayreuth und Anknüpfungen an Wagner'sche Aufführungsdirektiven. Zemlinsky hatte *Parsifal* in Bayreuth gehört und gesehen und aufgrund persönlicher Verflechtungen in der *Parsifal*-Besetzung steht zu vermuten, dass er einen vergleichsweise guten Einblick in die Aufführungsintentionen von 1882 hatte.⁶⁸¹ Die Partiturnotizen von Zemlinsky legen offen, dass ein gewisses Maß an Interpretenssubjektivität keinesfalls ein – wie von Mösch beschrieben – singuläres Phänomen bei den *Parsifal*-Interpretationen Mucks waren, sondern durchaus dem bereits oben ausgeführten Zeitgeist ‚moderner‘ Aufführungspraxis folgte. Kennzeichnend sind vor allem das extreme *Rubato*-Spiel, die fortlaufenden kleingliedrigen Tempowechsel sowie die langsamen Tempi im Allgemeinen. Anhand der Partiturnotizen im Vorspiel zum ersten Aufzug konnte gezeigt werden, dass Zemlinsky vor allem in der dramatischen Zuspitzung musikalischer Höhepunkte Tempiwechsel nutzt, wobei das Tempo durch die Angabe „*lento*“ stark gedrosselt wird. Diese Verlangsamung des Gesamttempos ist das, was Hartmut Haack als „freies tempo rubato“ bezeichnet, so Martin Kapeller.⁶⁸² Kapeller charakterisiert diesbezüglich das *tempo rubato* als zwei verwandte, dennoch grundsätzlich verschiedenartige Phänomene: das „freie“ *tempo rubato* bezeichne das „gleichzeitige Verzögern oder Beschleunigen aller Stimmen eines Satzes“, während das gebundene *tempo rubato* hier durch die „Manier [...], bei der die Notenwerte (vorwiegend) von melodischen Stimmen bei gleichbleibender Grundbewegung des Satzes modifiziert werden“ erzeugt wird.⁶⁸³

⁶⁸¹ Vgl. dazu 3.3.2 Von Bayreuth nach Prag: Ein transgenerationeller Klavierauszug?

⁶⁸² Vgl. Martin Kapeller, „Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann“, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hrsg. von Martin Skamletz u.a., Bern 2011 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 7), S. 201–211, hier S. 203–204; Fn. 2.

⁶⁸³ Ebenda.

Zemlinskys Interpretationsintention kann man sich also auf Grundlage der hier gezeigten Partitureintragungen annähern, indem die Tempomodifikationen als ein Ideal verstanden werden, das auf ebendieses „freie“ *tempo rubato* abzielt. Dabei handelt es sich dennoch keineswegs um ein willkürlich eingesetztes Ausdrucksmittel, sondern um eine Interpretation, die sich aus Zemlinskys analytischem Zugang zur Kompositionsstruktur und nicht aus der exakten Ausführung Wagner'scher Vortragsanweisungen ergibt. Diese Beobachtung ist deckungsgleich mit dem, was schon Hartmut Haack bei Zemlinskys Schallplattenaufnahmen als „analytical approach“ bezeichnet, der bei Zemlinsky darauf abziele, die formale Struktur eines jeden Stückes herauszuarbeiten.⁶⁸⁴ John W.N. Francis kritisiert an der Darstellung Haacks, dieser verliere sich in Behauptungen, die das Ohr überhaupt nicht wahrnehmen könne,⁶⁸⁵ doch können hier anhand der Annotationen in der Dirigierpartitur die Beobachtungen Haacks durchaus verifiziert werden. Auch Tobias Kleins Aussage, man könne Zemlinskys Schallplattenaufnahmen entnehmen, dass Tempomodifikationen und die Akzentuierung von Klangfarben strukturelle Eigenschaften der Partitur hervortreten ließen,⁶⁸⁶ ist gerade in Bezug auf die von Zemlinsky intendierte Klangflächengegenüberstellung im *Parsifal*-Vorspiel zu unterstreichen. Diese Tempomodifikationen werden in Zemlinskys Partiturretuschen vor allem durch die italienischen Vortragsbezeichnungen sichtbar und ermöglichen somit – im Gegensatz zu Wagners Anweisungen – einen expliziten Rückschluss auf intendierte Tempowechsel, die nicht mit Vortragsanweisungen zu verwechseln sind. Dies wird mit Blick auf den weiteren musikalischen Verlauf in der Partitur sichtbar, wobei hier nur einige Beispiele in Kürze erwähnt werden. So ist zu konstatieren, dass Zemlinsky Wagners Anweisung „sehr zurückhaltend“ in der Regel auf das Tempo bezieht, indem sie bei fast jedem Auftreten mit einem „*ritardando*“ annotiert wird. Besonders deutlich wird

⁶⁸⁴ Helmut Haack, CD-Booklet zu Orchester der Staatsoper Berlin/Orchester der Städt. Oper Berlin-Charlottenburg/Berliner Philharmoniker/Alexander Zemlinsky, *Mozart. Beethoven, Rossini, Maillart, Flotow, Weinberger, Smetana*, aufg. 1928–1930, Koch Schwann Musica Mundi: 310 037 (publ. 1986).

⁶⁸⁵ Francis, „Alexander von Zemlinsky conducts“, S. 138.

⁶⁸⁶ In seinem (unveröffentlichten) Vortrag „Das Orchester und die Dirigenten der Krolloper: Otto Klemperer, Alexander von Zemlinsky und Fritz Zweig“ auf dem Symposium „Freiheiten und Zwänge. Die Staatskapelle Berlin zwischen 1919 und 1955“ vom 19. Januar 2019 hat sich Tobias Robert Klein besonders mit Zemlinskys Schallplattenaufnahmen aus dieser Zeit auseinandergesetzt. Er verwies u.a. auf den Einsatz von (agogischen) Elementen des sogenannten „Espressivo-Stils“ zu einem Zweck, der sich dem (Interpretations-)Ideal der Wiener Schule entstammenden Forderung, „alles hörbar zu machen“ (Arnold Schönberg), nähert: Tempomodifikation und die Akzentuierung von Klangfarben lassen strukturelle Eigenschaften der Partitur hervortreten.

zudem, dass Zemlinsky die italienischen Vortragsbezeichnungen nutzt, um das Tempo zu definieren. Dies beugt Missverständnissen vor, die bei Wagner – folgt man Möschs Analyseergebnissen – durch die Verwechslung von Agogikanweisungen mit Tempiabsichten entstehen.

So lassen sich bei Zemlinsky auch einige Rückschlüsse auf detaillierte Tempofragen ziehen. Wie erwähnt wurde das Zurückdrosseln des Tempos durch die Angabe „*lento*“ ausgewiesen. An Kontur gewinnt diese Angabe aber mit einem Blick auf die anschließende Szenerie des Aufeinandertreffens von Kundry und Parsifal im ersten Aufzug. Hier ist Wagners Tempoangabe „Immer langsamer“ (Std.Zf. 79–3) von Zemlinsky mit „*meno*“ unterstrichen, während das darauffolgende „sehr langsam“ – analog zu den bereits dargestellten Passagen des Vorspiels – mit „*lento*“ annotiert wurde (vgl. Abb. 53). Daraus lässt sich schließen, dass das Tempo der Teile des Vorspiels, die mit „*lento*“ ausgewiesen wurden, in Zemlinskys Transmission als „sehr langsam“ gedacht waren. Da bei Wagner diese Tempoangabe nur zu Beginn des Vorspiels zu finden ist (T. 1 „sehr langsam“), lässt sich hier nochmals die These bekräftigen, dass die Abgrenzung der Klangflächen, die durch sequenzierende Motivik, Harmonik und Instrumentation entsteht, bei Zemlinsky durch Tempoabgrenzungen in ihrer Statik deutlicher herausgearbeitet wird. Ähnlich verhält es sich mit weiteren Vortragsanweisungen, die bei Wagner durchaus Potenzial für Verwechslungen zwischen Ausdrucksmittel und Tempo erkennen lassen. Das ist im Sinne Wagners Vorstellung zur Symbiose von Tempo und Melos nur konsequent; Zemlinsky konnte aber für die Aufführungsrealisierung vermutlich keine Ambivalenz zwischen Tempo und Agogik gebrauchen. Im weiteren musikalischen Verlauf des Vorspiels, das abschließend in die Verwandlungsmusik des ersten Aufzuges mündet (Std.Zf. 83⁺), wird erkennbar, dass Zemlinsky Annotationen erneut dazu nutzt, auf Veränderungen des Tempos respektive Abgrenzungen zur Agogik hinzuweisen, so beispielsweise die ‚Übersetzung‘ des „bewegt“ in „*Allegro*“, „noch etwas langsamer“ erneut in „*meno*“ oder „lebhaft“ in „*vivo*“ (ab Std.Zf. 80⁺–Std.Zf. 82, vgl. Abb. 53, Abb. 54 und Abb. 55). Gerade beim Übergang zwischen Szene und anschließender Verwandlungsmusik (Std.Zf. 83, vgl. Abb. 56) wird erkennbar, dass „zurückhaltend“ bei Zemlinsky grundlegend als „*ritardando*“ gedeutet wird, sodass sich an dieser Stelle eine Übersetzung der Wagner’schen Vortragsweisen in „*rit.*“ – *più* – *Rit./langsam*“ ergibt, die mit erneutem Erklängen des Parsifalmotivs zu Beginn der Verwandlungsmusik in die Anweisung „*Anfang*“ mündet. Aufgrund fehlender Einspielungen der *Parsifal*-Interpretation kann Tempo im Sinne exakter Metronomangaben selbstredend nicht rekonstruiert werden. Doch ergibt sich offensichtlich eine Symmetrie aus den Annotationen, die darauf abzielt, die Tempi der beiden großen Instrumentalsätze des ersten Aufzuges (Vorspiel und Verwandlungsmusik) im gleichen Tem-

po zu beginnen, während innerhalb der musikalischen Sequenzen Tempomodifikationen im Sinne eines freien, vermutlich aber auch eines gebundenen *tempo rubato* erkennbar werden. Diese Beobachtung lässt sich ebenfalls mit dem aktuellen Forschungsstand verknüpfen: Kapp führt in seinem Aufsatz „Zemlinsky als Dirigent“ aus, dass dieser zum „Aufführungssystem“ der Wiener Schule zähle, respektive die Wiener Schule Zemlinsky als einen der ihren betrachtet habe.⁶⁸⁷ Einer der grundlegenden Parameter dieses Systems sei trotz einer starken Individualisierung der Details die stringente „architektonische Proportionierung“.⁶⁸⁸ Kapp kommt hier, ähnlich wie Klein, zu dem Ergebnis, dass sich Zemlinsky Aufführungsparameter der Wiener Schule zu eigen machte. Aufgrund der bereits ausgeführten Überlegungen zur Annotations- und Retuschenpraxis der komponierenden Dirigenten und dirigierenden Komponisten um 1900 wäre aber zu überlegen, ob die hier zu beobachtenden Interpretationsparameter nicht vielmehr von Vertretern der Wiener Schule für eigene Aufführungsideale übernommen wurden; schließlich war Webern als Kapellmeister in Prag unter Zemlinsky tätig, Schönberg bat seinen Lehrer detailliert um Rat bei aufführungspraktischen Fragen und wohnte zahlreichen Aufführungen unter Zemlinskys musikalischer Leitung in Prag bei und auch Alban Berg stand tendenziell in einem hierarchisch untergeordnetem Verhältnis zu Zemlinsky.⁶⁸⁹ Um diese Hypothese zu überprüfen, bedarf es aber weiterer Forschung, die sich dezidiert und systematischer mit Aufführungsidealen der Wiener Schule, vor allem aber mit den Dirigenten beschäftigt, die als Kapellmeister unter Gustav Mahler gelernt haben und hauptberuflich als Interpreten auftraten.

⁶⁸⁷ Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 188.

⁶⁸⁸ Ebenda, S. 189.

⁶⁸⁹ Als Beleg für Bergs Admiration kann sicherlich seine Komposition *Lyrische Suite* gelten, die er Zemlinsky widmete. Horst Weber verweist zudem darauf, dass der Ton im Briefwechsel Berg/Zemlinsky gerade zu Beginn vom – jede Aufdringlichkeit vermeidenden – Respekt Bergs gegenüber Zemlinsky geprägt sei. Vgl. dazu Weber, *Briefwechsel der Wiener Schule*, S. XXVII.

80

2. 3. Cap 80.

CL

Hörn

Pos.

Fag.

Viol.

Br.

PARR.

KUNDR.

Es sage wahr, denn nie lügt Kundry, doch sah sie viel

leb ver.

(PARSIFAL gerührt in ein heftiges Zittern)

81

Bewegt.

FL.

Hörn.

CL.

Hörn.

Fag.

Viol.

Br.

PARR.

KUNDR.

(KUNDRY ist sogleich, als sie PARSIFALS Zustand gewahrte, nach einem Waldquell geeilt, bringt jetzt Wasser in einem Beere, besprengt damit zunächst PARSIFAL und reicht ihm dann zu trinken)

schmeck!

93571

Abb. 54: Richard Wagner, *Parsifal*. *Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), Überschreibung der Vortragsanweisung „bewegt“ in „Allegro“, S. 80 (Std.Zf. 80⁺²), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

The image displays a handwritten musical score for Richard Wagner's *Parsifal*, specifically the first act, page 81. The score is written on multiple staves, including vocal parts (Clarinete, Flöte, Fagott, Violoncello, Kontrabaß) and orchestral parts (Violon, Violoncello, Kontrabaß, Hornen, Trompeten, Pauken, Becken, Schlagzeug). The tempo markings are "Mässig langsam" and "Noch etwas langsamer". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *f*, *dim*, *acc*). There are also handwritten annotations in blue ink, including "meno", "vivo", and "Lebhaft". The lyrics are in German, with some parts in Latin script (e.g., "So recht! So nach des Gra..."). The score is numbered 81 in the top right corner.

Abb. 55: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), Ausweisung des Langsamerwerdens als „meno“, Übersetzung von „lebhaft“ in „vivo“, S. 81 (Std.Zf. 80⁺²), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

3.2.2 Gebundenes *tempo rubato* und Wiener *Espressivo*?

In den wenigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, die sich mit Zemlinskys Schallplattenaufnahmen beschäftigen, wird immer wieder auf das *tempo rubato* rekurriert.⁶⁹⁰ Während oben bereits ausgeführt wurde, dass sich anhand Zemlinskys Partiturnotizen das freie *tempo rubato* als wichtiges Interpretationsmerkmal erkennen lässt, das einzelne Passagen im gesamten Orchestersatz verlangsamt oder beschleunigt, beziehen sich die Beobachtungen anhand der Zemlinsky'schen Schallplattenaufnahmen aus den 1930er-Jahren an der Berliner Krolloper weitestgehend auf das gebundene *tempo rubato*. Kapeller charakterisiert dieses als eine Musizierungspraxis, die heutzutage so gut wie gar nicht mehr existiere, jedoch schon seit 1600 gelehrt, 1723 erstmals von Pier Francesco Tosi benannt und beispielsweise bei Wolfgang Amadeus Mozart als „das Selbstverständlichste auf der Welt“ angesehen worden sei.⁶⁹¹ Dabei handele es sich um eine Spielweise, „bei der die Notenwerte (vorwiegend) von melodischen Stimmen bei gleichbleibender Grundbewegung des Satzes modifiziert werden: Das bewirkt, dass einzelne Schichten einer musikalischen Struktur tendenziell zeitlich voneinander gelöst werden.“⁶⁹²

Genau das meint Krones, wenn er davon spricht, dass man in Zemlinskys Schallplattenaufnahmen den Beweis für dieses Tempo finde: „[Sie] geben zudem Zeugnis von einem Wissen um die historische Aufführungspraxis, das sogar das ‚alte‘ Rubato des 18. Jahrhunderts betraf, das Offbeat-artige Verzieren der Oberstimme gegen die gleichmäßig im Takt voranschreitende Begleitung“.⁶⁹³ Es sei an die Behandlung des Ritter- und Kappeneinzugs in der Amfortas-Szene erinnert, die möglicherweise auf ebendiesen Vortragsstil abzielt (vgl. Abb. 46).⁶⁹⁴

Die Herausforderung, die sich bei der Analyse solcher Spielweisen ergibt, liegt in den unterschiedlichen Quellenarten begründet. Während sich Haack, Krones, Klein und auch Kapeller bei der Identifizierung des gebundenen *tempo rubato* auf historische Tonaufnahmen stützen, ist bis heute keine Fallstudie auszumachen, die eine analoge Entsprechung in Partiturnotizen untersucht hat. Die Analysen Kapellers anhand zweier

⁶⁹⁰ Vgl. dazu Haack, CD-Booklet zu Orchester der Staatsoper Berlin / Orchester der Städt. Oper Berlin-Charlottenburg / Berliner Philharmoniker / Alexander Zemlinsky; Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“; Krones (Hrsg.), „Alexander Zemlinsky – Ästhetik, Stil und Umfeld“; Klein, (unveröffentlicher Vortrag) „Das Orchester und die Dirigenten der Krolloper: Otto Klemperer, Alexander von Zemlinsky und Fritz Zweig“.

⁶⁹¹ Kapeller, „Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges“, S. 204.

⁶⁹² Ebenda.

⁶⁹³ Hartmut Krones (Hrsg.), „Alexander Zemlinsky – Ästhetik, Stil und Umfeld“, S. 17–18.

⁶⁹⁴ Vgl. dazu 2.2.1.3 Die Inszenierung: Regie, Bühnenbild und Kostüme.

Klaviereinspielungen (Ignacy Jan Paderwski mit *Sonate* op. 27/2 in cis-Moll von Ludwig van Beethoven [1937] und Moritz Rosenthal mit *Prélude* in h-Moll op. 28/6 von Frédéric Chopin [1935]) zeigen deutlich, wie diffus und wenig allgemeingültig fassbar sich das gebundene *tempo rubato* in musikalischer Interpretation manifestiert. Während in Paderwskis Aufnahmen vor allem zu hören sei, dass es zwar eine musikalische Struktur bei deutlich wahrnehmbarem Metrum gebe, die Schlag- bzw. Zählzeiten aber ausbleiben und man stattdessen einen Bereich unbestimmter und variabler Tonfolgen wahrnehme, sei bei Rosenthal eine Interpretation zu erkennen, die darauf abziele, Oberstimme und ausgreifenden Gesang in der linken Hand „sich jeweils selbst behauptend in eigenständiger freier Zärtlichkeit“ gegenüber treten zu lassen.⁶⁹⁵ Man erkennt an diesen Beispielen, in welchem Graubereich der wenig fassbaren Tempo-Agogik-Verhältnisse das *tempo rubato* angesiedelt werden kann. Ähnlich verhält es sich bei den Analysen der Zemlinsky'schen Tonaufnahmen: Die Feststellung eines „Offbeat-artigen Verzierens der Oberstimme“ ist zwar im Hör-eindruck klar wahrzunehmen, gibt allerdings wenig Aufschluss darüber, wie sich dies im interpretationsgebundenen Notentext respektive einer Annotations- und Retuschenpraxis widerspiegelt. Dennoch soll hier der Versuch unternommen werden, die Eintragungen Zemlinskys auf derartige potenzielle Spielweisen zu untersuchen. Zwangsläufig muss hier aber auf die hypothetische Deutungsebene solcher Analysen hingewiesen werden. Während das freie *tempo rubato* durch annotierte Tempoanweisungen, die sich auf den gesamten Tonsatz beziehen, noch greifbar ist, stellt sich die Frage, welche Annotationsverfahren sich für ein notiertes gebundenes *tempo rubato* eignen würden. Zugleich zeigt sich hier aber auch der begrenzte methodische Zugriff auf eine Annäherung an Interpretationsparameter anhand annotierter Aufführungsmaterialien. Ein optimaler Zugriff auf eine derartige Fragestellung gelingt vermutlich erst anhand der Zusammenführung annotierter Partituren mit dazugehörigen Tonaufnahmen, deren Kombination im Fall von Zemlinsky aber nicht überliefert ist. Nichtsdestoweniger scheint ein Blick in Zemlinskys Dirigierpartitur hinsichtlich des *tempo rubato* lohnend, um die Analyseergebnisse seiner Schallplattenaufnahmen weiterhin mit Beobachtungen hinsichtlich seiner Eintragungen in der Dirigierpartitur abzugleichen.

Zemlinsky nahm, wie erwähnt, in seiner Annotationspraxis vor allem eine Systematisierung vor, die Wagners Vortragsanweisungen wie „zurückhaltend“ in „*ritardando*“ übersetzt. Da kaum zu rekonstruieren ist, um welche metrische Einheit das Tempo an diesen Stellen tatsächlich reduziert wurde, kann man diese Passagen sicherlich als Unterstreichungen der von Wagner vorgeschriebenen Anweisungen verstehen. Allerdings

⁶⁹⁵ Kapeller, „Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges“, S. 202–203.

fallen dadurch umgekehrt auch die Stellen ins Gewicht, in denen notiertes Verlangsamen oder Halten des Tempos durch „*ritardani*“ bzw. explizites Ausweisen von „(nicht) *ritardando*“ nicht zwangsläufig auf bereits komponierte Vortragsanweisungen zurückfallen. Um daraus aussagekräftige Analyseergebnisse zu gewinnen, sei nochmals auf besagte Amfortas-Szene verwiesen. Die These, die aufgestellt wurde, bezieht sich darauf, dass Zemlinsky das annotierte „*espressivo*“ in den Violinen und Bratschen als agogisch-deklamatorisches Mittel nutzt, um in Kombination mit der Gleichmäßigkeit des 3/2-Rhythmus ‚Ungleichzeitiges bei Gleichzeitigem‘ zu erreichen, das dann wiederum nicht nur die Szene dramaturgisch illustriert, sondern in diesem Verständnis auch dem gebundenen *tempo rubato* entsprechen würde: Die Metrik bleibt im konstanten Gleichtakt, während die Leitmotivik ausdrucksstark und metrisch frei phrasiert wird. Im historischen Aufführungsmaterial der Parsifal-Aufführung unter Zemlinsky wird auf den ersten Blick deutlich, dass nahezu die gesamte Partitur mit solchen „*espressivo*“-Annotationen übersät ist. Dies gewinnt an Bedeutung, wenn man sich Beaumonts Ausführungen zum Wiener Interpretationsideal vergegenwärtigt. Zemlinsky sei sowohl als Komponist wie als Interpret „ein führender Vertreter des sogenannten ‚Wiener Espressivo‘“. „Die Bezeichnung *espr.* wuchert in den Partituren jener Periode, mit Abstufungen von *ohne espr.* über *poco espr.* zu *molto espr.*“.⁶⁹⁶ Dass Beaumont den Beweis der Anwendung solcher Vortragsbezeichnungen im Falle des Interpreten Zemlinskys schuldig bleibt, ist aufgrund der bis dato nicht vorhandenen schriftlichen Überlieferung solcher Annotationen in den Aufführungsmaterialien Zemlinskys nicht verwunderlich, doch kann dieser Beweis in der vorliegenden Studie erbracht werden.

Zwar ist in Zemlinskys Dirigierpartitur zum *Parsifal* ebenfalls das ‚Wuchern‘ solcher *espressivo*-Annotationen zu beobachten, anders in den von Beaumont beschriebenen „Partituren jener Periode“ sind sie aber nicht in *poco espr.* oder *molto espr.* untergliedert. Das ist insofern von Bedeutung, als sich die differenzierte Abgrenzung des *poco* und des *molto espressivo* auf die hierarchische Anordnung von ober- und untergeordneten Stimmen bezieht. Das sei insbesondere später bei Schönberg zu beobachten, der in seinen Kompositionen zusätzlich die Zeichen „H“ und „N“ für Haupt- und Nebenstimme nutzte.⁶⁹⁷ Das Fehlen einer solchen Differenzierung in Zemlinskys Annotationen macht deutlich, dass sich seine *espressivo*-Eintragungen nicht auf die Gewichtung von Haupt- und Nebenstimmen beziehen, sondern vor allem auf rhythmische Flexibilität: „mit einem subtilen *tempo rubato* zeichnet sich eine *espressivo*-Linie vor einem Hintergrund im *tempo giusto* deutlich ab.“⁶⁹⁸ Bei dem Versuch einer

⁶⁹⁶ Beaumont, *Alexander Zemlinsky*, S. 104 (Hervorhebung original).

⁶⁹⁷ Vgl. ebenda.

⁶⁹⁸ Ebenda (Hervorhebung original).

Systematisierung der Zemlinsky'schen *espressivo*-Eintragungen in der *Parsifal*-Partitur wird deutlich, dass die einzige Differenzierung in einem simplen „*espr.*“ (wie in den meisten Fällen) oder einem „*espressivo sempre*“ liegt. Letzteres weist dabei eine *espressivo*-Stelle aus, die sich auf mehr als ein oder zwei Takte respektive gleichgliedrige Motivbausteine bezieht. Als Beispiel kann die letzte Szene im dritten Aufzug angeführt werden („Nur eine Waffe taugt“, Std.Zf. 284^{+5f.}), die in den letzten Choral „Erlösung dem Erlöser“ (Std.Zf. 290) überleitet, bevor das Fallen des Vorhangs das Bühnenweihspiel beschließt. Die Szene beginnt mit dem Gesang Parsifals, der – in szenischer Interaktion mit dem erlösten Amfortas – von dessen Leitmotivik begleitet wird (Std.Zf. 85). An dieser Stelle wird deutlich, dass Zemlinskys Annotationen äußerst differenziert gedacht sind: Das Spiel des Leitmotivs, das bei Wagner mit „sehr ausdrucksvoll“ angegeben ist, wird mit dem Terminus „*dolce*“ annotiert – analog zu dem, was bereits in der agogischen Ausdrucksgestaltung des Gralsmotivs im Vorspiel beobachtet werden konnte. Bei der vierten Wiederholung des Leitmotivs Amfortas (T. 1065) im Violoncello ist bereits eine solche „*espressivo*“-Annotation auszumachen, die dann in weitere kleingliedrige „*espressivo*“-Retuschen der Quintfälle auf leichten Zählzeiten in ein finales „*espressivo sempre*“ als Begleitung zur letzten Gesangsphrase Parsifals münden. Direkt im Anschluss erstreckt sich das Parsifal-Leitmotiv in seiner finalen Form, das in den letzten Szenenteil, in dem Parsifal letztendlich den Gral enthüllt, überleitet. Anhand dieser Eintragungen kann gemutmaßt werden, dass sich die annotierten „*espressivo*“-Stellen eben nicht auf ein rein ausdrucksstarkes Spiel beziehen, sondern eine eigene Dynamik aufweisen. Besonders deutlich wird dies durch die Kleingliedrigkeit der Annotationen, die sich meist höchstens auf einen halben Takt, ein Intervall oder *Arpeggi* beziehen und grundsätzlich im Gesamtbild der Partitur auf leichten Zählzeiten angesiedelt sind. Das stärkt die Hypothese, dass sich eben diese Eintragungen auf rhythmische Flexibilität beziehen und keinesfalls auf eine agogische Ausdeutung. Dies wird an dieser Stelle durch die begleitende Harmonik im Violoncello und Contrabasso deutlich, die auf der schweren Zählzeit jeweils zu Taktbeginn das metrische Grundgerüst auf ganzen Noten halten.

Bindet man diese Systematisierung in der Dirigierpartitur beispielsweise an Kapellers Beobachtungen zu einer Aufnahme Oskar Frieds von Mahlers *Dritter Symphonie* (vermutlich 1923) zurück, wird deutlich, dass ebendiese „*espressivo*“-Stellen auf ein gebundenes *tempo rubato* und damit eine – aus heutiger Perspektive – eigentümliche rhythmische Flexibilität hinweisen können. So führt Kapeller aus, dass man in Frieds Aufnahme mit dem Berliner Staatsopernorchester die „außergewöhnlichsten akustisch festgehaltenen Beispiele von gebundenem Tempo-rubato-Spiel im

Orchester“⁶⁹⁹ finde. Diese Spielweise werde von Fried konsequent in der Gesamtlänge der ganzen Symphonie genutzt, besonders signifikant sei sie aber bei den von Mahler mit *espressivo* überschriebenen Melodiezügen.⁷⁰⁰

Wenngleich man nunmehr vor der Herausforderung steht, dass keine der Dirigierpartitur entsprechenden Tondokumente von Zemlinskys *Parsifal*-Interpretation überliefert sind, scheinen die Fülle und der Einsatz solcher Verfahren auf ebenjenes *tempo rubato* hinzudeuten, was – in der Nachfolgerschaft Mahlers – offensichtlich durch die Schriftlichkeit eines „*espressivo*“ evoziert wurde. Zeitgleich zeigen sich hier die methodischen Grenzen einer solchen Analyse. Als Beispiel *ex negativo* können hier unterschiedliche Stellen gelten. So könnte man die Szene im zweiten Aufzug „Ach! Ach! Tiefe Nacht! Wahnsinn!“, in der Kundrys Gesang (im Duett mit Klingsor) „Alle, – meinem Fluche mit mir Alle verfallen!“ durch den extremen Einsatz von „*espressivo*“-Eintragungen geprägt ist, als Beleg für die Schwierigkeiten mit Ausdeutungen dieser Eintragungen anführen. Auffälligerweise ist hier im gesamten Holzbläsersatz das *espressivo* notiert, was potenziell als Artikulationsangabe auf das von Wagner vorgeschriebene „ausdrucksvoll“ abzielen könnte.

Zusätzlich zu beobachten ist aber auch ein „*espressivo*“ in den Bratschen, das sich zwar auf die gleiche Intervallstruktur (kleine Sekunde) bezieht, die charakteristische Sechzehntel-Bewegung, die lautmalerisch das Verb „verfallen“ aufgreift, davon aber scheinbar unberührt bleibt. Gleichzeitig scheint das annotierte „*crescendo*“ in Zemlinskys Partitur schon früher einzusetzen als das von Wagner intendierte *crescendo*. Damit einher geht die Annotation „*n. ritardando*“, die hier vermutlich darauf abzielt, ein *ritardando* mit zeitgleich ansteigender Dynamik zu vermeiden. Vergleichbares findet sich in der Verwandlungsmusik zum ersten Aufzug: Das annotierte „*espressivo*“ in den ersten Violinen wird auch hier von Hinweisen zur steigenden Dynamik („*crescendo*“) und des Nicht-Ritardierens ‚begleitet‘ (Std. 87⁺²). Zunächst könnte durch diese beiden Stellen die Hypothese verfolgt werden, dass mittels „*espressivo*“ – ähnlich den Beobachtungen Kapellers an den Aufnahmen Frieds – eine rhythmische Flexibilität angesteuert wird, die durch Verlängerung oder Verkürzung der Notenwerte evoziert wird. Der hinzugefügte Hinweis, dass an diesen Stellen nicht ritardiert werden sollte, könnte dann in Rückbindung an die bereits getätigten Ausführungen zu den Schreibprozessen innerhalb der Dirigierpartitur als nachträgliche Korrektur der Wirkungskraft durch solche „*espressivo*“-Eintragungen verstanden werden, gewissermaßen also als eine anschließende Feinjustierung – eine Retusche der Retuschen.

⁶⁹⁹ Kapeller, „Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges“, S. 205.

⁷⁰⁰ Vgl. ebenda.

Abb. 58: Richard Wagner, *Parsifal*. *Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (Szene „Nur eine Waffe taugt“, dritter Aufzug), „*espressivo*“-Annotationen in Begleitung zum Gesang Parsifals, S. 362 (Std.Zf. 286f.),
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-III

Allerdings erklärt sich die Anmerkung zum Vermeiden eines *ritardando* in den beiden Beispielen durch die Werkstruktur: Würde an diesen Stellen das Tempo verlangsamt, ginge die dramatische Zuspitzung verloren. In der Verwandlungsmusik zum ersten Aufzug führt die Wiederholung der ab- und aufsteigenden Achtelketten in Streichern, Holzbläsern und Hörnern (Std.Zf. 87f.) zum musikalischen Höhepunkt der Transformation von der Waldkulisse in das Innere der Gralsburg. Würde hier zu früh das Tempo bei ansteigender Dynamik gedrosselt, wäre gewissermaßen die pointierte Hinführung zur Verbreiterung des Klanges unterbrochen; ähnlich verhält es sich im ersten Beispiel. Würde hier das Tempo durch ein *ritardando* verlangsamt, ginge die Wirkung von dem erneuten Einsatz nach Kundrýs Gesang „mit mir Alle verfallen“ im *piano* und der Vortragsanweisung der Komposition „matt nachlassend“ verloren (Std.Zf. 144⁺, vgl. Abb. 59).

Während in diesem Beispiel die „*espressivo*“-Annotation in allen Stimmen also durchaus als eine Unterstreichung im Sinne einer ausdrucksvollen Artikulation gedacht sein könnte, scheint sich dies in Hinblick auf die weitere musikalische Fortspinnung während der Verwandlungsmusik im ersten Aufzug ebenfalls in ambivalenter Funktion zu manifestieren. Hier sieht man erneut eine „*espressivo*“-Eintragung, die im ersten Moment die von Wagner vorgeschriebene Vortragsbezeichnung „sehr ausdrucksvoll“ zu unterstützen scheint (Std.Zf. 90, vgl. Abb. 66). Allerdings wird anhand weiterer „*espressivo*“-Annotationen im vorherigen musikalischen Verlauf deutlich, dass diese anscheinend keine direkte ‚Übersetzung‘ der von Wagner vorgegebenen ausdrucksvollen Passagen sind. Gerade die Annotationen in den Violinen, die sowohl auf den Verbindungsappoggiaturen zwischen An- und Abschwellen der Dynamik als auch auf der dramatischen Zuspitzung der Motivik (Std.Zf. 89–2, Std.Zf. 89⁺, vgl. Abb. 60) zu beobachten sind, sowie die großformatige „*espressivo*“-Eintragung im Englischhorn (hier Englischhorn, Std.Zf. 88⁺) sind wohl eher als Verbindungselemente zwischen den von Wagner notierten „ausdrucksvollen“ Passagen zu verstehen und treten dort auf, wo die Melodiestimmen kontrapunktisch verlaufen.

Dies führt zu der Annahme, dass es sich bei den zahlreichen „*espressivo*“-Eintragungen in der Dirigierpartitur Zemlinskys tatsächlich um Hinweise auf ein – über die ganze Partitur hinweg – gelebtes *tempo rubato* handeln könnte, dessen rhythmische Flexibilität mit gleichzeitigem Hervortreten kleinster musikalischer Einheiten zur Zuspitzung dramatischer Höhepunkte im Orchestersatz und in einzelnen Szenen genutzt wird.

Zeitgleich lassen sich einige dieser „*espressivo*“-Eintragungen aber auch als direkte Übersetzung einer ‚simplen‘ ausdrucksstarken Spielweise verstehen, die dann vor allem auf spätromantische Klangvorstellungen und Musizierpraktiken zurückzuführen wäre. An dieser Stelle muss deutlich darauf hingewiesen werden, dass sich diese Beobachtungen ohne die Hinzunahme audiovisueller Quellen weder verifizieren noch falsifizieren lassen.

162

ausdrucksvoll.

Matt nachlassend.

Etwas belebend.

Etwas belebend.

KUNDRY.

Al. le. — meinen Flu. — che mit mir Al. — le ver. fallen! — Oh, e. — wiger Schlaf, ein. zige.

Heil. — wie. — wie dich ge. winnen?

KLINGE.

Ha! Wer dir trotzte, los. — te dich frei. ver.

35571.

Abb. 59: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (zweiter Aufzug), flächendeckende „espressivo“-Eintragung im Bläsersatz und Anweisung „nicht ritardando“, S. 162 (Std.Zf. 144⁺), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-II

88 89.

93571.

Abb. 60: Richard Wagner, *Parsifal*. *Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), „*espressivo*“-Annotation in Violinen und Englischhorn, S. 88 (Std.Zf. 89–2), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

Fl.

Hob.

Cl.

Hör.

Viol.

Vi.

Cl.

Bg.

sehr ausdrucksvoll.

90.

Fl.

Hob.

Cl.

Hör.

Viol.

Vi.

Cl.

Bg.

sehr ausdrucksvoll.

90.

Fl.

Hob.

Cl.

Hör.

Viol.

Vi.

Cl.

Bg.

sehr ausdrucksvoll.

90.

Abb. 61: Richard Wagner, *Parsifal*. *Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug), „*espressivo*“-Annotation in den Oboen, S. 89 (Std.Zf. 90), © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

Die analytischen Ergebnisse verstehen sich vor allem als erstmalige Annäherung an Fragen von verschriftlichter Musizierpraxis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die als Reaktion auf die bereits vorhandene Werkstruktur erfolgt. Eines der auffälligsten Merkmale in der Systematisierung der Dirigierpartitur Zemlinskys sind in jedem Fall ebensolche „*espressivo*“-Eintragungen, die zwangsläufig *au delà* einer reinen Ausdeutung der vermeintlichen Komponistenintention gehen. Diese hier vorgestellten Ergebnisse eines Systematisierungsversuches solcher Annotationen können dann aber weiterer Forschung dienlich gemacht werden – denkbar ist ein Vergleich verschiedener Partiturnotizen von Zemlinskys Dirigentenschülern, um daran anknüpfend zu untersuchen, ob diese Annotationspraxis auch in deren Dirigaten respektive Partiturnotizen zu entdecken ist.

3.3 Das Orchester und das Gesangsensemble: „Sehr geehrter Herr Capellmeister“

Zemlinskys Fähigkeit als Dirigent war zum einen an die eigenen, singulären Interpretationsvorstellungen, zum anderen stark an seine pädagogischen Fähigkeiten und die intensive Probenarbeit mit Orchester und Gesangsensemble gebunden. Heinrich Jalowetz, einst selbst Kapellmeister unter Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater in Prag, hielt dazu in einer biographischen Skizze seines einstigen Vorgesetzten und Förderers fest: „Seine Person, die ganz in der dargestellten Musik aufgeht, überträgt durch ihre autoritative Kraft ihren Willen.“⁷⁰¹

Um die interne Verständigung zwischen Dirigent und Musikern weiter zu ergründen, seien zunächst Überlegungen zum Material vorangestellt: Beaumont geht in seinem Editionsbericht zu Zemlinskys Oper *Es war einmal* noch davon aus, dass Mahler die Partiturnotizen und Retuschen im Aufführungsmaterial des Orchesters von Kopisten anfertigen ließ.⁷⁰² Das ist aufgrund der oben dargestellten Manuskripte, die klaren Aufschluss über den detaillierten Probenplan geben, zu hinterfragen und beim Prager *Parsifal*-Material sogar gänzlich auszuschließen. Demnach fertigten die Orchestermusiker unter Zemlinskys Leitung detaillierte Proben- und Aufführungspläne an, die Rückschlüsse auf die jeweiligen Aufführungszeiten und -längen der verschiedenen Aufzüge erlauben.⁷⁰³ In den meisten Fällen haben die einzelnen Musiker ihre Notenausgaben signiert, ein Abgleich der Namen mit den Besetzungslisten des Orchesterpersonals aus den Theaternalmanachen ermöglicht die Datierung auf den

⁷⁰¹ Heinrich Jalowetz, „Alexander Zemlinsky“, S. 203.

⁷⁰² Beaumont, „Einleitung“, in: Alexander Zemlinsky, *Es war einmal*, S. vi.

⁷⁰³ Vgl. dazu 3.3.4 Zu Fragen der Aufführungszeiten: „Zum Raum wird hier die Zeit“.

1. Januar 1914.⁷⁰⁴ Durch die detaillierten Aufzeichnungen der Musiker in ihren Orchesterunterlagen kann das Bild eines intensiven Probenprozesses nachgezeichnet werden. Zugleich wird deutlich, dass Zemlinskys mündliche Instruktionen ihren Niederschlag im Stimmenmaterial gefunden haben. Daraus ergibt sich eine Kommunikation, die man – in vereinfachter Anlehnung an das Kommunikationsmodell⁷⁰⁵ nach Claude E. Shannon und Warren Weaver – als direkte Übertragung von Informationen verstehen kann. Die Kommunikation zwischen Dirigent und Orchester respektive Gesangsensemble findet zwischen einem Sender und einem Empfänger über einen Kanal statt, der Informationen – in diesem Fall aufführungspraktische Anweisungen – überträgt. Im Sinne Shannons und Weavers ist eine Kommunikation dann erfolgreich, wenn die Informationen, die empfangen werden, identisch mit den gesendeten sind. Jessica Röhrner und Astrid Schütz führen dazu aus, dass für eine erfolgreiche Vermittlung von Nachrichten a) beidseitige Aufmerksamkeit und b) ein „identisches Zeichen- und Bedeutungswissen (z.B. eine bestimmte Sprache)“ erforderlich seien.⁷⁰⁶ Überträgt man dieses zunächst technisch gedachte Kommunikationsmodell auf den methodischen Umgang mit historischem Aufführungsmaterial, ergibt sich die Besonderheit, dass durch das identische Zeichen- und Bedeutungswissen (d.h. musikalische Vortrags-, Tempo- und Artikulationsbezeichnungen) zumindest ansatzweise ein Kommunikationskanal zwischen Sender und Empfänger dokumentiert wurde. Rückschlüsse auf die Kommunikation innerhalb des Produktionsprozesses der Aufführung sind demnach erlaubt. Als Beispiel können die oben ausgeführten „*espressivo*“-Stellen in der ersten Szene des zweiten Aufzuges gelten (vgl. Abb. 64). Die Anweisungen des *espressivo*-Spiels finden sich gleichermaßen in den zugehörigen Stimmen, hier beispielsweise den Klarinetten (vgl. Abb. 62, Std.Zf. 144⁺²). Daran lässt sich nicht nur die Übertragung des *espressivo*-Spiels auf die einzelnen Stimmen erkennen, es wird auch deutlich, dass es sich hier tatsächlich auf die kleinteiligste musikalische Ebene bezieht, nämlich die absteigende Sekunde (hier *fis – eis*), was anhand der Dirigierpartitur nur gemutmaßt werden konnte. Das Analogon findet sich in den dazu klingenden Oboen und dem Fagott.

⁷⁰⁴ Vgl. dazu 3.3.1 Besetzung: Dokumente zu den Aufführungen des Jahres 1914.

⁷⁰⁵ Vgl. dazu Claude E. Shannon und Warren Weaver, *The mathematical theory of communication*, Urbana 1949. Zusammenfassend: Dieter Krallmann und Andreas Ziemann, *Grundkurs Kommunikationswissenschaft. Mit einem Hypertext-Vertiefungsprogramm im Internet*, München 2001 (UTB für Wissenschaft 2249) S. 21–34.

⁷⁰⁶ Jessica Röhrner und Astrid Schütz, *Psychologie der Kommunikation*, Wiesbaden 2015, S. 21.

Was in der Dirigierpartitur als Interpretationsparameter festgelegt wurde, hat also vermutlich innerhalb eines Probenprozesses den Kommunikationskanal durchlaufen und sich auf Sender- und Empfängerseite in der gemeinsamen Sprache manifestiert. Die Engziehung beider Materialarten ermöglicht eine weitere Annäherung an die tatsächlich gespielte Anweisung. In den meisten Fällen lässt sich eine Übertragung der getätigten Zeichen und Notizen innerhalb der Dirigierpartitur auf das Stimmenmaterial des Orchesters beobachten, wobei die höchste Dichte an Annotationen im Stimmenmaterial der ersten Violine am ersten Pult zu beobachten ist. Da hier der Konzertmeister saß (im Falle der *Parsifal*-Aufführung Josef Frankenbusch), ist das wenig verwunderlich, zumal ihm bis heute oft die Funktion eines stellvertretenden Dirigenten zukommt. Auf die Partiturnotizen, die Entsprechungen in der Dirigierpartitur und im Stimmenmaterial der Instrumentalisten finden, ist bereits exemplarisch eingegangen worden. Ebenso behandelt wurden Annotationen, die als singuläre Eintragung in der Dirigierpartitur Zeugnis über die generelle Tempoauslegung, Phrasierungsgestaltung oder Anlage der Dynamik geben. Vergewärtigt man sich die Kommunikationssituation zwischen Dirigent und Orchester, gewinnen auch die italienischen Vortragsbezeichnungen der Dirigierpartitur, die ebenso ihre Entsprechung im Stimmenmaterial des Orchesters finden, an Bedeutung: Durch das genutzte Material der Musiker wird deutlich, dass ihre Noten in der damaligen Edition Schott ‚Übersetzungen‘ der Wagner’schen Vortragsanweisungen enthalten; ähnlich verhält es sich in den Klavierauszügen für Regie und die Gesangsrollen. Dort sind nicht nur die Spielanweisungen auf Italienisch, auch ist das Libretto ins Englische übersetzt. Angesichts der weltweit anstehenden *Parsifal*-Premieren überrascht das nicht. Auch wenn in der vorliegenden Studie von einer qualitativen Bewertung dieser Editions-‚Übersetzungen‘ abgesehen wird, ist ihr Zweck leicht ersichtlich: Tschechische und deutsche, österreichische und italienische Instrumentalisten mit jeweils anderem Ausbildungshintergrund prägten das Gesamtbild von Zemlinskys Prager Orchester,⁷⁰⁷ das am 1. Januar 1914 die musikalische Ausgestaltung des *Parsifal* spielte. So griff man auf italienische Vortragsbezeichnungen zurück, die vermutlich breiter verständlich waren als diejenigen Wagners, die aufgrund sprachlicher Eigentümlichkeiten zu Missverständnissen in

⁷⁰⁷ Dies geht nicht nur aus den Namenslisten der Orchestermusiker hervor, die hier erstmalig vorgestellt werden, sondern auch aus der Mehrsprachigkeit der Annotationen. Das Stimmenmaterial des Oboisten Angelo Avanzini enthält neben kleinen Skizzen zum Inhalt des *Parsifal* – hier konkret die Gralsenthüllung durch Parsifal und umherfliegende Tauben – gelegentliche persönliche Notizen auf Italienisch, zum Beispiel in den letzten Takten ein Zitat aus Dantes *Göttliche Komödie*: „Si[c]come sa di sale lo pane altrui, e com’è calle lo scendere e salir per l’altrui scale.“ Vgl. dazu Richard Wagner, *Parsifal*, (Oboe III), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ob3, S. 18.

der Auslegung hätten führen können. Der Rückgriff auf ein „identisches Zeichen- und Bedeutungswissen“⁷⁰⁸ ist dementsprechend nur logisch.

Für interne Kommunikationsvorgänge aufschlussreich sind zudem die Annotationen im Stimmenmaterial – sowohl in den Orchesternoten als auch in den Klavierauszügen der Sängerinnen und Sänger –, die zunächst kein offensichtliches Pendant in der Dirigierpartitur haben. Ähnlich verhält es sich mit jenen Annotationen innerhalb der Partitur, die auf den ersten Blick wenig aussagekräftig erscheinen und erst unter Hinzunahme der Orchestermaterialien sinnhaft werden. Die Notizen lassen Rückschlüsse auf mündlich gegebene Interpretations- und Spielanweisungen zu. Beispiele dafür finden sich in Szenen, die von den Höhengören dominiert werden. Sie werden im Folgenden detailliert besprochen, da sie belegen, dass auch Ergänzungen Teil von Zemlinskys *Parsifal*-Interpretation waren.⁷⁰⁹

Noch deutlicher wird das bei den Aufzeichnungen der Musiker zur jeweiligen Spieldauer.⁷¹⁰ Im besonderen Maße tritt die einseitige Fixierung von Vortragsanweisungen in den Klavierauszügen der Sängerinnen und Sänger zutage. Ihre Konsolidierung ist insofern von Interesse, als Zemlinskys Einfluss auf Stil und darstellerischen Gestus seines Gesangsensembles immer wieder betont wurde. Es sei wieder auf einen Zeitgenossen Zemlinskys, Erich Steinhard, verwiesen, der sich an Zemlinskys Wirken auf unter ihm arbeitende Sängerinnen und Sänger wie folgt erinnert:

„Nirgends sind Figuren auf der Szene. Immer Menschen. Menschen, die aus der Musik hervorwachsen. Menschen als Resonanz der Musik. Immer sind es Stilsänger. (Ich denke an den tragischen Sänger Schützendorf, an die Ausdrucksintensität bei Frau Klang und ihre satten Farben, an [e]dle Koloraturen der Eisner und die Schauspielkunst der Jicha). Den Darstellungsstil dieser Künstler hat Zemlinsky in nimmermüder Arbeit mitgeprägt und die Verschmelzung der persönlichen Elemente zu einem einheitlichen Stil bewirkt.“⁷¹¹

Tancsik führt in ihrer Einleitung zu den Kurzbiographien des Opernpersonals der Ära Zemlinsky ebenfalls aus, dass er als Opernchef ein homogenes Sängensemble entwickelte, und zwar vor allem durch „sein außergewöhnlich pädagogisches Geschick und intensive Probenarbeit“.⁷¹² Einen exklusiven Einblick in Zemlinskys Umgang und Kommunikation mit dem Gesangsensemble gewähren die Erinnerungen Max Kleins, von 1918 bis 1923 Bariton am Neuen Deutschen Theater.

⁷⁰⁸ Röhner und Schütz, *Psychologie der Kommunikation*, S. 21.

⁷⁰⁹ Vgl. dazu 3.3.3 Vertikale Klanganpassung: Die Höhengöre.

⁷¹⁰ Vgl. dazu 3.3.4 Zu Fragen der Aufführungszeiten: „Zum Raum wird hier die Zeit“.

⁷¹¹ Steinhard, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 209.

⁷¹² Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 623.

„Denn nicht das Streben nach Genauigkeit in der Wiedergabe der Noten kennzeichnet seine Wesensart, sondern seine glühende Begeisterung, die in noch so vielen und langen Proben nicht nachläßt sich den Ausführenden mitzuteilen, sich auf sie zu übertragen, ein Quell von nie versiegender Musikalität, mit der er jede Phrase zu beseelen trachtet, seine frische Musizierfreudigkeit und seine ungeheure Arbeitsenergie, die nie erlahmt und alle mit sich fortreißt.“⁷¹³

Kleins Erinnerungen bestätigen das von Regisseur Laber gezeichnete Bild.⁷¹⁴ Zemlinsky, selbst am Klavier sitzend, habe die jeweiligen Phrasen der Sängerinnen und Sänger mit großem darstellerischen Ausdruck gestaltet, der „Schöngesang“ sei ihm als Selbstzweck verpönt gewesen und er hatte „die ungeheure Ausdrucks- und Suggestionskraft [...], alles dem Sänger begreiflich zu machen.“⁷¹⁵ Kleins Ausführungen geben zudem Aufschluss darüber, dass Zemlinsky sich zunächst um die musikalische Einstudierung kümmerte, bevor er mit den Bühnenproben begann, in denen er Orchester und Darsteller/innen zusammenführte.

„Er sieht alles. Wenn er unten im Orchester am Pulte sitzt und mit seiner Partitur und den Musikern beschäftigt ist, klopft er plötzlich ab und macht zu den Darstellern seine Regiebemerkungen, welche ganz überrascht sind, weil sie sich unbeobachtet glaubten! Diese einzig dastehende Beherrschung des Bühnenapparates, gibt seinen Neueinstudierungen den Stempel, da ist alles von seinem Geist erfüllt.“⁷¹⁶

Anhand der Annotationen in Orchestermaterialien und Klavierauszügen des Gesangsensembles kann nachgezeichnet werden, dass dieser Kommunikationsprozess verschriftlicht wurde. Die Anmerkungen, die sich in diesen Materialien finden, gehen tatsächlich auf die von Zemlinsky gesendeten Informationen zurück. Das System eines „interwoven infrastructural network“ kommt zum Tragen.⁷¹⁷ Auf Grundlage dieser Beobachtungen kann bestätigt werden, wie intensiv der Probenprozess im Vorfeld der *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914 gewesen sein muss. Aufführungsmaterialien dieser Zeit können einerseits Auskunft über die doch stark persönliche Kommunikation zwischen Dirigent und Orchester geben.

⁷¹³ Max Klein, „Zemlinsky und die Künstler“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 225–226, hier S. 225.

⁷¹⁴ Vgl. dazu 1.2 Direktor, Dirigent, und Regisseur: Zemlinskys ‚working attitude‘ am Neuen Deutschen Theater.

⁷¹⁵ Klein, „Zemlinsky und die Künstler“, S. 226.

⁷¹⁶ Ebenda.

⁷¹⁷ Vgl. dazu Anna Sophie Felser, (unveröffentlichter Vortrag) „Annotations vs. Notes – A Crucial Difference. Handwritten Words in the Inside Cover of European Theatre Books from the Early 20th Century, Workshop *Accumulating Notes*, Hamburg 1.–2. Dezember 2023.

Aus dem gleichen Grund muss andererseits auch die Individualität der einzelnen Musiker und ihrer jeweiligen singulären Aufzeichnungspraxis in der Verschriftlichung vortragsimmanenter Instruktionen berücksichtigt werden. Von generellen Systematisierungen solcher Eintragungen sollte man daher absehen. Deutlich wird dies beispielsweise anhand der Aufführungsmaterialien der beiden Harfenisten: Beiden Instrumentalisten wurde naturgemäß wenig Spielzeit zuteil. Während der erste Harfenist, Hugo Kager, sein Material penibel bearbeitete, finden sich im Aufführungsmaterial der zweiten Harfe keinerlei musikalische Annotationen.

Die Aufzeichnungen Kagers geben weiterhin Aufschluss über Kommunikationswege beziehungsweise Impulse des Dirigenten, die in der Dirigierpartitur nicht eindeutig sind. Erst unter Hinzunahme der Orchesterstimmen gewinnen sie an Kontur. Als Beispiel kann hier die Blumenmädchenszene des zweiten Aufzuges herangezogen werden. In Kagers Aufzeichnungen ist zu sehen, dass der zweite Einsatz der Harfe, die an dieser Stelle die zuvor von Geigen und Chor gespielte und gesungene Triolmotivik übernimmt, in der dynamischen Anweisung von „*p*“ in „*mf*“ geändert wurde. In der Dirigierpartitur findet sich zwar eine äquivalente Unterstreichung dieses Harfeneinsatzes, allerdings bleibt ohne Hinzunahme der Instrumentalistenstimme unklar, worauf sie sich bezieht. In Kombination mit den Annotationen der Dirigierpartitur, die an dieser Stelle die Dynamik um eine weitere Stufe ‚herunterschraubt‘ – von „*più p*“ zu „*pp*“ und von „*pp*“ zu „*ppp*“ (vgl. Std.Zf. 64) – wird deutlich, dass ein Hervortreten der Harfenmelodie wohl zugunsten einer lautmalerischen Unterstreichung der gesungenen Passage „Des Gartens Zier, und duftende Geister“ angestrebt wurde. Zudem tritt durch die Annotation des Instrumentalisten zutage, dass das bereits vermutete „*meno*“ oder „*poco meno*“ in der Tat ein langsamer werdendes Tempo ausweist. Das wird nicht nur im Material des Harfenisten Kager deutlich (vgl. Abb. 63, Std.Zf. 158⁺²); die Übertragungen dieser kleinteiligen Tempomodifikationen finden sich auch im Notenmaterial der Violinen. Während sich das hier annotierte „*poco meno*“ (Std.Zf. 159) ebenso in der Dirigierpartitur detektieren lässt, geben die Annotation des „*meno*“ Auskunft darüber, dass eine Verlangsamung des Tempos bereits früher eintritt (ab Std.Zf. 158).

Aufseher: - Horner: - Hornung: - Schütz: - Polak:
 Tübisch: - Lenz: - Wagner: 1928: - R. Th. -
 Garmann: - Tüsch: 1927: - Wagner: -
 Hering: - Tüsch: -
 Tüsch: - Wagner: -
 Wagner: - Tüsch: -
 Wagner: - Tüsch: -

HARFE I

3

Zweiter Aufzug
Klingsor's Zauber-Schloss

18 Min. Zeit.

N^o 129 bis incl. N^o 157 tacet

158 *Lebhaft Vivace*

159 *p*

160 161 *Allegretto Leicht bewegt* 162

163 *p*

164 165 166 167

168 169 170 171

172 173 174 175

176 177 178 179

180 181 182 183

184 185 186 187

188 189 190 191

192 193 194 195

196 197 198 199

200 201 202 203

204 205 206 207

208 209 210 211

212 213 214 215

216 217 218 219

220 221 222 223

224 225 226 227

228 229 230 231

232 233 234 235

236 237 238 239

240 241 242 243

244 245 246 247

248 249 250 251

252 253 254 255

256 257 258 259

260 261 262 263

264 265 266 267

268 269 270 271

272 273 274 275

276 277 278 279

280 281 282 283

284 285 286 287

288 289 290 291

292 293 294 295

296 297 298 299

300 301 302 303

304 305 306 307

308 309 310 311

312 313 314 315

316 317 318 319

320 321 322 323

324 325 326 327

328 329 330 331

332 333 334 335

336 337 338 339

340 341 342 343

344 345 346 347

348 349 350 351

352 353 354 355

356 357 358 359

360 361 362 363

364 365 366 367

368 369 370 371

372 373 374 375

376 377 378 379

380 381 382 383

384 385 386 387

388 389 390 391

392 393 394 395

396 397 398 399

400 401 402 403

404 405 406 407

408 409 410 411

412 413 414 415

416 417 418 419

420 421 422 423

424 425 426 427

428 429 430 431

432 433 434 435

436 437 438 439

440 441 442 443

444 445 446 447

448 449 450 451

452 453 454 455

456 457 458 459

460 461 462 463

464 465 466 467

468 469 470 471

472 473 474 475

476 477 478 479

480 481 482 483

484 485 486 487

488 489 490 491

492 493 494 495

496 497 498 499

500 501 502 503

504 505 506 507

508 509 510 511

512 513 514 515

516 517 518 519

520 521 522 523

524 525 526 527

528 529 530 531

532 533 534 535

536 537 538 539

540 541 542 543

544 545 546 547

548 549 550 551

552 553 554 555

556 557 558 559

560 561 562 563

564 565 566 567

568 569 570 571

572 573 574 575

576 577 578 579

580 581 582 583

584 585 586 587

588 589 590 591

592 593 594 595

596 597 598 599

600 601 602 603

604 605 606 607

608 609 610 611

612 613 614 615

616 617 618 619

620 621 622 623

624 625 626 627

628 629 630 631

632 633 634 635

636 637 638 639

640 641 642 643

644 645 646 647

648 649 650 651

652 653 654 655

656 657 658 659

660 661 662 663

664 665 666 667

668 669 670 671

672 673 674 675

676 677 678 679

680 681 682 683

684 685 686 687

688 689 690 691

692 693 694 695

696 697 698 699

700 701 702 703

704 705 706 707

708 709 710 711

712 713 714 715

716 717 718 719

720 721 722 723

724 725 726 727

728 729 730 731

732 733 734 735

736 737 738 739

740 741 742 743

744 745 746 747

748 749 750 751

752 753 754 755

756 757 758 759

760 761 762 763

764 765 766 767

768 769 770 771

772 773 774 775

776 777 778 779

780 781 782 783

784 785 786 787

788 789 790 791

792 793 794 795

796 797 798 799

800 801 802 803

804 805 806 807

808 809 810 811

812 813 814 815

816 817 818 819

820 821 822 823

824 825 826 827

828 829 830 831

832 833 834 835

836 837 838 839

840 841 842 843

844 845 846 847

848 849 850 851

852 853 854 855

856 857 858 859

860 861 862 863

864 865 866 867

868 869 870 871

872 873 874 875

876 877 878 879

880 881 882 883

884 885 886 887

888 889 890 891

892 893 894 895

896 897 898 899

900 901 902 903

904 905 906 907

908 909 910 911

912 913 914 915

916 917 918 919

920 921 922 923

924 925 926 927

928 929 930 931

932 933 934 935

936 937 938 939

940 941 942 943

944 945 946 947

948 949 950 951

952 953 954 955

956 957 958 959

960 961 962 963

964 965 966 967

968 969 970 971

972 973 974 975

976 977 978 979

980 981 982 983

984 985 986 987

988 989 990 991

992 993 994 995

996 997 998 999

1000 1001 1002 1003

1004 1005 1006 1007

1008 1009 1010 1011

1012 1013 1014 1015

1016 1017 1018 1019

1020 1021 1022 1023

1024 1025 1026 1027

1028 1029 1030 1031

1032 1033 1034 1035

1036 1037 1038 1039

1040 1041 1042 1043

1044 1045 1046 1047

1048 1049 1050 1051

1052 1053 1054 1055

1056 1057 1058 1059

1060 1061 1062 1063

1064 1065 1066 1067

1068 1069 1070 1071

1072 1073 1074 1075

1076 1077 1078 1079

1080 1081 1082 1083

1084 1085 1086 1087

1088 1089 1090 1091

1092 1093 1094 1095

1096 1097 1098 1099

1100 1101 1102 1103

1104 1105 1106 1107

1108 1109 1110 1111

1112 1113 1114 1115

1116 1117 1118 1119

1120 1121 1122 1123

1124 1125 1126 1127

1128 1129 1130 1131

1132 1133 1134 1135

1136 1137 1138 1139

1140 1141 1142 1143

1144 1145 1146 1147

1148 1149 1150 1151

1152 1153 1154 1155

1156 1157 1158 1159

1160 1161 1162 1163

1164 1165 1166 1167

1168 1169 1170 1171

1172 1173 1174 1175

1176 1177 1178 1179

1180 1181 1182 1183

1184 1185 1186 1187

1188 1189 1190 1191

1192 1193 1194 1195

1196 1197 1198 1199

1200 1201 1202 1203

1204 1205 1206 1207

1208 1209 1210 1211

1212 1213 1214 1215

1216 1217 1218 1219

1220 1221 1222 1223

1224 1225 1226 1227

1228 1229 1230 1231

1232 1233 1234 1235

1236 1237 1238 1239

1240 1241 1242 1243

1244 1245 1246 1247

1248 1249 1250 1251

1252 1253 1254 1255

1256 1257 1258 1259

1260 1261 1262 1263

1264 1265 1266 1267

1268 1269 1270 1271

1272 1273 1274 1275

1276 1277 1278 1279

1280 1281 1282 1283

1284 1285 1286 1287

1288 1289 1290 1291

1292 1293 1294 1295

1296 1297 1298 1299

1300 1301 1302 1303

1304 1305 1306 1307

1308 1309 1310 1311

1312 1313 1314 1315

1316 1317 1318 1319

1320 1321 1322 1323

1324 1325 1326 1327

1328 1329 1330 1331

1332 1333 1334 1335

1336 1337 1338 1339

1340 1341 1342 1343

1344 1345 1346 1347

1348 1349 1350 1351

1352 1353 1354 1355

1356 1357 1358 1359

1360 1361 1362 1363

1364 1365 1366 1367

1368 1369 1370 1371

1372 1373 1374 1375

1376 1377 1378 1379

1380 1381 1382 1383

1384 1385 1386 1387

1388 1389 1390 1391

1392 1393 1394 1395

1396 1397 1398 1399

1400 1401 1402 1403

1404 1405 1406 1407

1408 1409 1410 1411

1412 1413 1414 1415

1416 1417 1418 1419

1420 1421 1422 1423

1424 1425 1426 1427

1428 1429 1430 1431

1432 1433 1434 1435

1436 1437 1438 1439

1440 1441 1442 1443

1444 1445 1446 1447

1448 1449 1450 1451

1452 1453 1454 1455

1456 1457 1458 1459

1460 1461 1462 1463

1464 1465 1466 1467

1468 1469 1470 1471

1472 1473 1474 1475

1476 1477 1478 1479

1480 1481 1482 1483

1484 1485 1486 1487

1488 1489 1490 1491

1492 1493 1494 1495

1496 1497 1498 1499

1500 1501 1502 1503

1504 1505 1506 1507

1508 1509 1510 1511

1512 1513 1514 1515

1516 1517 1518 1519

1520 1521 1522 1523

1524 1525 1526 1527

1528 1529 1530 1531

1532 1533 1534 1535

1536 1537 1538 1539

1540 1541 1542 1543

1544 1545 1546 1547

1548 1549 1550 1551

1552 1553 1554 1555

1556 1557 1558 1559

1560 1561 1562 1563

1564 1565 1566 1567

1568 1569 1570 1571

1572 1573 1574 1575

1576 1577 1578 1579

1580 1581 1582 1583

1584 1585 1586 1587

1588 1589 1590 1591

1592 1593 1594 1595

1596 1597 1598 1599

1600 1601 1602 1603

1604 1605 1606 1607

1608 1609 1610 1611

1612 1613 1614 1615

1616 1617 1618 1619

1620 1621 1622 1623

1624 1625 1626 1627

1628 1629 1630 1631

1632 1633 1634 1635

1636 1637 1638 1639

1640 1641 1642 1643

1644 1645 1646 1647

1648 1649 1650 1651

1652 1653 1654 1655

1656 1657 1658 1659

1660 1661 1662 1663

1664 1665 1666 1667

1668 1669 1670 1671

1672 1673 1674 1675

1676 1677 1678 1679

1680 1681 1682 1683

1684 1685 1686 1687

1688 1689 1690 1691

1692 1693 1694 1695

1696 1697 1698 1699

1700 1701 1702 1703

1704 1705 1706 1707

1708 1709 1710 1711

1712 1713 1714 1715

1716 1717 1718 1719

1720 1721 1722 1723

1724 1725 1726 1727

1728 1729 1730 1731

1732 1733 1734 1735

1736 1737 1738 1739

1740 1741 1742 1743

1744 1745 1746 1747

1748 1749 1750 1751

1752 1753 1754 1755

1756 1757 1758 1759

1760 1761 1762 1763

1764 1765 1766 1767

1768 1769 1770 1771

1772 1773 1774 1775

1776 1777 1778 1779

1780 1781 1782 1783

1784 1785 1786 1787

1788 1789 1790 1791

1792 1793 1794 1795

1796 1797 1798 1799

1800 1801 1802 1803

1804 1805 1806 1807

1808 1809 1810 1811

1812 1813 1814 1815

1816 1817 1818 1819

1820 1821 1822 1823

1824 1825 1826 1827

1828 1829 1830 1831

1832 1833 1834 1835

1836 1837 1838 1839

1840 1841 1842 1843

1844 1845 1846 1847

1848 1849 1850 1851

1852 1853 1854 1855

1856 1857 1858 1859

1860 1861 1862 1863

1864 1865 1866 1867

1868 1869 1870 1871

1872 1873 1874 1875

1876 1877 1878 1879

1880 1881 1882 1883

1884 1885 1886 1887

1888 1889 1890 1891

1892 1893 1894 1895

1896 1897 1898 1899

1900 1901 1902 1903

1904 1905 1906 1907

1908 1909 1910 1911

1912 1913 1914 1915

1916 1917 1918 1919

1920 1921 1922 1923

1924 1925 1926 1927

1928 1929 1930 1931

1932 1933 1934 1935

1936 1937 1938 1939

1940 1941 1942 1943

1944 1945 1946 1947

1948 1949 1950 1951

1952 1953 1954 1955

1956 1957 1958 1959

1960 1961 1962 1963

1964 1965 1966 1967

1968 1969 1970 1971

1972 1973 1974 1975

1976 1977 1978 1979

1980 1981 1982 1983

1984 1985 1986 1987

1988 1989 1990 1991

1992 1993 1994 1995

1996 1997 1998 1999

2000 2001 2002 2003

2004 2005 2006 2007

2008 2009 2010 2011

2012 2013 2014 2015

2016 2017 2018 2019

2020 2021 2022 2023

2024 2025 2026 2027

2028 2029 2030 2031

2032 2033 2034 2035

2036 2037 2038 2039

2040 2041 2042 2043

2044 2045 2046 2047

2048 2049 2050 2051

2052 2053 2054 2055

2056 2057 2058 2059

2060 2061 2062 2063

2064 2065 2066 2067

2068 2069 2070 2071

2072 2073 2074 2075

2076 2077 2078 2079

2080 2081 2082 2083

2084 2085 2086 2087

2088 2089 2090 2091

2092 2093 2094 2095

2096 2097 2098 2099

2100 2101 2102 2103

2104 2105 2106 2107

2108 2109 2110 2111

2112 2113 2114 2115

2116 2117 2118 2119

2120 2121 2122 2123

2124 2125 2126 2127

2128 2129 2130 2131

2132 2133 2134 2135

2136 2137 2138 2139

2140 2141 2142 2143

2144 2145 2146 2147

2148 2149 2150 2151

2152 2153 2154 2155

2156 2157 2158 2159

2160 2161 2162 2163

2164 2165 2166 2167

2168 2169 2170 2171

2172 2173 2174 2175

2176 2177 2178 2179

2180 2181 2182 2183

2184 2185 2186 2187

2188 2189 2190 2191

2192 2193 2194 2195

2196 2197 2198 2199

2200 2201 2202 2203

2204 2205 2206 2207

2208 2209 2210 2211

2212 2213 2214 2215

2216 2217 2218 2219

2220 2221 2222 2

VIOLINE 1. 27

The image shows a handwritten musical score for Violine I, measures 156-159. The score is written on ten staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, *ff*, *piu f*, *pp*, and *ppp*. There are also tempo markings: *Tempo* (written in green ink), *zartl. (dolce.)* (written in blue ink), and *dim.* (written in blue ink). The score is annotated with handwritten notes in green and blue ink, including "ruhig" and "Tempo". The measures are numbered 156, 157, 158, and 159. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Abb. 64: Richard Wagner, *Parsifal* (Violine I), Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial der ersten Violinen, erstes Pult,
ab Std.Zf. 159⁻², Übertragung der Tempoanweisungen
aus der Dirigierpartitur, hier S. 27,
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: v11

28 VIOLINE 1.

4

meno p

accresc.

pizz. 160

arco poco f

stacc. più f

Das Zeitmaass sanft belebend.

(Allegretto.) Leicht bewegt.

con Sord. (Poco animando il tempo sl'al.)

161

più p

p ausdrucksvoll. (espressivo)

162

p dolce.

p ausdrucksvoll. (espressivo)

163

poco f dim. più p

164

pp

23703

Abb. 65: Richard Wagner, *Parsifal* (Violine I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial der ersten Violinen, erstes Pult, ab Std.Zf. 159⁻², Übertragung der Tempoanweisungen aus der Dirigierpartitur, hier S. 28,
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: v11

Daraus ergibt sich in Kombination mit den bereits getätigten Beobachtungen der Rückdrosselung einer Dynamik in der Blumenmädchenszene das Gesamtbild einer sukzessiven, kleingliedrigen Verlangsamung des Tempos von „*vivo*“ (Std.Zf. 152, Beginn der Blumenmädchenszene) über „*meno*“ zu „*poco meno*“ und zurück zu „*meno*“, das dann mit der dynamischen Verkleinerung des Orchestersatzes bei zeitgleichem Hervortreten der Harfe beschlossen wird. Unter Hinzunahme des Notenmaterials bestätigt sich also, was der anonyme Schüler aus Zemlinskys Dirigentenklasse an der Deutschen Akademie für Musik festhielt:

„Wer einmal unter Zemlinskys Leitung gesungen oder wer mit der Partitur in der Hand seine Proben hat, wird wissen, mit welcher Freizügigkeit er die Tempi nimmt, dass er lieber in 4 aufeinander folgenden Takten, wenn es ihm erforderlich erscheint, 4 verschiedene Tempi nimmt, um den betreffenden Charakter des Werkes [...] herauszumeisseln.“⁷¹⁸

Diese kleinteilige Variierung des Tempos kann später auch bei Zemlinskys Kapellmeister Webern beobachtet werden. Zemlinsky übersetzte demnach Wagners Verständnis einer freien Ausgestaltung des zu wählenden Tempos in eine kleingliedrige Varianz der Tempogestaltung. Robin Stowell führt zu Fragen der Tempogestaltung bei Wagner aus, dass nur wenige Dirigenten Wagners Anspruch einer Symbiose von Melos und Tempo komplett verstanden hätten: „Few conductors (with the possible exceptions of Bülow, Liszt, Mahler, Strauss and, more recently, Reginald Goodall) have fully understood and mastered the effective realization of Wagner's *melos*.“⁷¹⁹ Des Weiteren führt Barry Millington dazu aus, dass beispielsweise Strauss' Wagner-Dirigate dadurch gekennzeichnet gewesen seien, dass Strauss Tempovariationen auf kleinteilige Motivelemente übertragen habe.⁷²⁰ Ähnliches kann anhand der Blumenmädchenszene in Zemlinskys Interpretation bemerkt werden; die Tempovariationen beziehen sich auf kleinste Takteinheiten (von zwei bis zu sechs Takten) und gehen mit der sukzessiven körperlichen Annäherung Parsifals an die beiden Gruppen der Blumenmädchen einher.

Diese Aspekte, die sich nicht aus der Dirigierpartitur allein, sondern aus der Miteinbeziehung der Orchestermaterialien ergeben, können

⁷¹⁸ N.N., „Aus einer modernen Dirigentenschule“, S. 122.

⁷¹⁹ Robin Stowell, „Case study: Richard Wagner, ‚Tristan und Isolde‘“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hrsg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 696–722, hier S. 719 (Hervorhebung original).

⁷²⁰ Millington führt dazu aus: „What Strauss's performance enshrines is a style of conducting in which the varied tempi which Wagner urged for symphonic works are applied to brief motifs even when densely intertwined melodic fragments would seem to preclude such an approach“, Barry Millington (Hrsg.), *The Wagner Compendium: a guide to Wagner's life and music*, London 2001, S. 354.

zwangsläufig als Ergebnis einer intensiven Probenarbeit gelten. Dennoch ist nochmals darauf hinzuweisen, dass die Quellentypen in ihrer Aussagekraft begrenzt sind. Zwar können unter Hinzunahme der einzelnen Stimmen manche Passagen an Kontur gewinnen, was eine Annäherung an potenzielle Interpretationsabsichten erlaubt. Allerdings wird gerade durch den umfangreichen Probenprozess, der vor allem die Verbalisierung solcher Übereinstimmungen zwischen Dirigent und Orchester anstrebt, eine grundsätzliche Systematisierung erschwert. Zum einen liegt dies darin begründet, dass die Proben Tage und Stunden dauerten und die hier vorgestellten Annotationen der Orchestermusiker nur einen kleinen Teil der Kommunikation wiedergeben. Zum anderen spiegeln sich durch die Etablierung der langwierigen Probenprozesse auch die individuellen Merkmale und Schreibgewohnheiten der einzelnen Musiker im Material wider. Einige Instrumentalisten, beispielsweise der Harfenist Kager, der in seinem Material nicht nur den Dirigenten Alexander Zemlinsky vermerkte, sondern jeden Tonartwechsel genauestens dokumentierte (vgl. Abb. 63 und 66), nahmen eine detaillierte Dokumentation vieler Instruktionen und anderweitiger musikalischer Aspekte vor. Andere dagegen, wie etwa Kagers Kollege an der zweiten Harfe, haben keine einzige musikalische Annotation hinterlassen. Allerdings geben sie gelegentlich Auskunft über die enge Beziehung des Dirigenten Zemlinsky zum Orchester. So finden sich eben in den Aufzeichnungen des zweiten Harfenisten zahlreiche Zeichnungen und Karikaturen des Orchesters sowie des Dirigenten. Zemlinskys unermüdliche Probenarbeit evozierte offenbar das Bild eines Jägers, denn eine ähnliche Karikatur ist 1926 kurz vor Zemlinskys Abschied vom Neuen Deutschen Theater im Prager *Montag* erschienen.⁷²¹ Eine Karikatur, die Zemlinsky als Jäger mit Hut und Schützengewehr darstellt, fertigte der zweite Harfenist bereits im Zuge der *Parsifal*-Aufführung 1914 an (vgl. Abb. 67). Wie auch immer man das interpretieren mag, so scheint die Haltung der Musiker gegenüber dem Dirigenten doch wohlwollend gewesen zu sein, denn die Zeichnungen wurden Zemlinsky übergeben. So heißt es auf der ersten Seite des Notenmaterials der zweiten Harfe: „Sehr geehrter H. Capellmeister, ich bitte, falls Sie nicht die Absicht haben die Ihnen übergebenen Caricaturen zu behalten, dieselben beim Cartellan des Neuen Theaters zu hinterlassen.“⁷²² Anscheinend haben die Karikaturen Zemlinsky weniger zugesagt; vielleicht sind sie aber auch der hauseigenen Archivierung zum ‚Opfer gefallen‘, sodass sie heute einen bildlichen Eindruck in das damalige Prager Orchester geben können.

⁷²¹ „Zemlinsky nach Berlin berufen, wird im kommenden Jahre Prag verlassen“, Karikatur aus dem *Prager Montag*, 30. April 1926, zitiert nach: ‚Eine florentinische Tragödie‘ und ‚Der Geburtstag der Infantin‘. *Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Premiere am 20. September 1981*, hrsg. von Peter Dannenberg, Hamburg 1981, S. 41.

⁷²² Vgl. Richard Wagner, *Parsifal* (Harfe II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ar2.

Vorgabe: Altes Fiedelwerk 1111-1127.

HARFE I *I. Aufl. 1840. 1*

PARSIFAL

Vorspiel tacet *SW. 1840. 1*

Erster Aufzug tacet bis N^o 25

28-29 Al. 2. Teil mit Vorspiel.

R. WAGNER

The image shows a handwritten musical score for the Harfe I part of Wagner's Parsifal. The score is written on aged paper and includes several measures of music. Key features include:

- Measure 26:** Labeled "Presents Schwer" and "Cello 1". It has a red circle around the number 26 and a red "III" below it.
- Measure 27:** Labeled "Cello 2" and "Br.". It has a red circle around the number 27.
- Measure 28:** Labeled "tacet incl. N^o 63". It has a red circle around the number 28.
- Measure 64:** Labeled "Gurn." and "Aus den Zwei - gen was san - gen die Vög - lein dir?". It has a red circle around the number 64.
- Measure 65:** Labeled "Was that dir der treu - e Schwan?". It has a red circle around the number 65.

Other annotations include "F. d. d. d.", "dim.", "rit. G-dia", and "20-22 1/2 Min. Teil". The bottom of the page contains the publisher information: "Stich u. Druck von B. Schott's Söhne in Mainz." and the number "23703".

Abb. 66: Richard Wagner, *Parsifal* (Harfe I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), (erster Aufzug), Stimmenmaterial der ersten Harfe mit annotierten Minutenangaben sowie Kennzeichnung der Harmonik, S. 1, © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ar1

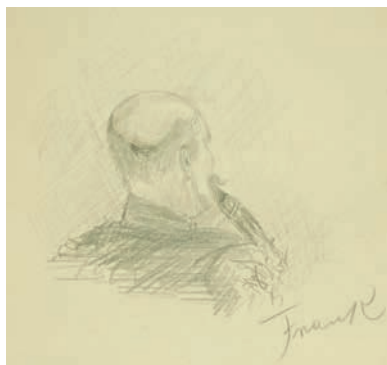


Abb. 67: Richard Wagner, *Parsifal* (Harfe II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial Harfe II mit Karikaturen und Zeichnungen der Orchestermmitglieder durch den zweiten Harfenisten, recto und verso des Einschlags,
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ar2

3.3.1 Besetzung: Dokumente zu den Aufführungen des Jahres 1914

Mit der *Parsifal*-Produktion am Neuen Deutschen Theater ging ein immenser Arbeitsaufwand einher. Das betraf die involvierten Kräfte des Dirigenten Zemlinsky, des Regisseurs Gerboth und des Bühneninspektors Kotulan sowie, allen voran, die Beteiligten an der musikalischen Vorarbeit in insgesamt 18 reinen Orchesterproben mit anschließenden Korrepetitions- und Bühnenproben der Sängerinnen und Sänger.

Erinnert sei noch einmal an die grafische Darstellung des Arbeitsprozesses innerhalb der Produktion:

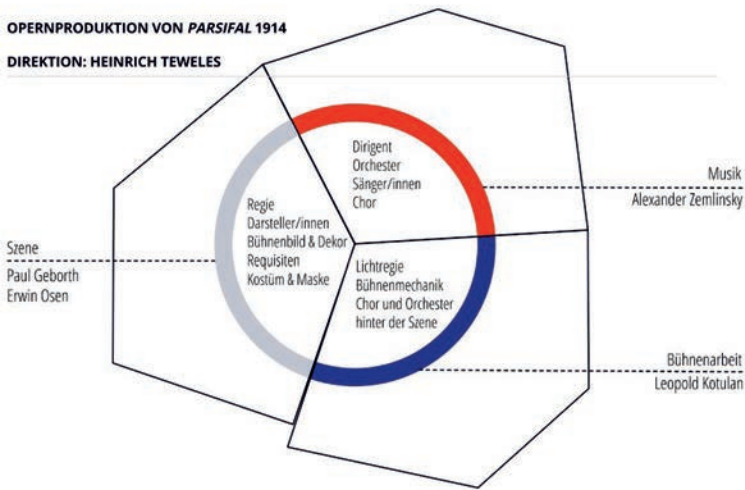


Abb. 68: Übersicht über die Produktionsbeteiligten der *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914 am Neuen Deutschen Theater in Prag

Auf Parameter und Quellentypen der Teilbereiche Szene und Bühnenarbeit sowie auf Entscheidungen und singuläre Interpretationsparameter Zemlinskys anhand seiner Dirigierpartitur wurde bereits eingegangen. Im Folgenden sollen exemplarisch einige Details des Orchesters, der Sängerinnen und Sänger sowie der Chöre besprochen werden. Auch hier müssen die Interdependenzen der einzelnen Materialien berücksichtigt werden. Hinsichtlich aufführungspraktischer Bedingungen, die erhebliche Auswirkungen auf interpretationsbezogene Entscheidungen haben können, wird die Besetzung der damaligen Prager *Parsifal*-Produktion dargestellt, die zumindest partielle Rückschlüsse auf Anpassungen, Retuschen und Ergänzungen innerhalb des historischen Aufführungsmaterials zulässt. Zudem ergänzt die unten zusammengestellte namentliche Nennung der Orchestermusiker Tancsiks Auflistung des Prager Opernpersonals im

Jahr 1914.⁷²³ Aus dem Aufführungsmaterial der Prager Musiker kann unter Berücksichtigung des Theateralmanachs rekonstruiert werden, dass das Orchester eine Spielstärke von 62 Personen aufwies. Es war mithin gegenüber dem vorherigen Wagner-Ensemble der Ära Neumann zwar um sieben Musiker verstärkt,⁷²⁴ im Vergleich zu der Bayreuther Uraufführung im Jahr 1882 aber noch immer dünn besetzt.⁷²⁵ Aus der Gegenüberstellung der Besetzungslisten des Prager Orchesterapparats mit dem Bayreuths wird vor allem die Differenz bei der Anzahl an Streichern deutlich. Während in der *Parsifal*-Uraufführung 1882 den Herausgebern der *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal* zufolge der Streichapparat über 31 Violinen, zwölf Alt-Violen, zwölf Violoncelli und acht Kontrabässe verfügte, ergibt der Prager Theateralmanach 1913/14 eine Besetzungsstärke der Streicher von 15 Violinen (acht erste Geigen und sieben zweite Geigen), fünf Bratschen, vier Violoncelli und vier Kontrabässen. Die Besetzungsstärke der Bläser bewegt sich im gleichen Rahmen: Das Prager Orchester verfügte über sieben Hornisten (Bayreuth: acht), drei Trompeten (Bayreuth: drei), vier Posaunen (Bayreuth: vier), eine Tuba (Bayreuth: eine), drei Fagotte (Bayreuth: vier), drei Klarinetten (Bayreuth: drei), drei Oboen (Bayreuth: vier), drei Flöten (Bayreuth: vier). Eine weitere Abweichung ergibt sich lediglich bei den Harfen, von denen für die Bayreuther Uraufführung insgesamt sechs zur Verfügung standen, in Prag lediglich zwei. Tancsik führt in ihrer datenreichen Studie aus, das Orchester sei mit dem Amtsantritt Teweles verstärkt worden und habe von diesem Zeitpunkt an über 76 Instrumente verfügt.⁷²⁶ Da unklar bleibt, auf welche Dokumente Tancsik sich bezieht, bleibt für die vorliegende Studie der Theateralmanach die geltende Referenzgröße. Auch das historische Stimmenmaterial der *Parsifal*-Aufführung spricht gegen die von Tancsik postulierte Vergrößerung des Orchesterapparats mit Amtsantritt von Direktor Teweles (1911). Im Quellenkonvolut des Prager Aufführungsmaterials finden sich in den Notenmaterialien der Violinen lediglich die Ausgaben für vier unterschiedliche Pulte, für die Bratschen das Material für drei verschiedene Pulte (vgl. dazu Tabelle 1).

⁷²³ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 623–694. Tancsik kommt hier das Verdienst zu, eine detailreiche Auflistung der Sängerinnen und Sänger, der Dirigenten und Musikvorstände sowie der Regisseure und Spielleiter während der Ära Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater erarbeitet zu haben. Bedauerlicherweise fehlt das musikalische Personal des Orchesters, sodass Tancsiks datenreiche Darstellung nur bedingt Rückschlüsse auf die Besetzungsstärke zulässt.

⁷²⁴ Vgl. dazu *Almanach und Adressenbuch für das Königlich-Deutsche Landestheater in Prag (1911–1918)*, Österreichisches Theatermuseum, Wien, A-Wtm 488722-B. Die Unterschiede ergeben sich vor allem aus der Blechbläserstärke.

⁷²⁵ Vgl. dazu Wagner, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, S. 135–136.

⁷²⁶ Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 724–725.

Das unterstreicht die hier verfolgte Annahme, dass *Parsifal* tatsächlich in der Besetzung 8 – 7 – 5 gespielt wurde und der Streicherapparat des Orchesters im Jahr 1914 – anders als von Tancsik angenommen – noch nicht auf eine Besetzung 12 – 8 – 6 erweitert worden war.

Vergleicht man die Streicherbesetzung der Orchester in Prag und Bayreuth, lassen sich die bereits beobachteten dynamischen Änderungen erklären.⁷²⁷ Dass Zemlinsky die Anpassungen der Dynamik, die sich vor allem auf die reduzierte Lautstärke der Bläser bezieht, vornimmt, erklärt sich somit zum einen mit den jeweiligen akustischen Eigenheiten, die aus den beiden Orchestergräben resultierten, und zum anderen mit der unterschiedlichen Besetzungsstärke. Dabei geht es weniger um eine Gesamtdrosselung der Dynamik, die sich in Prag schlicht deswegen ergeben hat, weil Zemlinskys Orchester nur die Hälfte der Spieleranzahl umfasste, die Wagner in Bayreuth zur Verfügung stand, sondern vor allem um die Angleichung des Bläser- an den Streichersatz. So erklärt sich auch die oben erwähnte dynamische Anpassung der Harfen von „p“ zu „mezzoforte“: Wo Wagner bei den Bayreuther Aufführungen des Jahres 1882 insgesamt sechs Harfen zur Verfügung standen (und vermutlich insgesamt drei in der Besetzung der ersten Harfe), verfügt Zemlinsky nur über einen Harfenisten. Dass eine derartig ‚drastisch‘ erscheinende dynamische Alterierung von *piano* zu *mezzoforte* erfolgt, ist daher nur logische Konsequenz. So ergibt sich gerade für die Blumenmädchenszene eine dynamische Einfassung des spielerischen Gestus: Varianz in den Tempomodifikationen trifft auf die dynamische Abstufung der Bläser bei gleichzeitigem Hervortreten der Violinen und Harfen, die hier die Mädchenklage (Blumenmädchenmotiv) der eintaktigen Triolenbewegungen ausweisen. Zu dieser Szene heißt es in Adlers Kritik:

„Für sich hat von der Blumenmädchenszene gesprochen zu werden, die den Sängern bekanntlich wohl das Allerschwierigste zumutet. Sie bietet das eigentliche Glanzstück der Aufführung. Für die Solopartien Wagners ist exquisites Stimmenmaterial der Damen Debicla, Durmann, Hagen (Gruppe I) und Eisner, Krumpholz, Reichner (Gruppe II) vorhanden. Schönere Stimmen und vollenderes technisches Können als das den beiden Führerinnen Debicla und Eisner Gehörige wird man nicht so bald in einem anderen Ensemble vereinigt finden.“⁷²⁸

Dies führt zu weiteren Fragen nach der Besetzung des sängerischen Apparates. Während das darstellende Personal sowohl in der Premierenankündigung als auch in den nachfolgenden Besprechungen genannt wurde, ist schwer zu rekonstruieren, wie stark die einzelnen Chöre besetzt waren. Doch zunächst zu deren Leitung: Wiederum aus Adlers Kritik lässt sich

⁷²⁷ Vgl. dazu 3.3.1 Besetzung: Dokumente zu den Aufführungen des Jahres 1914.

⁷²⁸ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 6.

ableiten, dass die damaligen Kapellmeister, die Zemlinsky bei der Ausarbeitung unterstützen und mit denen er über die bereits dargestellte Telegraf-Verbindung während des Dirigierens selbst Kontakt hielt, Rudolf Götz, Karl Horwitz und Siegfried Theumann waren. In der dazugehörigen Kritik heißt es:

„Bei dieser Gelegenheit auch die Anerkennung den musikalischen Assistenten auf der Bühne, den Kapellmeistern Dr. Götz, Dr. Horwitz und Theumann (der als verantwortlicher Leiter der Chöre eine enorme Arbeit hatte) nicht vorenthalten, die alle ihr redlich Teil an dem Gelingen des Chorischen beigetragen haben.“⁷²⁹

Mösch weist hinsichtlich der Chorbesetzung im *Parsifal* darauf hin, dass sie eine der größten Herausforderungen für den zeitgenössischen Theaterapparat darstellte.⁷³⁰ Das liege vor allem daran, dass selbst in großen Opernhäusern das Laienwesen vorherrschte und Choristen eher mit Bühnenarbeitern als mit Gesangssolisten verglichen wurden.⁷³¹ Zudem blieb die Besetzung der Höhengchöre lange ein Problem: Zwar schrieb Wagner für die Stimmen aus höchster Höhe Knabenstimmen vor, riet aber bereits im Januar 1881 seinem Dirigenten Levi, sich mit den Knaben nicht allzu viel Mühe zu geben, sondern stattdessen einfach Frauen vom Theater zu nehmen.⁷³² Daraus resultierte dann letztlich die Idee, die bis heute noch in der Theaterpraxis des *Parsifal* umgesetzt wird, Knabenstimmen mit Frauenstimmen zu mischen und so eine hybride Besetzung bei den höchsten Stimmen der Choranlagen vorzunehmen.⁷³³ erinnert sei an die Kritik, die Adler im Rahmen der konzertanten *Parsifal*-Aufführungen im Mai 1913 in Prag äußerte: „Für die *Parsifal*-Aufführungen selbst wird man rechtzeitig einen Knabenchor zu beschaffen haben, da die Substituierung durch die Stimmen, wenn auch noch so auserwählter Solistinnen, doch nicht den gewünschten Klang hervorzubringen vermag.“⁷³⁴ Demnach hatte man im Zuge der Vorbereitung für die *Parsifal*-Premiere wohl auf ein ähnliches Konzept gesetzt und Knabenstimmen durch Frauenstimmen ersetzt; allerdings mit unbefriedigendem Ergebnis. Anhand der Zeitungsrezension nach der Premiere am 1. Januar 1914 lässt sich dann rekonstruieren, dass von dieser Umsetzung wieder Abstand genommen wurde. Dort heißt es: „Wie überraschend die Chorleitung war, sei nun hinzugefügt. Der Opern-

⁷²⁹ Ebenda.

⁷³⁰ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 84.

⁷³¹ Ebenda. Mösch bezieht sich auf Carl Hagemanns Ausführungen zur „Kunst des Schauspielers und Opersängers“. Hagemann meinte, es sei ein „frommer Wunsch“, dass Choristen schauspielerisch agierten und wirklich zur Szene gehörten. Vgl. dazu Carl Hagemann, *Der Mime*, Berlin 1921, S. 255–256.

⁷³² Vgl. Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 86.

⁷³³ Ebenda.

⁷³⁴ Adler, „*Parsifal*=Konzert. (Maifestspiele IX.)“, S. 7.

chor, die Damen und Herren des Gesangsvereins, die Knaben der Waisenhausschule, die alle haben sich überaus gut gehalten.“⁷³⁵ Anders als in Bayreuth⁷³⁶ (und bei den konzertanten Aufführungen) gelang es offenbar, die Schüler der „Waisenhausschule“ für die Aufführung zu gewinnen, sodass die „Stimmen aus höchster Höhe“ tatsächlich mit Knaben besetzt werden konnten. Dennoch bleibt man – in dem Punkt ähnlich wie in Bayreuth – der Verstärkung durch ausgewählte Solistinnen treu, dies beweisen erneut Eintragungen der Besetzung selbst in der Dirigierpartitur (vgl. Abb. 73). Dass allerdings trotz ‚adäquater‘ bzw. vorgeschriebener Besetzung auch in Prag der generelle Laiengestus der Chöre eine Herausforderung barg, zeigen die Änderungen der Instrumentation in den Höhengchören, die unten besprochen werden.⁷³⁷

Auch die Besetzung der Gesangsrollen sorgte in Prag für einhellige Begeisterung. Vermutlich kam Zemlinskys pädagogisches Geschick, wie es Klein schon für den Umgang mit den Sängerinnen und Sängern beschrieben hat, zum Tragen. So heißt es beispielsweise über die Darstellerin Emmy Hoy, die die Partie der Kundry übernahm:

„Sie stand vor der darstellerisch schwierigsten Aufgabe und hatte sich so manches abzurufen, was ihr von Natur aus nicht gegeben. Es ist ihr gelungen, sie hält die beiden Phasen dieses rätselhaften Doppelwesens scharf auseinander, ist von wilder herber Kraft als Gralsbotin, unterstützt durch ihre Erscheinung als Verführerin glaubhafter als die meisten ihrer Kolleginnen die Illusion und ist schlicht und innig als Feurige im letzten Aufzug. Der Hauptvorzug ihrer Darbietung liegt aber im Stimmlichen. Ihr Schrei in der Klingsorszene geht durch Mark und Bein, mit ergreifendem Ausdruck singt sie die Szene vom Herzeleide.“⁷³⁸

Bedauerlicherweise ist der Klavierauszug der Gesangsrolle der Kundry nicht im Aufführungsmaterial überliefert, sodass sich kein Abgleich mit potenziellen Eintragungen vornehmen lässt. Ebenso wenig sind in der Dirigierpartitur weitere Annotationen zu detektieren, die Aufschluss über die konkrete Gestaltung der Gesangspartie der Kundry durch Hoy geben würden. So muss an dieser Stelle die Beurteilung Adlers ausreichen. Diese lässt allerdings erneut Rückschlüsse auf eine offenbar intensive Probenarbeit vor allem hinsichtlich der darstellerischen Ausdeutung der Rollen zu. So konstatiert Adler bei Emmy Hoy zumindest eine Entwicklung, eine

⁷³⁵ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, hier S. 5.

⁷³⁶ Hermann Levi hatte versucht, einen Knabenchor zu engagieren, scheiterte allerdings an der Schulpflicht, da kein Rektor seine Schüler für ein längerfristiges Projekt vom Unterricht befreien wollte. Vgl. dazu Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 86.

⁷³⁷ Vgl. dazu 3.3.3 Vertikale Klanganpassung: Die Höhengchöre.

⁷³⁸ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 5–6.

Leistung von etwas, das ihr „von Natur aus nicht gegeben war“. Dies deckt sich mit den Schilderungen von Zemlinskys nicht namentlich genanntem Dirigierschüler. Er merkt an, dass Zemlinsky seinen Schülern beibrachte, bei der Einstudierung mit den Sängerinnen und Sängern darauf zu achten, ihnen nicht allzu viele Freiheiten zu erlauben; vielmehr müsse der Dirigent in seinen Proben mit den Sängerinnen und Sängern „genau und streng auf das rein musikalische achten, um den Sänger vor allzu großer Freizügigkeit auf Kosten der Komposition zu bewahren.“⁷³⁹ Die Übertragung des Ausdrucks, den Zemlinsky in den zu singenden Rollen sah, war ihm scheinbar ein großes Anliegen, wie sich auch Max Klein erinnert: „Der ‚Schöngesang‘ als Selbstzweck verpönt. Er rastet nicht, bis jede Phrase wohl schön gesungen, aber vor allem beseelt ist von jenem Ausdruck, den er in ihr empfindet.“⁷⁴⁰ Es ist Zemlinsky wohl gelungen, diesen Ausdruck auch auf die Darsteller der *Parsifal*-Aufführung zu übertragen; zumindest spiegelt sich einhellige Begeisterung über das darstellende Personal in den damaligen Presserezensionen wider. Besonders die Sänger Hermann Winkelmann jun. und Alfons Schützendorf-Bellwidt standen aufgrund ihrer Nähe zu Bayreuth im Mittelpunkt des Interesses. Schützendorf-Bellwidt, der die Rolle des Amfortas sang, stammte aus der Sängerfamilie Schützendorf und wirkte, bevor er von der Wiener Volksoper nach Prag wechselte, von 1908 bis 1910 bei den Bayreuther Festspielen mit.⁷⁴¹ Hermann Winkelmann war der Sohn des gleichnamigen berühmten Wagner-Tenors, der 1882 den Parsifal bei der Bayreuther Uraufführung gesungen hatte, und übernahm in Prag die gleiche Rolle wie sein Vater.⁷⁴² In der Tat finden sich im annotierten Klavierauszug Hermann Winkelmanns jun. Spuren dieser transgenerationalen Besetzung. Ihre Bedeutung für die Prager Aufführung wird unten detaillierter besprochen.⁷⁴³ So ist es wenig verwunderlich, dass in den Rezensionen immer wieder Bezug auf die Nähe der Sänger zu Bayreuth genommen wurde. Auf die dramatische Zuspitzung der Amfortas-Szenen mittels musikalischer und szenischer Parameter ist bereits oben eingegangen worden; sie lässt sich erneut durch Adlers Kritik bestätigen:

„Vollendet ist der Amfortas Schützendorfs. Nicht daß er Bayreuther ist, bietet die Gewähr für die Güte seiner Leistung, sondern, das ihm, wie nicht so bald einem anderen eigene mit Leib und Seele und auch mit dem tiefsten Verständnis Bei-der-Sache-sein. Diese sich in drei Szenen erschöpfende Amfortastragödie, in welchen nach Wagners Anspruch der sieche Gralskönig der Mittelpunkt des

⁷³⁹ N.N., „Aus einer modernen Dirigentenschule“, S. 122–123.

⁷⁴⁰ Klein, „Zemlinsky und die Künstler“, S. 123.

⁷⁴¹ Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 684.

⁷⁴² Vgl. ebenda, S. 692.

⁷⁴³ Vgl. dazu 3.3.2 Von Bayreuth nach Prag: Ein transgenerationaler Klavierauszug?

Ganzen ist, kann nicht ergreifender und eindringlicher gesungen und dargestellt werden.“⁷⁴⁴

Auch über die weiteren Darsteller, die Adler in Gänze als die „denkbar geeignetsten Kräfte“ des Wagnerensembles bezeichnete, verliert er ausschließlich lobende Worte: So heißt es beispielsweise über Hermann Siegel, den Darsteller Klingsors, er sei ausgezeichnet und die Darstellung solcher dämonischen Charaktere würden zu seiner Spezialität gehören. Über die Rolle des Gurnemanz, die Nicola Zec übernahm, schrieb Adler: „Wie leicht dieser etwas redselige Gralsritter der Gefahr der Monotonie erliegen kann, hat man schon bei so mancher authentischen Aufführung in Bayreuth bemerkt.“⁷⁴⁵

Bedauerlicherweise verlieren sich die Spuren der darstellenden Sängerrinnen und Sänger nach den Zeitungsrezensionen: Die Klavierauszüge (bzw. deren Rollen) Schützendorfs (Amfortas), Adolf Schöpflins (Titurël), Zecs (Gurnemanz), Siegels (Klingsor) sind zwar im historischen Aufführungsmaterial überliefert, gehen jedoch nicht über Annotationen hinaus, die lediglich die jeweiligen Gesangspartien unterstreichen. Davon ausgenommen ist der Klavierauszug Winkelmanns, in dem eben dieser „Ausdruck“ der darstellerischen Rollen, auf den immer wieder hinsichtlich Zemlinskys Arbeit mit dem Gesangspersonal hingewiesen wird, vermutlich festgehalten wurde.⁷⁴⁶

Um den Prager Musikapparat inklusive des Opernensembles (darstellendes Personal, Opernensemble und Kapellmeister) für weitere Forschung zugänglich zu machen, sind im Folgenden die einzelnen Beteiligten der Prager *Parsifal*-Aufführung von 1914 namentlich gelistet:

*Die Mitwirkenden*⁷⁴⁷

Dirigenten

Alexander Zemlinsky; Musikalische Assistenten: Dr. Rudolf Götz,
Dr. Karl Horwitz; Chorleitung: Siegfried Theumann
Dekoration/Kostüme: Erwin Osen
Bühneninspektor: Leopold Kotulan

Darstellendes Personal

Parsifal: Hermann Winkelmann
Kundry: Emmy Hoy
Gurnemanz: Nicola Zec
Amfortas: Alphons Bellwidt-Schützendorf
Klingsor: Hermann Siegel

⁷⁴⁴ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 5.

⁷⁴⁵ Ebenda.

⁷⁴⁶ Vgl. dazu 3.3.2 Von Bayreuth nach Prag: Ein transgenerationaler Klavierauszug?

⁷⁴⁷ Nach *Almanach und Adressenbuch für das Königlich-Deutsche Landestheater in Prag (1911–1918)*, Österreichisches Theatermuseum, Wien, A-Wtm 488722-B sowie Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 5–6.

Titulrel: Adolf Schöplin

1. Gralsritter: Nikola Zaninovic

2. Gralsritter: Heinrich Schönberg

1. und. 2. Knappe: Susanne Jicha, Paula Ferry

3. und 4. Knappe: Stephan Belina, Julius Peters

Solo der Blumenmädchen:

Hedwig von Debicka, Lisbeth Durmann, Fricka Hagen, Stella Eisner, Frieda Reichner, Elfriede Krumpholz

Orchester

<i>Konzertmeister</i> Josef Frankenbusch Josef Kouba		
<i>Violinen I</i> Wilhelm Stanislav Gottlieb Undeutsch Heinrich Baumgarten Ludwig Freund Wilhelm Hantich Albert Wolf Martin Kalab Josef Nake	<i>Violinen II</i> Anton Haberzettel Burghardt Zettl Eduard Möckl Karl Anton Josef Gräf Gottlieb Wacek Franz Kohout	<i>Flöte</i> Emanuel Klicpera Josef Máša Hermann Baumann <i>Oboe</i> Angelo Avanzini Wilhelm Schütze Hermann Fischer
<i>Violen</i> Rudolf Turinek Karl Klein Friedrich David Josef Podhorský Alfred Domanský	<i>Kontrabass</i> Victor Fleissner Wilhelm Tatousek Rudolf Prinz Fritz Nejedy	<i>Klarinetten</i> Josef Starec Willibald Jirtschak Josef Hönich
<i>Violoncello</i> Wenzel Ibl August Zeidler Josef Eichler Josef Zucker	<i>Harfe</i> Hugo Kager	<i>Fagott</i> Anton Wettengl Anton Hönich Josef Brummel
<i>Horn</i> Josef Simon Karl Unterstab Julius Puchtinger Franz Stastny Engelbert Hüttl Anton Hlávka	<i>Trompete</i> Theodor Wilhelm Anton Wanka Leopold Wanka	<i>Posaune</i> Franz Brandl Hilmar Tauch Hermann Köhler August Hüttner
<i>Tuba</i> Martin Krattner	<i>Pauke</i> Hugo Kellich	<i>Kleine Trommel</i> Heinrich Wagner <i>Große Trommel</i> Johann Petržilka

3.3.2 Von Bayreuth nach Prag: Ein transgenerationaler Klavierauszug?

Während sich aus der Mehrzahl der Annotationen in den Sänger/innen-Klavierauszügen kaum valide Rückschlüsse ablesen lassen, erfüllt aber der Klavierauszug des Sängers Hermann Winkelmann jun. ein Alleinstellungsmerkmal: Dort schlägt sich nämlich seine persönliche Beziehung zu Bayreuth nieder. Sie entstand über seinen Vater, der 1882 in der Uraufführung des *Parsifal* in Bayreuth die Rolle der titelgebenden Figur übernahm. Dieser Umstand evozierte in der zeitgenössischen Presse Aufmerksamkeit. So urteilte Adler nach der Prager Premiere:

„Für die Partie des Parsifal bringt Herr Winkelmann alle Eigenschaften mit. Er hat, wie sein Vater, der bekanntlich der erste Parsifal war, die Träne in der Stimme. Er hat die glücklichste Erscheinung, das volle Verständnis für die Aufgabe, und ist außerdem im Besitze aller Winke, welche Wagner selbst seinem Vater gegeben hatte. Die Naivität des Knaben bringt er ebenso überzeugend zum Ausdruck, wie den großen Ausbruch an der entscheidenden Stelle (Amfortas, die Wunde) und im dritten Akt gestaltet er mit dem vielleicht ein bisschen zu sehr aufgetragenen Bewußtsein von Parsifals Mission.“⁷⁴⁸

In der Tat lassen sich anhand des Klavierauszuges des Prager Sängers Winkelmann einige Parallelen zur Uraufführung in Bayreuth ziehen. Dafür sei zunächst auf das verwiesen, was Adler hier als „Winke, welche Wagner selbst seinem Vater gegeben hatte“, bezeichnet.

Aus den Dokumenten zur Uraufführung 1882 und 1883 gehen einige Beobachtungen und Bemerkungen „seitens beteiligter und zuschauender Zeugen“ hervor.⁷⁴⁹ Einige Kommentare fanden dann wiederum Eingang in die Regie- und Probenaufzeichnungen von Porges und Kniese. Diese Aufzeichnungen gehen auf Wagners Bemerkungen zu Regie und Musik während der *Parsifal*-Proben und -Aufführungen des Jahres 1882 zurück, die Porges und Kniese nachträglich in die Klavierauszüge übertrugen.⁷⁵⁰ Beispielsweise hieß es zur Rolle des Parsifal:

„Bei den Antworten Parsifals auf die Fragen Gurnemanz: ‚wo bist du her‘, ‚wer ist dein Vater‘ möchte der Eindruck der kindlichen Einfalt ja nicht durch eine falsche Akzentuierung getrübt werden; beim dritten ‚Das weiß ich nicht‘, gibt die Modulation Parsifals Empfindung über all dies Befragen, das er nicht beantworten kann, an; der Sänger möchte ja keinen eigenen dramatischen Akzent da anbringen.“⁷⁵¹

⁷⁴⁸ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, S. 5.

⁷⁴⁹ Wagner, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, S. 156–164.

⁷⁵⁰ Ebenda, S. 165.

⁷⁵¹ Ebenda, S. 157.

Diese Beobachtungen der Beteiligten beziehen sich auf die letzten Takte der Szene „Weh! ... Hoho! ... Auf! Wer ist der Frevler?“, in der Parsifal seinen ersten Auftritt hat und von Gurnemanz zu seiner Herkunft befragt wird (Klavierauszug nach Klindworth S. 60ff., Partitur T. 888ff.). Wagners Einfordern eines möglich wenig dramatischen Ausdruckes und eines Eindrucks der kindlichen Einfalt findet in den Klavierauszügen Porges und Knieses Berücksichtigung mit den Bemerkungen: „nicht schleppen, naiv, ohne Pathos, wie ein gescholtener Knabe“ (vgl. S. 60, T. 9); „ganz naiv, wie einer der ihn ausfragt“ (vgl. S. 60, T. 14f.); „als ginge ihn dies alles nicht an“ (vgl. S. 61, 2).⁷⁵² An der Stelle, an der Parsifal von seiner Mutter singt, ist von Wagner überliefert: „das ist jetzt keine Affektstelle mehr“ (vgl. S. 63, T. 4) und „Parsifal nachdenklich, kein heiteres Gesicht, aber mit ganz naiven Ausdruck; er weiß gar nichts von den Schmerzen seiner Mutter; was Herzeleide bedeutet, ist ihm ganz fremd“ (vgl. S. 63, T. 5).⁷⁵³

Der Prager Klavierauszug verdeutlicht, dass ein verbaler Austausch über die Parsifal-Rolle zwischen Vater und Sohn stattgefunden haben muss, da sich Wagners Bayreuther Anweisungen fast wortgetreu im Prager Material wiederfinden lassen. Nun könnte man annehmen, dass aufführungspraktische respektive musikalische Hinweise wie „ohne Affekt“ (vgl. S. 55, T. 20) auch aus der Werkstruktur selbst ablesbar sind, wohingegen Vortragsanweisungen wie „ganz naiv, wie ein gescholtener Knabe“ (vgl. S. 53, T. 12f.) derartig spezifisch sind, dass eine ‚zufällig‘ gleich lautende Ausdeutung durch die kompositorische Struktur nicht erklärbar wäre. Zudem finden sich im gedruckten Klavierauszug, der in Prag benutzt wurde, keinerlei Hinweise auf ähnlich lautende Regiebemerkungen. Aufgrund der Tatsache, dass die Klavierauszüge Porges’ und Knieses erst 1970 von Martin Geck und Egon Voss publiziert wurden, kann für die Prager *Parsifal*-Premiere 1914 nicht darauf zurückgegriffen worden sein. Somit bestätigt sich die These, dass Hermann Winkelmann jun. hier entweder mit seinem Vater die zu singende Rolle besprach oder ggf. sogar die Annotationen, die möglicherweise auch im Klavierauszug von Winkelmann sen. Eingang fanden, kopierte und in den Prager Klavierauszug übertrug.

Obwohl hier eine direkte Anweisung Wagners ihren Wiederklang findet, ergibt sich aus der Gesamtbetrachtung und dem Abgleich der Materialien eine singuläre Gestaltung der Szene:

Während es in den Beobachtungen über die Bayreuther Uraufführung heißt, dass der Sänger bei der dreifachen Wiederholung von „Das weiss ich nicht“ ja keinen dramatischen Affekt anbringen soll, ist im Pra-

⁷⁵² Ebenda, S. 178. Die Seitenangaben beziehen sich auf den Klavierauszug Klindworths, der Grundlage für die Aufzeichnungen von Porges und Kniese bildete, während in Prag die Klavierauszüge Schotts benutzt wurden; somit gibt es hinsichtlich der Seitenangaben Abweichungen.

⁷⁵³ Ebenda, S. 179.

ger Klavierauszug eine dramatische sukzessive Modulation ausgewiesen: Das erste „Das weiss ich nicht“ ist mit der Bezeichnung „weich“ überschrieben, die erste Wiederholung mit „steigert“ und die letzte Wiederholung, das dritte „Ich weiss es nicht“, mit „heftig“ (vgl. S. 53f., T. 17). Beim vergleichenden Blick in die Dirigierpartitur tritt zutage, dass dort das zeitgleich erklingende Parsifalmotiv mit „marcato“ und anschließendem „vibrato“ in den Violinen unterstrichen wird. Das Vibrato ist vor allem im 19. Jahrhundert zur Unterstreichung zum Zwecke eines expressiven Ausdrucks respektive zur Unterstreichung melodischer Phrasierung verwendet worden.⁷⁵⁴ Der Einsatz des Vibratos bei Wagner sei, so Robin Stowell, hingegen nur selten vorgeschrieben, vielmehr ziele Wagner darauf ab, das Vibrato als „special effect“ zu nutzen, wenn es der dramatische Ausdruck erfordere.⁷⁵⁵ Eine Hinwendung zur stärkeren Einbettung des Vibratos sei dagegen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachten:⁷⁵⁶ Zu der Zeit sei gängig gewesen, „expressive Themen“, die ein kleines Vibrato hatten, von „neutralen Passagen“, die nicht als solche ausgewiesen werden sollten, zu unterscheiden.⁷⁵⁷ Die analoge Stelle in der Dirigierpartitur Zemlinskys im Vergleich mit den Eintragungen im Klavierauszug der Parsifal-Rolle zeigt also, dass hier vermutlich die musikalische Interpretation auf die Ausdeutung der gesungenen Rolle Bezug nimmt. Nach der ersten Steigerung, die im Klavierauszug mit „steigert“ annotiert wurde, setzen die Violinen bei Zemlinsky mit „mercato“ ein, es gibt also eine besondere Betonung der punktierten Achtel mit beschließenden auf- und absteigenden Terzen sowie aufsteigender Quinte. Hingegen wird nach der zweiten Wiederholung, die auch im Gesang nochmals auf „heftig“ gesteigert werden soll, dieser Gesangs Ausdruck durch das interpolierte Vibrato in den Violinen hervorgehoben, bevor die Celli zum Herzleide-Motiv überleiten (vgl. dazu Abb. 72).

Deutlich wird also, dass diese musikalische Passage, in der Wagner die Anweisung gab, sie ohne Pathos zu gestalten, in der Prager Fassung durchaus dramatisch ausgespielt wurde, und zwar auf sängerischer und orchestralear Ebene. Und trotzdem wurden die Bayreuther Anweisungen implementiert – ohne sie unreflektiert zu übernehmen. Denkbar wäre allerdings auch, dass der dramatisch gesteigerte Ausdruck der Modulation Parsifals bei den Worten „Das weiss ich nicht“ zu einem späteren Zeitpunkt im Klavierauszug hinzugefügt wurde – zumindest scheint das Schriftbild der übernom-

⁷⁵⁴ Stowell, „Case study: Richard Wagner“, S. 715.

⁷⁵⁵ Ebenda, S. 716.

⁷⁵⁶ Robert Philip führt aus, dass sich viele Aspekte in der Vortragspraxis in Streichinstrumenten geändert hätten, das Bedeutendste aber die Hinwendung zum „continuous vibrato“ sei. Vgl. Robert Philip, „1900–1940“, *Performance Practice. Music after 1600*, hrsg. von Howard Mayer Brown und Stanley Sadie, Basingstoke 1990 (New Grove Handbooks in Music 2), S. 461–482, hier S. 461.

⁷⁵⁷ Vgl. ebenda.

menen Bayreuther Anweisungen von dem der hinzugefügten Annotationen „weich“ – „steigert“ – „beftig“ abzuweichen. Möglicherweise gab es mitunter aber auch – ähnlich, wie es in der Dirigierpartitur auffällig ist – unterschiedliche Schreibszenen während des Annotationsprozesses. So könnten die Eintragungen respektive Kopien der Bayreuther Vortragsanweisungen in einem früheren Stadium (beispielsweise bei einer musikalischen Besprechung von Vater und Sohn) entstanden sein und die rechtslastigen Annotationen einer flüchtigeren Annotationspraxis – vielleicht während einer Probe – entspringen. Diese Frage bleibt offen, doch zeigt der Klavierauszug der Parsifal-Rolle, dass es eine Transmission der Bayreuther Probennotate im Umfeld der Bayreuther Uraufführung von 1882 auf die Prager Probenprozesse und Aufführungsrealisierung gegeben haben muss. Demnach ist Zemlinsky vermutlich über Wagners Anweisungen und Vorstellungen nicht nur einzig und allein durch die Rezeptionserfahrung seines eigenen Bayreuth-Besuches informiert gewesen.

Damit lässt sich, wenngleich unter Vorbehalt, ebenfalls ausschließen, dass es sich bei einigen Interpolierungen, um willkürliche Änderungen handelt, die nicht – wie Mösch es annimmt – einer „falschen“ Lektüre und „Unwissen“ um die Bayreuther Aufführungsbedingungen von 1882 entspringen.⁷⁵⁸

3.3.3 Vertikale Klanganpassung: Die Höhengchöre

Als eine weitere Besonderheit der Bayreuther Uraufführung 1882 und des gesamten *Parsifal* können sicherlich die Höhengchöre gelten. Durch ihre architektonische Anlage, die unterschiedliche Gesangshöhen räumlicher Divergenz evoziert, bedürfen sie ähnlicher Kontaktsignale wie zwischen Bühnenmusik und Orchestergraben.⁷⁵⁹ Es ist bereits anhand der Verwandlungsszenen ausgeführt worden, dass zur nonverbalen Verständigung zwischen Zemlinsky und seinen musikalischen Assistenten Götz, Horwitz und Theumann die gleichen Telegraphen zum Einsatz kamen, die in Bayreuth die Koordination räumlicher akustischer Signale gewährleisteten. Zudem ist für die Koordination zwischen den Höhengchören und dem Orchestergraben – ebenfalls wie in Bayreuth – ein Telegraph zum Einsatz gekommen.⁷⁶⁰

⁷⁵⁸ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 199.

⁷⁵⁹ Vgl. dazu 2.2.1.2 Die Bühnentechnik: Zur Modernisierung der Wandeldekorationen.

⁷⁶⁰ Vgl. dazu auch die Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1–I, S. 115–116.

55

heben den toten Schwan ehrerbietig auf eine Bahre von frischen Zweigen und entfernen sich mit ihm dann nach dem
raise the dead swan reverently on a bier of green boughs and bear it away towards the lake. Finally only GURNE.
 zurückhaltend.
ritenuto. Ziemlich langsam.

p *p* *Un poco lento.*

See zu. — Schliesslich bleiben GURNEMANZ, PARSIFAL und — abseits — KUNDRY allein zurück.
MANZ, PARSIFAL and — apart — KUNDRY remain behind.)

più p *pp* *dolcissimo*

Sehr langsam. *♩ = ♩*
GURN. (wendet sich wieder zu PARSIFAL.)
(turning again to PARSIFAL.)

Nun sag', nichts weisst du was ich dich fra- ge; jetzt meld, was du weisst, denn et. was musst du doch
Now say! Nought know'st of all I have asked thee, then say what thou know'st, of something must thou have

Molto lento. *p*

PARS.

Ich hab' ei-ne Mutter; Her-ze-lei- de sie
I know of my mother; Heart's-Afflic- - tion she's

wissen.
knowledge.

p dolce

23701

Abb. 69: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel
 (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
 englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
 s.a. (Edition Schott 23701), [Klavierauszug der Parsifal-Rolle],
 hier mit Hinweis auf Singen ohne Affekt, S. 55,
 © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/ZP1

53

GURN. Mässig.
(Moderato.)

Wirst dei . ner Sün . den , that du in . ne ?
Art thou now con . scious of thy tres . pass ?

Moderato.

(PARSIFAL führt die Hand über die Augen.)
(PARSIFAL draws his hand across his eyes.)

Sag , Knab . er . kennst du dei . ne grosse
Say , boy . per . ceiv . est thou thy heinous

dim. p cresc.

PARSIFAL.

Ich wuss . te sie nicht.
I knew not 'twas wrong.

Schuld ? Wie konntest du sie be . gebn ? Ruhig.
(Tranquillo.)
sin ? How couldst thou have acted thus ?

dim. più p p

Das weiss ich nicht.
I know not that.

Wo bist du her ? Wer ist dein Va . ter ?
Whence hast thou come ? Who is thy fa . ther ?

23701

Abb. 70: Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel
(vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23701), [Klavierauszug der Parsifal-Rolle],
Übertragung der Probenanweisung im Umfeld der Uraufführung 1882
in Bayreuth, hier S. 53,

© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/ZP1

54

Wagner *Alte*

PARS.

weiss ich nicht.
know-not that.

Das weiss ich nicht.
I know not that.

GURN.

Wer sandte dich dieses Wo. ges? Dein Na. me denn?
Who badeth thee to wander hither? Thy name re. cal.

PARS.

bestimmt einfach - nachher leicht

Ich hat. te vie. le, doch weiss ich ih. rer kei. nen mehr.
I once had many, but now I know not one of them.

p dolce *piu p*

GURN.

(für sich)
(Aside)

Das weisst du Al. les nicht? So dumm wie den er. fand bis. her. ich
Thou know'st not any thing? A dolt so dull I ne. ver found, save

pp

Mässig.

(zu den Fuappende.
ren sich immer meh.
re versammelt haben.)

Kun. dry war! (To the Esquires, who
Kun. dry here! have assembled in still
greater numbers.)

Moderato.

Jetzt geht! Versäumt den Kö. nig im Ba. de nicht! Hol- fi!
Non go. nor leave the king in his bath alone! Ho- fi!

poco f *poco f* *poco f* *poco f*

*Almählich etwas
(Poco a poco)*

ped *ped* *ped* *ped*

927501

Abb. 71: Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*
(vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel,
englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a.,
s.a. (Edition Schott 23701), [Klavierauszug der Parsifal-Rolle],
Annotationen zur gesteigerten Ausdrucksweise auf der Gesangsstimme
„Das weiss ich nicht“, S. 54,
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/ZP1

Gerade die Koordination von Orchestergraben und Höhenchören fordert eine besondere Synchronität der vertikalen und horizontalen Klangverteilung ein. Laut Mösch empfand beispielsweise Engelbert Humperdinck die Entfernung der Chöre respektive Stimmen zueinander als problematisch, da er die Klänge unten nur gedämpft wahrnehmen konnte und sich daher nach dem elektronischen Taktanzeiger richten musste, und die Klagen über Koordinations- und Intonationsprobleme hätten sich durch die Berichte bis über die Jahrhundertwende hinweg gezogen.⁷⁶¹ Im Prinzip resultieren daraus zwei Herausforderungen, die einander bedingen. Zum einen ist dies die akustische Herausforderung, die Höhenchöre im Gleichgewicht zu der klingenden Musik im Orchestergraben zu gestalten, also eine Einpassung des horizontalen Chorklages in den vertikalen Orchesterklang. Zum anderen sucht man potenzielle Intonationsprobleme durch den entfernten vertikalen Klang zu vermeiden. Es ist außerdem darauf eingegangen worden, dass auch in Prag der Opernchor des Neuen Deutschen Theaters nicht ausreichte, um den Chorklang adäquat zu gestalten, sodass Zemlinsky weitere Laien aus dem Deutschen Männergesangsverein sowie der Waisenhauptschule für eine Aufstockung der Stimmen engagierte.⁷⁶² Selbst wenn die Chöre in Prag mit großer Besetzungstärke auftraten,⁷⁶³ darf man aufgrund des Umstands, dass weitere Laiensänger und -sängerinnen engagiert wurden, mutmaßen, dass sich Intonationsprobleme und Klangbalance durch den nur semiprofessionell besetzten Chor eher verstärkten als verminderten. Und obwohl die Koordinationsmöglichkeit durch die elektrischen Signale der Taktübermittlung sicherlich hilfreich war, lässt sich anhand des Aufführungsmaterials rekonstruieren, dass dies nur bedingt ausreichte, um ausreichend Klangbalance herzustellen. Das geht aus dem Quellenkonvolut der Instrumentalistenmaterialien hervor: Unter der Signatur Dt O 308/OH1sc/cl sind Einlagen einer instrumentalen Besetzung von zwei Klarinetten in *B* archiviert, die in dieser Form kein Bestandteil der Komposition sind. Es handelt sich um eine ergänzte Instrumentation, die auf eine verbesserte Einpassung der horizontalen Chorklänge in den vertikalen Orchesterklang sowie auf Intonationsbereinigungen abzielt.

Die Einlagen sind handschriftlich verfasst worden, vermutlich von Kopisten des damaligen Archivs, möglicherweise aber auch von den Instrumentalisten selbst. Es handelt sich um Abschriften bzw. Anpassung der einzelnen Chorstimmen aus unterschiedlichen Höhen in die Klarinettenstimmen, im Besonderen um die Doppelung der Stimmen der Jünglin-

⁷⁶¹ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 84.

⁷⁶² Vgl. dazu 3.3.1 Besetzung: Dokumente zu den Aufführungen des Jahres 1914.

⁷⁶³ Vgl. dazu Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel, englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23701), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/3, hier notiert: „Knappen 45 | Alt 72 | Sopr. 75 | Blumenmädeln 126“, S. 17.

ge (mittlere Höhe) und der Knaben (höchste Höhe). Vermutlich hat es sich bei den Musikern um zusätzlich engagierte Bühnenmusiker gehandelt, die im Prinzip für eine Klangverengung zwischen Orchestergraben und den mittleren und höheren Stimmen gesorgt haben. Ersichtlich wird dies aus dem Notenmaterial. Hier ist die Einlage der Klarinettenstimme mit „mittlere Kuppel“ überschrieben, aus den weiteren Eintragungen geht zudem hervor, dass andere Klarinettenstimmen dann die „obere Kuppel“ übernahmen (vgl. Abb. 80). Diese wiederum haben ihre eigene Einlage, überschrieben mit „höchste Kuppel“, wobei die Besetzung der Klarinetten hier den ersten Sopran des Knabenchores sowie die Altistenstimmen doppelt. Insgesamt sind im Aufführungsmaterial sieben Klarinettenstimmen überliefert, die in den Stimmen aus mittlerer Höhe jeweils die Altisten sowie ersten und zweiten Tenöre, im Chorsatz der höchsten Stimmen die Altisten sowie den ersten, zweiten, und dritten Sopran doppeln.

Die Aufstockung der Besetzung bei den Stimmen der Jünglinge und Knaben steht durchaus in der Bayreuther Tradition, verhielt sich doch schon Wagner bei zahlreichen Experimenten in der Besetzung „alles andere als apodiktisch“.⁷⁶⁴ Allerdings beziehen sich diese Besetzungsexperimente auf ein Aufstocken oder Auswechseln der eigentlichen Stimmen durch andere Stimmlagen.⁷⁶⁵ Bei Zemlinsky (und vermutlich beim Chordirigenten Theumann) hingegen ist offenbar versucht worden, jedes Risiko infolge harmonischer Modulationsprobleme oder einer zu großen Entfernung der beiden Klangebenen voneinander durch das Hinzufügen eines gesamten Chorsatzes in den Instrumentalstimmen der Klarinetten zu vermeiden. Dabei setzte Zemlinsky nicht nur auf die Verdichtung des Chorklangs durch den Klarinettenklang, zusätzlich wurde der Knabenchor – ähnlich wie bei Levi – von den Frauenstimmen des Opernchores unterstützt. Das geht aus der Dirigierpartitur hervor, in der an den entsprechenden Stellen (Einsetzen der mittleren Stimmen, Std.Zf. 97⁺⁶) sowie beim Einsetzen des Knabenchores (Std.Zf. 100) die Stimmdoppelung der Klarinetten ausgewiesen ist. Außerdem kann an der klein hinzugefügten Besetzungsliste am äußersten rechten Rand abgelesen werden, dass die beiden Sängerinnen Susanne Jicha und Paula Ferry, die die Rollen des ersten und zweiten Knappen übernahmen, hier in den Chor der Knaben eintraten (vgl. Abb. 73). Im Prinzip kann durch dieses Verfahren der Ergänzungen abgelesen werden, wie sehr Zemlinsky auf die Zeit-, Personen- und Ortsgebundenheit der eigenen aufführungspraktischen Bedingungen rekurrierte. Das Hinzufügen eines gesamten Klarinettensatzes im ersten Aufzug hätte sicherlich – gemessen an der Werkstruktur der Komposition selbst – den Komponistenintentionen widersprochen, allerdings verdichtet sich durch die instrumentale Doppe-

⁷⁶⁴ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 88.

⁷⁶⁵ Vgl. ebenda, Kapitel „Geschichte der Höhenchöre“, S. 84–90.

lung nicht nur der gesamte Satz, auch das Problem einer akustischen Differenz zwischen den unterschiedlichen räumlichen Ebenen wird behoben.

Eine ähnliche, wenngleich anders gestaltete Retusche findet sich in den Höhenchören des dritten Aufzuges. Auch an dieser Stelle zeigt sich, dass die einzelne Annotation in der Dirigierpartitur durch den Abgleich mit dem Notenmaterial der Instrumentalisten an Aussagekraft gewinnt. So ist zu beobachten, dass drei Takte nach dem Einsatz der höchsten und mittleren Stimmen in der Harfenstimme ein D-Dur-Klang eingetragen und mit dem Hinweis „Pos.“ eingekreist wurde. In den anschließenden Takten wechselt er auf A-Dur, bevor die gesamte Retusche wieder auf einer D-Dur-Annotation endet, wobei die letzten drei Akkorde auf der anschließenden Seite in den Altistenstimmen verzeichnet sind (vgl. Abb. 76). Dass sich die hinzugefügte Retusche nicht auf die Harfen-, sondern auf die Posaunenstimme bezieht, wird mit Blick in die Instrumentalistenstimmen deutlich. An analoger Stelle finden sich dort in den Posaunenstimmen handschriftliche Ergänzungen in Bleistift unter dem gedruckten Notentext (vgl. Abb. 77): Daraus wird ersichtlich, dass die Posaunen an dieser Stelle nicht die mittleren und höchsten Stimmen unterstützen, sondern die vertikale Richtung der Bässe im Ritterchoral im horizontalen Klang bei der Modulation von D-Dur nach A-Dur unterstützen, wobei zusätzlich die Fagottstimme harmonisch und dynamisch verstärkt wird. Anders als beim oben dargestellten Klarinettensatz gezeigt wurde, spielen an dieser Stelle aber die Orchestermusiker die harmonische und dynamische Verstärkung, während die ergänzenden Klarinettenstimmen wieder die Melodieführung der höchsten und mittleren Stimmen begleiten (vgl. Abb. 78).

Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit eine geänderte Instrumentation, die mit ihrer Interpolierung zum einen eine harmonische Klangverdichtung bewirkt, zum anderen diversen Koordinations- und Intonationschwierigkeiten vorbeugt. Vermutlich ist in dieser Besetzung aber lediglich bis zur musikalischen Neueinstudierung des *Parsifal* in den 1920er-Jahren in Prag gespielt worden. Das legt das abrupte Abbrechen der Aufzeichnungen durch die Musiker der ergänzenden Klarinetten am 9. August 1919 nahe. Zweifelsohne ist die Klanganpassung der Höhenchöre aber der Interpretation Zemlinskys zuzuordnen. Das wird nicht nur an den Aufzeichnungen der Klarinettenisten ersichtlich, sondern auch daran, dass die Besetzung der addierten Sopran- in den Knabenstimmen nicht geändert wurde, obwohl die Sängerinnen Jicha und Ferry⁷⁶⁶ das Theater 1923 und 1916 – also noch in Zemlinskys Amtszeit – verließen.

⁷⁶⁶ Paula Ferry blieb nach ihrem Abschied vom Theater 1916 in Prag, wurde von dort am 12. Mai 1942 ins Ghetto Theresienstadt deportiert und am 17. Mai 1942 in Lublin ermordet. Susanne Jicha-Steinberg heiratete nach ihrer Rückkehr ans Neue Deutsche Theater Zemlinskys Nachfolger, den Dirigenten Hans Wilhelm Steinberg, mit dem sie 1929/30 nach Frankfurt ging, wo sie allerdings drei Jahre später verstarb. Vgl. Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 654.

[illegible]

Abb. 73: Richard, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur),
Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), (erster Aufzug),
notierte Besetzung der Sopranistinnen im Knabenchor, S. 101 (Std.Zf. 100⁺),
© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

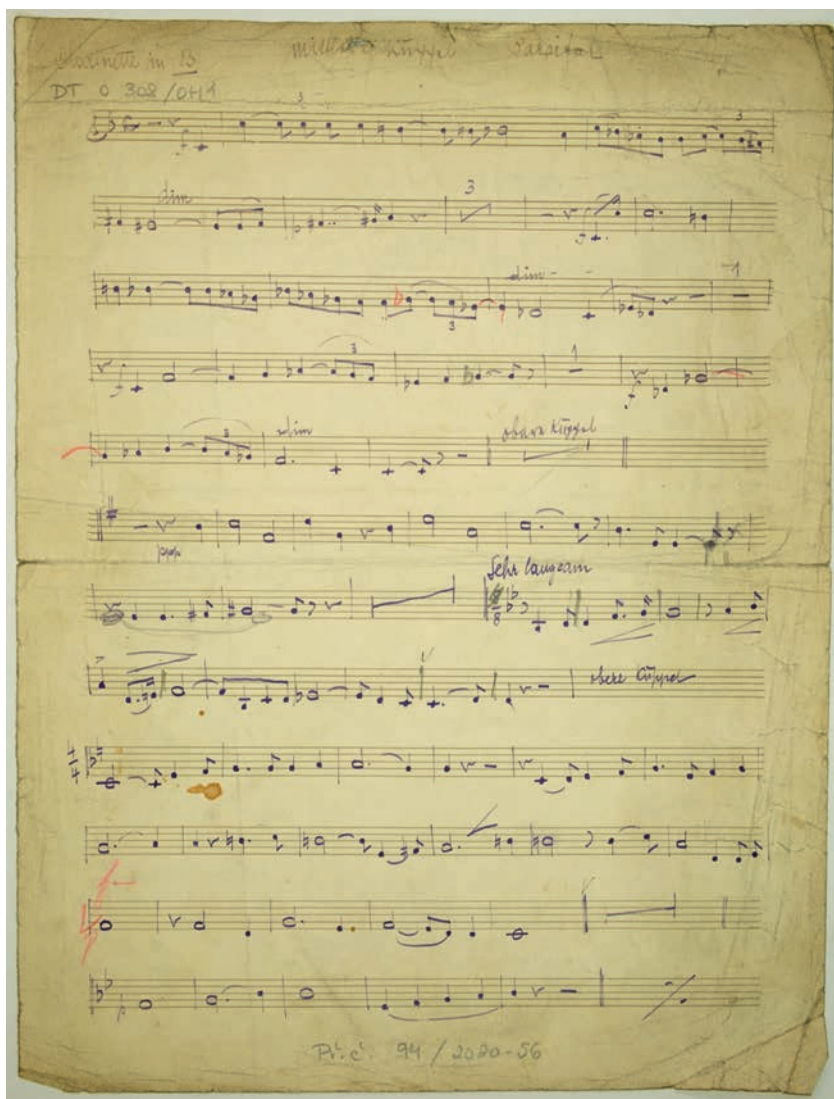


Abb. 74: N.N., *Parsifal*. *Ein Bühnenweibfestspiel* (Einlage: Klarinetten in B), [Prag 1914], (erster Aufzug), hinzugefügte Klarinette in B, *Parsifal*, „mittlere Kuppel“,

© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1sc/cl

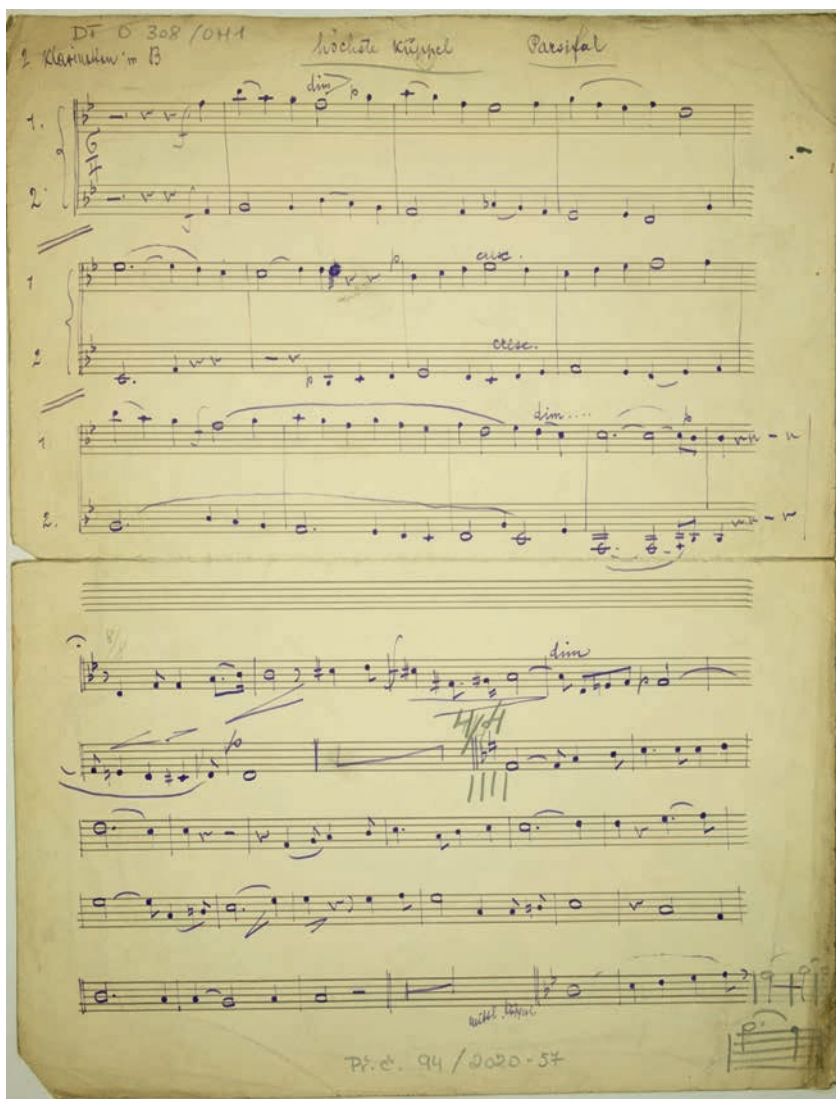


Abb. 75: N.N., *Parsifal*. Ein Bühnenweibfestspiel (Einlage: Klarinetten in B), [Prag 1914], (erster Aufzug), hinzugefügte Klarinette in B, *Parsifal*, „höchste Kuppel“, ©Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: sc/cl

TENOR-POSAUNE I

15

276 Moderato *Massig* *QUIN.* *Sempre più largamente*
Immer breiter
 f *dim.* 8 2 Sünde mildeste Sühne. *cresc.*

277 *ff* *dim.* *p* *p* *p*

278 12 279 9 280 *Molto lento*
Sehr langsam
 f *dim.* *p* *pp* 15

281 *Un poco animato*
Etwas beschleunigend
 C. Bass *p* *cresc.* *Allegro*
Lebhaft

282 1 1 f

283 9 14 284 *AMF.* *rallent.* *Molto riten.* *Lento*
zurück. *Breit* *Langsam*
 2 von selbst dann leuchtet euch wohl der *sf-p*

285 *Un poco più animato*
Bewegter 286 4 PARS. 287 *Largamente*
Breit
 p *p* 14 Macht, dem zagen Tho-ren gab! *mf*

288 2 3 *pp*

289 *Solo* 4 1 *pp*

290 *Molto lento e solenne*
Sehr langsam
 3 *riten.* 1 *pp* *pp* *p* *ausdrucksvoll*
espressivo

291 4 1 292 3 9 *Hr. I*
pp *pp* *p* *p* *p*

293 3 6 *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

294 2 295 2 *p più p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

296 2 3 297 2 3 298 2 3 299 2 3 300 2 3

Abb. 77: Richard Wagner, *Parsifal* (Tenorposaune I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial der Tenorposaune I, handschriftlich mit Bleistift hinzugefügte Akkordunterstützung der Bässe im Ritterchoral, hier S. 15,
 © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: tb1

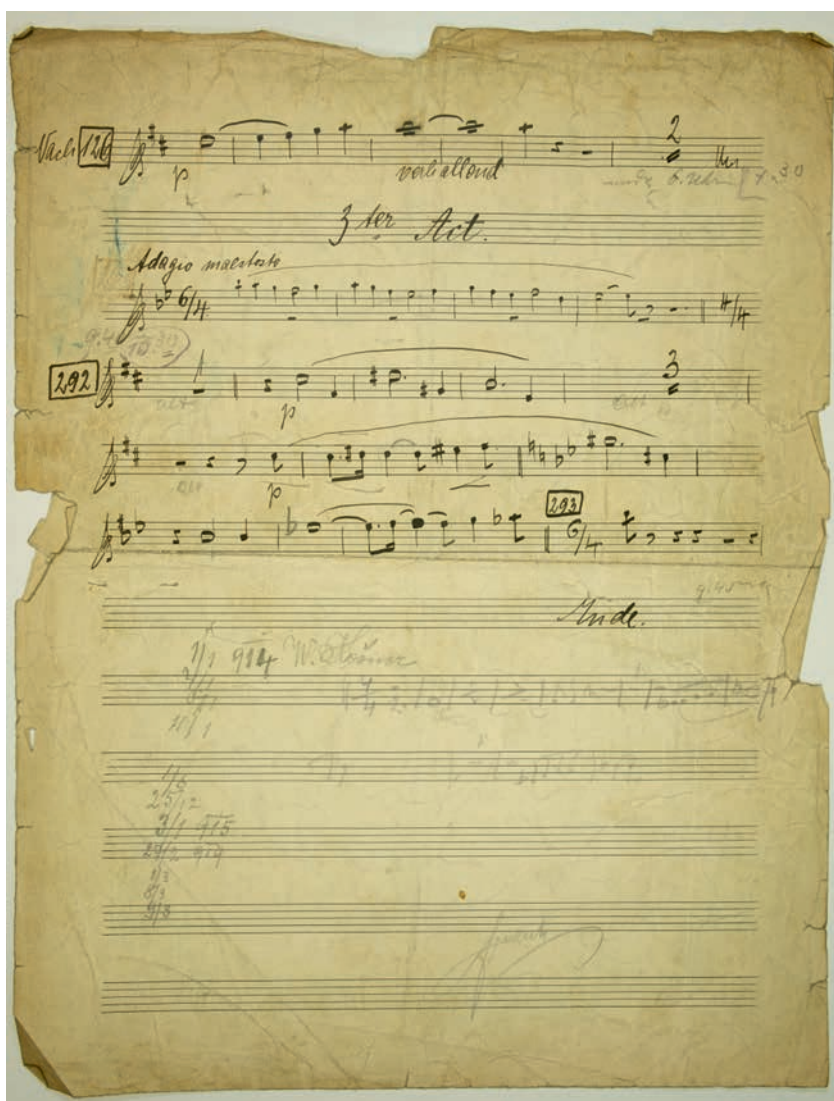


Abb. 78: N.N., *Parsifal*. Ein Bühnenweibfestspiel (Einlage: Klarinetten in B), [Prag 1914], (dritter Aufzug), hinzugefügte Klarinette in B, *Parsifal*, „höchste Kuppel“,

© Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: sc/cl

Zudem verweisen die Ergänzungen in der Partitur und den Stimmen erneut auf eine äußerst säuberliche und detailliert erarbeitete Einstudierung des *Parsifal*, die nichts dem Zufall überlassen wollte. Hier zeigt sich der versierte Theaterpraktiker Zemlinsky, der durch eine optimale Verzahnung aller an der Aufführung Beteiligten versuchte, die leichten Variabilitäten und Pannen, wie sie vermutlich bei jeder Opernproduktion geschehen, so überschaubar wie nur möglich zu halten.

Zwar kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass der Materialabgleich eine gewisse Annäherung an versiegte Kommunikationswege erlaubt, die sich in der Partitur nur erahnen lassen, doch sind auch diese Materialien für die Forschung nur begrenzt aussagekräftig. Es sei noch einmal an die Historie des *Parsifal*-Materials und die Betrachtung der verbalen Instruktionen unter Hinzunahme des Sender-Empfänger-Modells erinnert. Während für die Dirigierpartitur mithilfe aussagekräftiger Indizien die Urheberschaft Zemlinskys vermutet werden konnte, gilt dies nur bedingt für die Annotationen in Sängerausügen und Orchestermaterialien. Aus diesen geht nämlich hervor, dass die Musiker nach dem Weggang Zemlinskys auch die weiteren Aufführungen unter Steinberg, Rankl und Szell aus dem gleichen Material spielten und dieses erweiterten. So muss davon ausgegangen werden, dass sich in der materiellen Erweiterung der Noten auch Anweisungen finden, die nicht auf den ‚Sender‘ Zemlinsky, sondern auf andere Dirigenten zurückgehen. An dieser Stelle ist es unmöglich, zu rekonstruieren, wer genau die Instruktionen ‚gesendet‘ hat, die im Material der Musiker Widerklang fanden. Die Beispiele vorliegender Studie sind daher aufgrund ihrer Aussagekraft für die Zemlinsky’sche Interpretation ausgewählt worden, wenn ihre zeitliche Verortung durch die analoge Rückkoppelung an die Dirigierpartitur oder andere Gegebenheiten (wie die Besetzung) gewährleistet ist.

3.3.4 Zu Fragen der Aufführungszeiten: „Zum Raum wird hier die Zeit“

Wenn in der vorliegenden Studie der Versuch unternommen wurde, sich anhand der historischen Aufführungsmaterialien interpretationsspezifischer Parameter der *Parsifal*-Produktion Zemlinskys anzunähern, muss darauf hingewiesen werden, dass sich – trotz vieler Einblicke in die Opernpraxis am Neuen Deutschen Theater und die musikalische Leitung Zemlinskys – der einstige Klang von damals nicht rekonstruieren lässt. Ähnlich verhält es sich mit dem Tempo: Zwar sind in den obigen Ausführungen zur Tempogestaltung bei Zemlinsky wichtige Beobachtungen gemacht worden, jedoch lassen diese nur bedingt oder gar nicht auf ein Gesamttempo schließen. Ohnehin unergründlich bleibt der klangliche

Eindruck, der daraus generiert werden könnte. Dennoch seien hier abschließend einige allgemeine Überlegungen zur Anlage der zeitlichen Struktur innerhalb der Prager *Parsifal*-Aufführung angestellt.

Peter Cahn fragt in seinen Ausführungen zur Dauer der *Parsifal*-Aufführung, die er anhand der Annotationen Humperdincks rekonstruiert, warum sich überhaupt Zeitangaben in den Bayreuther Aufführungsmaterialien finden lassen: „Die Aufzeichnungen könnten als der Versuch eines tieferen Verstehens der raum-zeitlichen Proportionen gerade desjenigen Wagnerschen Werkes anzusehen sein, dessen Entstehung Humperdinck teilweise unmittelbar miterlebte.“⁷⁶⁷ So fragt sich Cahn, ob Humperdinck hier nicht Gurnemanz' Worte im ersten Aufzug, die in die Verwandlungsmusik überleiten („Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“), als Anregung für seine Aufzeichnungen zu den Gesamtlängen der Aufzüge verstanden hat.⁷⁶⁸ Aus der Zeitmessung Humperdincks ergeben sich die Aufführungszeiten der Uraufführung von 1882 unter Hermann Levi wie folgt: erster Aufzug = 1'45, zweiter Aufzug = 1'04 und dritter Aufzug = 1'16.⁷⁶⁹ Besonders interessant sei dabei die Anpassung der Tempi in den nachfolgenden Aufführungen unter Levi und später Mottl: So würde sich aus der zeitlichen Messung (eine halbe Minute Different im Vorspiel) rekonstruieren lassen, dass Mottl im 6/4-Abschnitt ein breiteres Tempo nahm als Levi.⁷⁷⁰ Das Gesamtergebnis hingegen – so Cahn – sei in Anbetracht des außerordentlich konstanten zeitlichen Ablaufes beeindruckend:

„Der Verzicht auf Metronombezeichnungen und ‚beredete‘ Tempoangaben war der Begründung einer authentischen Bayreuther Tempo-Tradition offenbar kaum abträglich. Die suggestive Kraft der Persönlichkeit Wagners und Levis Werktreue wirkten hier dauerhafter als Metronomziffern es vermocht hätten.“⁷⁷¹

Was Humperdinck tatsächlich zur minutiösen Aufzeichnung der zeitlichen Rahmenbedingungen der Aufführung bewegt hat, ist ungewiss. Doch wurde dies gewissermaßen zur Bayreuther Tradition und bis heute ist es Usus, die jeweiligen Spieldauern der einzelnen Aufzüge bei unterschiedlichen Dirigenten in Bayreuth festzuhalten – ebenso wie bei ande-

⁷⁶⁷ Peter Cahn, „Unbekannte Zeugnisse zur Dauer der Uraufführung des ‚Parsifal‘. Die Aufzeichnungen Engelbert Humperdincks“, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lüttken, Tutzing 1995, S. 463–476, hier S. 469–470.

⁷⁶⁸ Vgl. ebenda.

⁷⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 467.

⁷⁷⁰ Ebenda, S. 468.

⁷⁷¹ Ebenda.

ren Opernaufführungen im Allgemeinen.⁷⁷² Egon Voss warnt allerdings vor vorschnellen Schlussfolgerungen: Man könne keine validen Rückschlüsse auf historische Tempi angesichts solcher annotierten Zeitangaben ziehen, denn der gesamte Zeitraumen einer Aufführung von besonders langer Dauer evoziere Tempi, die überwiegend oder durchgehend langsam seien.⁷⁷³ Zudem gibt Voss zu bedenken: „Die Regel sind Zeiten, die um eine Art Mitte zwischen imaginären Polen – den nie erreichten Extremzeiten – kreisen und deren Differenzen sich daher nicht damit erklären lassen, daß der eine Dirigent schnellere, der andere langsamere Tempi bevorzugt habe.“⁷⁷⁴ Kurzum: Tempo in Zeit ist relativ – der absolute Referenzrahmen einzelner Szenen oder musikalischer Passagen ist bei Beispielen ohne audiovisuelle Quellen quasi unmöglich zu rekonstruieren.

Trotz dieser begründeten Vorbehalte und der Gefahr, falsche Schlüsse aus einer Überbewertung der Daten zu ziehen,⁷⁷⁵ sorgten gerade die unterschiedlichen Gesamtlängen des Vorspiels und der folgenden drei Aufzüge immer wieder für Kontroversen, wenn sie von dem vermeintlichen Bayreuther Ideal, das unter Levi etabliert wurde, abwichen. Man denke an die Aufführung Pierre Boulez' bei den Bayreuther Festspielen 1970, wo er alle bisherigen Spieldauern um Minuten unterbot (vgl. dazu Tabelle 6). Wieder weist Voss darauf hin, dass es sich nicht um eine absolute Verlangsamung des Tempos handelt, da Boulez Tempokontraste zum Ziel erklärte und die langsamen Tempi „wirklich langsam“ herausarbeiten wollte:⁷⁷⁶ „Dennoch unterschritt die Dauer seiner Aufführungen die bei den Bayreuther Festspielen gewohnte Zeit deutlich. Boulez verwirklichte seinen Vorsatz, indem er nicht die langsamen Partien langsamer, sondern die schnellen schneller nahm.“⁷⁷⁷ Im Kontrast dazu steht die Aufführung Arturo Toscaninis, der 1931 *vice versa* die bis dato gemessenen Zeiträume um einiges überbot und den ersten Aufzug fast 20 Minuten später beendete als beispielsweise Levi. Mösch konstatiert auch für Karl Mucks Aufnahmen der späten 1920er-Jahre aufgrund des extremen *rubato*-Spiels seiner Interpretation eine zeitliche Unterbietung von Levis Tempo um 20 Prozent.⁷⁷⁸ Für Mösch ergibt sich dabei aus der divergenten Tempogestaltung ein Paradoxon: die Darstellung Mucks eigener Interpretation als „objektive Werkdarstellung“ bei gleichzeitig stark abweichender Tempo-

⁷⁷² Egon Voss, *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele*, Regensburg 1976 (Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele 6), S. 94.

⁷⁷³ Vgl. ebenda.

⁷⁷⁴ Ebenda.

⁷⁷⁵ Ebenda.

⁷⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷⁷ Ebenda, S. 94–95.

⁷⁷⁸ Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 350.

ausdeutung durch stringente Verlangsamung.⁷⁷⁹ Daraus resultiere auch Toscaninis Rekord, der sich bei seinem ‚Amtsantritt‘ in Bayreuth bemühte, sein Dirigat der durch Muck repräsentierten Tradition zu unterwerfen.⁷⁸⁰ Bei der Einordnung solcher vermeintlicher Paradoxa aufgrund historischer Tempi-Rekonstruktionen scheint Voss’ Warnhinweis doch nützlich, insbesondere dann, wenn – wie eben im Fall der *Parsifal*-Aufführung unter Zemlinsky – nicht mehr die Möglichkeit besteht, auf Aufnahmen zurückzugreifen. Dass Zeit im Rahmen einer Opernproduktion nicht nur relativ ist, sondern ebenfalls wieder aufführungspraktischen Bedingungen unterliegt, kann anhand der Orchestermaterialien der Prager Aufführung nachgezeichnet werden. So wird beispielsweise anhand des bereits oben besprochenen Stimmenmaterials der ersten Harfe ersichtlich, dass sich auch im Prager Material viele Hinweise auf die zeitliche Gestaltung finden, die mit großer Sicherheit nicht eine inhaltliche Ausdeutung der Oper zum Zweck haben. So ist beispielsweise im Harfenmaterial im zweiten Aufzug „18 Minuten Zeit“ eingetragen (vgl. Abb. 63). Diese Angabe bezieht sich auf den ersten Harfeneinsatz (Std.Zf. 159) in Klingsors Zauberschlossszene – hier ironischerweise mit dem Titel „Die Zeit ist da“. Man könnte aus dieser Angabe schließen, dass Zemlinsky von Beginn des ersten Taktes des zweiten Aufzuges (Std.Zf. 158) bis zum ersten Einsatz (Std.Zf. 159) der Harfe 18 Minuten brauchte – würde man dies mit Aufnahmen anderer Dirigenten vergleichen, käme man möglicherweise auf die Idee, hier eine Temporekonstruktion vornehmen zu können. Das ist durchaus ein verlockendes Gedankenspiel, zumal auch andere Instrumentalistenstimmen, vornehmlich der Musiker, die weniger Spielanteil hatten, mit detaillierten Zeiteintragen versehen sind. Allerdings manifestiert sich genau durch diesen Umstand eine methodische Problematik: Die Zeitangaben innerhalb der Stimmenmaterialien, die kleinere musikalische Abschnitte ausweisen, sind als Hinweise für die Musiker zu verstehen, wieviel Zeit sie in ihren jeweiligen *tacet*-Abschnitten hatten; vermutlich, um nicht während der gesamten Aufführungsdauer im Orchestergraben verweilen zu müssen. Daraus können dann erhebliche Abweichungen in Hinblick auf eine generelle Tempogestaltung entstehen, ergo: Die 18 Minuten, die der Harfenist Kager hier in seinem Notenmaterial annotierte, bezogen sich vermutlich mehr auf die individuell persönliche Zeitgestaltung als auf eine präzise Zeitangabe hinsichtlich des musikalischen Tempos. So muss also mit mehrminütigen Abweichungen von der tatsächlich erklingenden Musik gerechnet werden, je nachdem, ob die Musiker während ihrer Tacets den Orchestergraben verließen (was mehr Zeit erfordert hätte) oder im Orchester verweilten, was wiederum eine stärkere Syn-

⁷⁷⁹ Vgl. ebenda.

⁷⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 354.

chronität von zeitlichen Tacet-Angaben mit der tatsächlich laufenden Musik bedeutet hätte. Zudem muss in einer Ära, in der digital synchrone Uhren noch Zukunftsmusik waren, davon ausgegangen werden, dass Unterschiede mitunter nichts über die tatsächliche Tempogestaltung aussagen. Allerdings finden sich in den Notenmaterialien der Musiker auch Hinweise genuinerer Art hinsichtlich der Erhebung zeitlicher Referenzen. Scheinbar ist hier die Bayreuther Tradition adaptiert worden, die jeweilige Dauer des Vorspiels sowie der anschließenden Aufzüge festzuhalten – und das nicht nur für die Aufführungen unter der Leitung Zemlinskys, sondern auch für die seiner Nachfolger Karl Rankl und Georg Szell. Als Beleg für diese Praxis kann hier exemplarisch die Notenausgabe des Kontrabassisten Prinz gelten.



Abb. 79 und 80: Richard Wagner, *Parsifal* (Contrabasso II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial des Kontrabasses mit Hinweisen zu den Spiellängen (erster Aufzug) bei Zemlinsky und Georg Szell, © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: cb2

So ist bereits auf der ersten Seite unter einem Probenhinweis vom 2. Dezember 1913 vermerkt worden: „1 St 48 M am 1 Jänner 1914; Prinz“. Die Bestätigung dieser Zeitangabe findet sich dann wieder auf der letzten Seite des ersten Aufzuges (Std.Zf. 128f.). Daneben ist – offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt – die Aufzugslänge unter Georg Szell, der die *Parsifal*-Aufführungen 1937 dirigierte, notiert: „Szell; 1 St 43“. Äquivalente Eintragungen finden sich am Ende des zweiten und des dritten Aufzuges, hier wieder: „65 M; 1 Jänner 1914“ und „55 M Szell“ (vgl. Std.Zf. 212f.), für den letzten Aufzug dann: „1 St 15h“ und „1 St 7; Szell“ (vgl.

Std.Zf. 295f.). Diese Angaben sind deckungsgleich mit weiteren Hinweisen zur zeitlichen Realisierung der *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914, wie hier beispielsweise auch dem annotierten Notenmaterial der Flöten zu entnehmen ist.

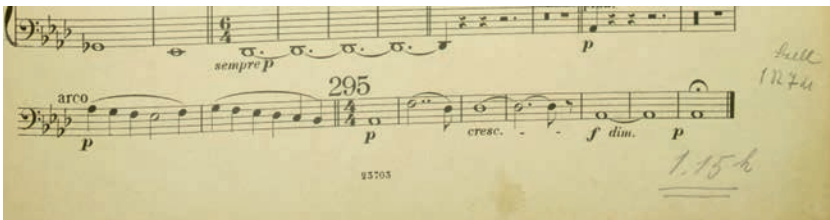
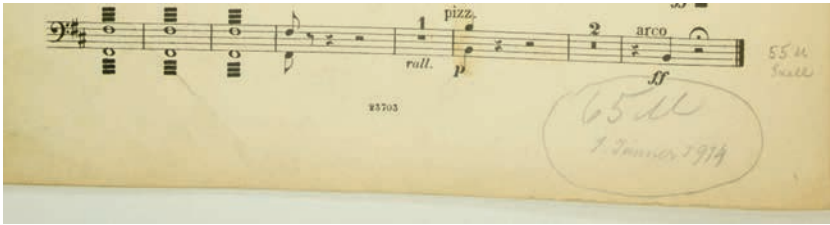


Abb. 81 und 82: Richard Wagner, *Parsifal* (Contrabasso II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial des Kontrabasses mit Hinweisen zu den Spiellängen (dritter Aufzug) bei Zemlinsky und Georg Szell, © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: cb2

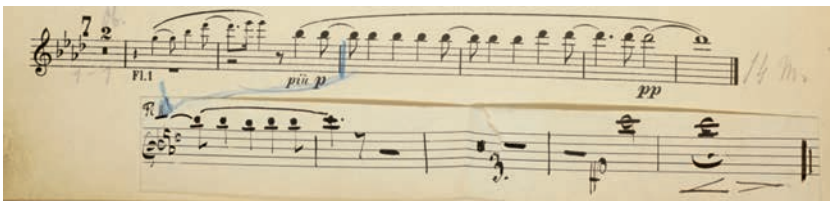


Abb. 83: Richard Wagner, *Parsifal* (Flöte II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Stimmenmaterial der zweiten Flöte mit Verweis auf Länge des Vorspiels (14 M.) und eingeklebtem Konzertschluss, © Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH: fl2

Für die vorliegende Studie ist eine Auswertung aller Zeitangaben in den Orchesterstimmen vorgenommen worden. Im Querschnitt lässt sich für die Zemlinsky-Aufführung folgende Zeiteinteilung bestimmen: Vorspiel = 14 Minuten, erster Aufzug = 1:48 h, zweiter Aufzug = 1:08 h, dritter Aufzug = 1:17 h. Für sich alleinstehend sind diese Angaben kaum aussagekräftig, sie gewinnen allerdings unter der Hinzunahme der Aufführungszeiten von Zemlinskys Nachfolgern Szell und Rankl an Bedeutung. Durch die Auswertung der Angaben im gesamten Notenmaterial der In-

strumentalisten ergibt sich für die *Parsifal*-Aufführungen unter Zemlinsky, Szell und Rankl untenstehende Übersicht (vgl. Abb. 84 und Tabelle 6), aus der ersichtlich wird, dass sich hier doch erhebliche Unterschiede in der zeitlichen Gestaltung ergeben. So unterboten Szell und Rankl Zemlinsky im ersten Aufzug um acht und zehn Minuten, im zweiten um 13 und 14 Minuten und im dritten und letzten Aufzug um sieben und acht Minuten:

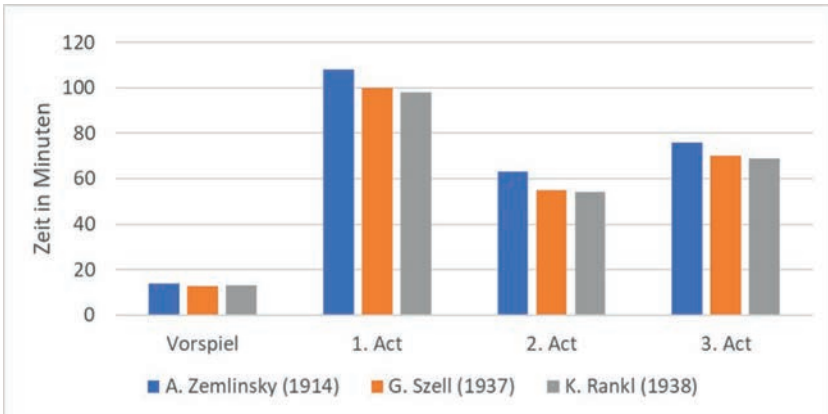


Abb. 84: Die Aufführungszeiten von *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in Prag (1914, 1937, 1938)

Im Abgleich mit den Aufführungszeiten unterschiedlicher Aufführungen in Bayreuth (Levi, Boulez und Toscanini) kann folgendes Gesamtbild erstellt werden (siehe Tabelle 6).

Obwohl es aufgrund diverser fehlender Variablen kaum möglich ist, aussagekräftige Thesen zum historischen Tempo abzuleiten, sollen hier die getätigten Beobachtungen und ihre Ausdeutungen zur Diskussion gestellt werden.

Auffällig ist in jedem Fall, dass Zemlinskys Ausgestaltung der Gesamtlängen deutlich breiter ist, als dies bei Szell und Rankl zutage tritt. Umgekehrt könnte man ebenso argumentieren, dass die starke Reduzierung der Gesamtlänge bei Rankl und Szell auffällig ist – sie nähern sich in ihren Werten der aufsehenerregenden Boulez-Interpretation im Jahr 1970. Hier könnte als Grund für die Abweichungen auch vermutet werden, dass Szell und Rankl in späteren Aufführungen des *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in den 1930er-Jahren Kürzungen und Striche vornahmen. Da es weder Aufnahmen ihrer Dirigate gibt,⁷⁸¹ noch die Dirigierpartitur Hinweise auf Kürzungen enthält, lässt sich der Grund für die zeitliche

⁷⁸¹ Die Recherche nach dem Mitschnitt der Szell-Aufführung, der 1937 in Prag erstellt wurde, hat bis heute ins Leere geführt.

Differenz zwischen Zemlinskys Interpretation und der seiner Nachfolger nicht abschließend klären. Offensichtlich ist, dass Zemlinskys gesamte Spieldauer in den einzelnen Aufzügen sowie im Vorspiel auch die von Levi bei der Uraufführung 1882 übertrumpft, sich aber – verglichen mit anderen Spieldauern – ungefähr im Mittelmaß bewegt.

Dirigenten	Vorspiel	1. Akt	2. Akt	3. Akt
Hermann Levi (1882)	12–13,5 Min.	1:45	1:02	1:15
Felix Mottl (1888)	/	1:46 1:50	1:07 1:05	1:22 1:19
Karl Muck (1901)	/	1:56	1:07	1:23
Pierre Boulez (1970)	/	1:34	0:59	1:06
Arturo Toscanini (1931)	/	2:06	1:12	1:30
Alexander Zemlinsky (1914)	14 Min.	1:48	1:08	1:17
Georg Szell (1937)	12,5 Min.	1:40	0:55	1:10
Karl Rankl (1938)	13 Min.	1:38	0:54	1:09

Tab. 6: Spiellänge der *Parsifal*-Aufführungen in Bayreuth (blau unterlegt) und Prag (rot unterlegt)⁷⁸²

Möschs These, dass gerade das extreme *rubato*-Spiel in Mucks *Parsifal*-Versionen Grund für eine Unterbietung der Spieldauer bei Levi sein könne, ist hier insofern von Interesse, als Zemlinsky bei seinem Bayreuth-Besuch der *Parsifal*-Aufführung vermutlich eine Version von Muck zu hören bekam, der von 1901 bis 1930 den *Parsifal* in Bayreuth leitete.⁷⁸³ Würde man ableiten, dass Zemlinsky sich möglicherweise von Mucks *rubato*-Spiel inspirieren ließ, so könnte man aufgrund der insgesamt kürzeren Spieldauer annehmen, dass dies bei Zemlinsky wiederum keine verlangsamte Gesamttempi evozierte. Auch bei Christopher Fifield wird Mucks *Parsifal*-Interpretation eingehender besprochen. Fifield weist in Anlehnung an Weingartner den Wagner-Dirigenten, gemessen an der Tempogestaltung, zwei Bewegungen zu: Die eine habe mit Hans von Bülow begonnen und sei von Mottl, Seidl, Nikisch und Mahler bis zu Wilhelm Furtwängler weitergeführt worden, die andere sei von Muck, Strauss, Toscanini und Knappertsbusch adaptiert worden und habe ihren

⁷⁸² Die Angaben für die Dirigenten der Bayreuther Festspiele sind entnommen aus: Egon Voss, *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele*, Regensburg 1976, S. 99–100.

⁷⁸³ Vgl. Mösch, *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 345.

Ursprung in Wagners „own more purist style“.⁷⁸⁴ Fifield nennt zudem Weingartners polemische Schrift *Bayreuth (1877–1896)*, die ein regelrechter Rundumschlag gegen Bayreuth und die Konservierung der *Parsifal*-Aufführung des Jahres 1882 – insbesondere der Tempi – durch Cosima Wagner ist und vor allem das intensive *Tempo-rubato*-Spiel und die generelle Drosselung des Tempos stark kritisierte. Weingartner schrieb dazu:

„Bald schlossen Verschleppungen à la Bülow, die Wahlverwandtschaft ihrer Naturen erkennend, den ehelichen Bund und erzeugten ein seltsames Kind, das nichts Anderes war als die schon einmal von mir energisch befehdtete Tempo-rubato-Dirigiererei, die zwar heute schon, wie alles Unechte, Spuren eines frühzeitigen Alters trägt, aber doch stellenweise noch blüht und mit ihrer heillosen Affektheit jedes gesunde Gefühl untergräbt.“⁷⁸⁵

In seiner harschen Kritik teilt Weingartner vor allem gegen eine *Parsifal*-Vorstellung Mottls aus, der den erkrankten Levi ersetzte, und urteilte:

„Es wurde in so schleppenden und furchtbar verzerrten Zeitmassen vorgeführt, dass die Empfindung für Melos und natürlichen Fluss vollständig verloren gegangen war. Fast jedes Tempo, seit 1882 unverrückbar feststehend und in unser Bewusstsein eingemeißelt, war auf den Kopf gestellt. [...] Von Einzelheiten sei nur an die unglaublich ausgedehnten, geradezu beängstigend wirkenden im Vorspiel beim Eintritt des Gralsthemas erinnert; im übrigen genügt es hier, in Zahlen zu sprechen. Der erste Akt dauerte gegen zwanzig Minuten, der letzte mindestens eine Viertelstunde länger als bisher.“⁷⁸⁶

Diese Kritik Weingartners ist zum Teil in sich widersprüchlich. Sie vermittelt, dass das, was er abfällig als „Tempo-rubato-Dirigiererei“ bezeichnet, durchaus bei Muck zum Tragen kommt. Dennoch nimmt der Kritiker gerade Muck von dieser „Stilperversion“ aus.⁷⁸⁷ Obwohl es an dieser Stelle verlockend sein mag, ein *tempo rubato* als Indikator für eine generelle Drosselung des Tempos (auf die Gesamtlänge bezogen) anzunehmen, wird dies durch die Inkohärenzen in Weingartners Argumentation und durch ein moderates Zeitmaß bei Zemlinsky widerlegt.

Folgt man der Kritik Weingartners, so müsste man Zemlinsky *Parsifal*-Interpretation sicherlich zu denen zählen, die in der Wagner-Tradition Mottls, Seidls, Nikischs und Mahlers stehen. Die Analyseergebnisse der oben gezeigten Beispiele aus der Dirigierpartitur Zemlinskys geben

⁷⁸⁴ Christopher Fifield, „Conducting Wagner: The Search for Melos“, in: *Wagner in Performance*, hrsg. von Barry Milington und Stewart Spencer, London 1992, S. 1–14, hier S. 12.

⁷⁸⁵ Felix Weingartner, *Bayreuth (1876–1896)*, Berlin 1897, S. 20.

⁷⁸⁶ Ebenda, S. 17.

⁷⁸⁷ Fifield, „Conducting Wagner“, S. 12.

Aufschluss darüber, dass Fermaten stark ‚ausgespielt‘ werden, sich rhythmische Flexibilität im Sinne eines *tempo rubato* durch die gesamte Partitur zieht und – gemessen an den hier skizzierten Zeitabläufen – das grundsätzliche Tempo vermutlich langsamer war als das unter Levi bei der Uraufführung 1882, beileibe aber auch nicht die Spieldauer erreicht wurde wie bei Mottl, Muck oder Toscanini. Dem gegenüber stehen klare Phrasierungsgedanken, beispielsweise im Vorspiel, und eine minutiös ausgearbeitete Synchronität von Musik und Szene. Gerade die Gestaltung Letzterer zeigt eine klare Emanzipierung Bayreuths. Auf musikalischer Ebene lässt sich hingegen eine Annäherung an einerseits spätromantische Musizierpraxis (wie zum Beispiel den Einsatz des Vibratos als Hervorheben ausdrucksvoller Melodieführung), andererseits aber auch an die zeitgenössische Aufführungspraxis wie dem *tempo rubato* oder dem Einsatz unterschiedlicher Streichfassungen in asynchron laufenden Streicher beobachten.

Zemlinsky scheint hier der diplomatische Spagat zwischen Tradition und Moderne zu gelingen. Eine äußerst gewissenhafte und präzise ausgearbeitete Fassung fügt sich harmonisch in die realpraktischen Aufführungsbedingungen des eigenen Opernhauses mit den darin involvierten Kräften ein. Zemlinsky realisiert somit eine traditionelle *Parsifal*-Aufführung im Geiste der modernen Aufführungspraxis.

Zusammenfassung

Horst Weber betonte in der ersten großen, in den 1970er-Jahren erschienenen Zemlinsky-Studie: „Dieses Buch handelt von dem *Komponisten* Zemlinsky – die Leistungen des *Interpreten*, so außergewöhnlich sie auch gewesen sein müssen, finden nur am Rande Erwähnung.“⁷⁸⁸ Umgekehrt gilt für die vorliegende Studie, dass sie sich vorwiegend den Leistungen des *Interpreten* Zemlinsky widmet – seine Befähigung sowie sein Schaffen als Musiktheaterkomponist sind zugunsten der Schärfung dieser Perspektive ausgespart worden.

Anhand des Fallbeispiels von Zemlinskys *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914 am Neuen Deutschen Theater in Prag wurde das Wirken des *Dirigenten* Zemlinsky untersucht. Grundlage bildete das historische Aufführungsmaterial dieser Produktion. Anhand dieses Materials wurden nicht nur die bereits im Forschungsstand erfassten Thesen zu Zemlinskys Aufführungsidealen diskutiert und verifiziert. Vielmehr konnten auch neue Erkenntnisse bezüglich einer Annäherung an singuläre Interpretationsparameter generiert werden. Zudem konnten anhand weiterer Primärquellen erstmalig detaillierte Einblicke in die Arbeitsweise Zemlinskys als Musikdirektor des Neuen Deutschen Theaters gegeben und weitere Aspekte seines Schaffens als Dirigent beleuchtet werden.

Das Vorgehen dieser Studie ist in drei Teilbereiche gegliedert: Im ersten Teil sind der Werdegang und die Ausbildung Zemlinskys in Wien um die Jahrhundertwende dargestellt worden, aus denen sich bedeutende Grundlagen für seinen späteren Arbeitsethos als Musikdirektor am Neuen Deutschen Theater ableiten ließen. Im zweiten Kapitel wurde das Quellenmaterial hinsichtlich einer methodischen Erschließung zur Diskussion gestellt und in den Kontext der aufführungspraktischen Bedingungen am Neuen Deutschen Theater gesetzt. Im abschließenden Teil ist der bereits eruierte methodische Zugang um einen Zugriff auf rein musikalische Parameter erweitert worden. Die exemplarische Analyse von Zemlinskys Dirigierpartitur sowie von weiteren Aufführungsmaterialien – wie Dokumenten der Instrumentalisten und der Sänger/innen, Regiebüchern und Bühnenbildentwürfen – gewährten einen Einblick in eine historische Opernproduktion, die erstens äußerst sorgfältig vorbereitet war. Zweitens ergab sich das Bild einer elaborierten Kommunikation zwischen dem Dirigenten und seinen Musikern in Probeprozessen. Drittens zeichnete sich eine starke Verknüpfung szenischer, aufführungspraktischer und musika-

⁷⁸⁸ Horst Weber, *Alexander Zemlinsky*, Wien 1977 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 23), S. 7 (Hervorhebung original).

scher Kräfte ab. Aus diesen drei Teilaspekten ließen sich wiederum Rückschlüsse ziehen im Hinblick auf das Wirken Zemlinskys als Dirigent und Musikdirektor, als Ausbilder einer nachfolgenden Dirigentengeneration sowie als Interpret des Wagner'schen Oeuvres. Diese Schlüsse sollen im Folgenden resümiert werden. Darüber hinaus gilt es, den methodischen Umgang mit historischem Aufführungsmaterial einer derartig großen Opernproduktion zu reflektieren und auszuloten, welche Potenziale sich für die Erforschung vergleichbarer Opernereignisse ergeben: Die eingehende Beschäftigung mit dem Quellenkorpus rund um Zemlinskys *Parsifal*-Inszenierung förderte in inhaltlicher wie methodischer Hinsicht ein Forschungsdesiderat zutage, dessen Tragweite für die Aufarbeitung der Opernkultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute kaum erkannt wurde. Erst eine sukzessive Schließung dieser Leerstelle könnte in Zukunft gewährleisten, die Ergebnisse dieser Studie gewinnbringender in den Kontext einer weitgefassten zeitgenössischen Aufführungspraxis einzubetten, um das Wirken des Dirigenten Zemlinskys umfassend bewerten zu können.

Die meist von Bewunderung geprägte Rezeption Zemlinskys lässt sich in zeitgenössischen Quellen wie Briefen und Danksagungen seiner Weggefährten ebenso ausmachen wie in den Rezensionen der Wiener und Prager Presse. In einem Nachruf von 1942 heißt es in der *Österreichischen Rundschau*:

„Das österreichische Musikleben in den Vereinigten Staaten erlitt einen schweren Verlust durch den Tod Alexander von Zemlinskys, der am 16. März nach langer Krankheit in Larchmont verschied. Zemlinsky war einer der grossen Wiener Dirigenten aus der Zeit Gustav Mahlers. [...] Zemlinsky war nicht nur einer der bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit, sondern auch ein erfolgreicher Komponist und Lehrer.“⁷⁸⁹

Aufführungsideale der Wiener Schule finden im aktuellen wissenschaftlichen Diskurs ebenso Berücksichtigung wie der Dirigent Gustav Mahler, der seit einigen Jahrzehnten im Mittelpunkt des Interesses der Interpretationsforschung steht. Doch tut sich mit Blick auf das beginnende 20. Jahrhundert eine Forschungslücke zwischen diesen beiden Themen auf. Grassl und Kapp geben zu bedenken, dass für ein „langfristig gedachtes Forschungsprojekt“, das auf die Lehre der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule ausgerichtet sei, eine Fülle von Themen zu behandeln wäre, wovon eines den Anspruch beinhaltet, die „historischen Voraussetzungen, also die ‚Tradition‘ und die Diskussionsbasis, die Schönberg vorfand“, aufzuklären: „Die Linie (Mozart – Beethoven –) Wagner – Mahler;

⁷⁸⁹ N.N., „Alexander Zemlinsky“, in: *Austrian Democratic Review/Österreichische Rundschau*, Wien, 11. April 1942, S. 13.

die Kontakte Mahler/Zemlinsky/Schönberg sind als historische *Situationen* eingehend zu beleuchten.“⁷⁹⁰

Die vorliegende Untersuchung konnte erste Einsichten zu dieser Linie der „historischen Situation“ leisten: So wurde im ersten Teil der Studie eingehend ausgeführt, dass Zemlinsky bereits während seiner ersten Anstellungen als Kapellmeister an den Theatern Wiens, insbesondere an der Volksoper, nicht nur den Grundstein für seine spätere intensive Arbeit als Operndirektor des Neuen Deutschen Theaters in Prag legte, sondern Mahler in mancher Hinsicht sogar bei der intensiven Probenvorbereitung ‚übertrumpfte‘. Zwar haben weder Mahler noch Zemlinsky verschriftlichte Aufführungslehren hinterlassen, doch schien für Zemlinsky – anders als für Mahler – eine nachhaltige Vermittlung seines Schaffens als Dirigent von Bedeutung zu sein. Dieses war weniger von egoistischen Überzeugungen als vielmehr von seiner Befähigung als Lehrer und Pädagoge geprägt. Es konnte gezeigt werden, dass Zemlinsky in Prag ein für damalige Verhältnisse einzigartiges Konzept einer eigenen Dirigierschule an der Deutschen Akademie für Musik aufgebaut hat, in der er wichtige Prämissen des guten Dirigats, so wie er es verstand, an angehende Kapellmeister weitergab. Eine dieser Grundlagen, die zwangsläufig auf die persönliche Verbindung zu Mahler zurückzuführen ist, war das Ein- und Zugeständnis individueller Interpretationsentscheidungen; nicht, um die zu interpretierende Komposition zu ‚bearbeiten‘, wie es Mahler wegen seiner starken Retuschenpraxis immer wieder vorgeworfen wurde, sondern um das Individuelle jeder Interpretation zur Geltung kommen zu lassen:

„Der Einfluss eines so bedeutenden Künstlers auf den werdenden Künstler ist gross: er bildet und fördert das Können, das Verständnis! Er weiß die Theorie und Praxis der Geistesarbeit in die richtigen Bahnen zu lenken, während die Individualität sich natürlich gegen jeden Einfluss sträubt und das eigene Ich zur Geltung gelangen lassen will. Und diesen individuellen, künstlerischen Trieb sucht Zemlinsky zu fördern, keineswegs zu knebeln; er lässt, beispielsweise, ein Secco-Rezitativ aus dem ‚Don Juan‘ gewiss gelten, wenn es auch anders gebracht wird als einer der althergebrachten Theatermanieren entspricht.“⁷⁹¹

Zemlinskys Interpretationsideal rekurriert nicht rein auf willkürliche und subjektive Entscheidungen. Die Rückbindung an klassische Analyseverfahren, exzellentes Partiturlesen und -spiel sowie die fundierte Begründung von Änderungen, ungeachtet dessen, ob sie Parameter wie Tempo,

⁷⁹⁰ Grassl und Kapp (Hrsg.), „Einleitung“, *Die Lehre von der musikalischen Aufführungspraxis in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. XXXV (Hervorhebung original).

⁷⁹¹ N.N., „Aus einer modernen Dirigenschule“, S. 121.

Agogik oder Artikulation betrafen, waren in Zemlinskys Dirigierklasse Grundlage des Unterrichtes. Die Rückbindung an die Theaterpraxis hatte ebenfalls einen hohen Stellenwert in der Ausbildung bei Zemlinsky, was sich anhand der Darstellungen sowohl seiner einstigen Dirigierschüler als auch der Kapellmeister, die als seine musikalischen Assistenten am Neuen Deutschen Theater arbeiteten, belegen ließ. Insbesondere die intensive Probenarbeit mit den Musikern und dem Opernensemble waren zentraler Bestandteil von Zemlinskys Wirken am Neuen Deutschen Theater.

Zemlinsky wirkte also nicht nur als individueller Dirigent, sondern übertrug eigene Erfahrungen und erprobte Grundlagen eines ‚guten‘ Operndirigenten in nachhaltige Ausbildungskonzepte. Dies stellt nicht nur ein charakteristisches Alleinstellungsmerkmal seines Wirkens als Musiker dar, sondern ist zudem einzigartig in der musikalischen Landschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Auch wenn Zemlinsky viele ihm immanente Parameter der musikalischen Interpretation, insbesondere die Anpassung der Komposition in eine zeitgenössische Opernpraxis sowie die außerordentlich präzise Symbiose von Musik und Szene von Mahler übernahm, hob er sich mit der Etablierung pädagogischer Konzepte und einer ‚eigenen‘ – einer Zemlinsky’schen Schule – von diesem deutlich ab. Vor diesem Hintergrund scheint es beinahe unverständlich, dass der *Dirigent* und Musikdirektor anachronistischen Darstellungen zum Opfer fiel und bis heute fällt: Zemlinskys Wirken als Dirigent und die Grundprämissen seiner Aufführungspraxis scheinen sowohl in der früheren als auch in der aktuellen Forschung auf der Folie von Interpretationskonzepten der Wiener Schule untersucht worden zu sein. Kapp führt in seinem Aufsatz „Zemlinsky als Dirigent“ beispielsweise aus, dass dieser zum „Aufführungssystem“ der Wiener Schule gezählt hätte, respektive die Wiener Schule Zemlinsky als einen der ihren betrachtet hätte.⁷⁹² Auch Klein sprach in einem unveröffentlichten Vortrag davon, dass sich Zemlinsky der „Forderung der Wiener Schule, „alles hörbar zu machen“, nähere, indem er sich Elemente des „sogenannten Espressivo-Stils“ bediene.⁷⁹³ Obwohl sich Kapp und Klein auf Schallplattenaufnahmen der 1930er-Jahre beziehen, scheint die anachronistische Verschiebung weiterhin gegeben. In der vorliegenden Studie konnte gezeigt werden, dass Zemlinsky im Gegensatz zu Schönberg hauptsächlich als Berufsdirigent wirkte und diesem einiges an Erfahrung als Theaterpraktiker voraus hatte. Als Musikdirektor in Prag schuf er ein Mekka der (Ur-)Aufführungen der Wiener Schule. Zudem arbeitete Anton Webern als musikalischer Assistent unter

⁷⁹² Kapp, „Zemlinsky als Dirigent“, S. 188.

⁷⁹³ Vgl. dazu Tobias Robert Klein, (unveröffentlichter) Vortrag „Das Orchester und die Dirigenten der Krolloper: Otto Klemperer, Alexander von Zemlinsky und Fritz Zweig“ während des Symposiums „Freiheiten und Zwänge. Die Staatskapelle Berlin zwischen 1919 und 1955“ vom 19. Januar 2019.

Zemlinsky und auch Schönberg bat Zemlinsky vielfach um Rat in speziellen Fragen des Dirigierens, sodass anzunehmen ist, dass Zemlinsky schulbildend wirkte und keineswegs lediglich ‚moderne‘ Aufführungskonzepte seiner Schüler und Assistenten übernahm. Anhand der überlieferten Quellen konnte nachgezeichnet werden, dass Zemlinsky als Pädagoge erheblichen Einfluss auf eine ganze Musikergeneration ausübte. Schönbergs Erinnerung an seinen Förderer und Mentor als „ersten lebenden Dirigenten“ macht deutlich, dass hier von einer Einflussnahme Zemlinskys auf Aufführungsideale der Wiener Schule, aber auch auf Dirigenten wie Bodanzky, Jalowetz, Theumann, Zilzer, Webern und Kleiber ausgegangen werden muss. Entsprechend kann die vorliegende Studie als Referenz dienen, um Einflüsse Zemlinskys auf deren Aufführungskonzepte und auf die nachfolgende Generation von Dirigenten und Musikern eingehender zu untersuchen. Dafür bedarf es in Zukunft allerdings einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ebenjenen Dirigenten, die vom aktuellen Forschungsstand kaum erfasst werden. Erste Einflüsse auf prominente Mitstreiter lassen sich schon zum jetzigen Zeitpunkt benennen: So ist beispielsweise über Bodanzky festgehalten worden, dass er in seiner Anstellung als Kapellmeister am Nationaltheater Mannheim als „Gesamtleiter“ ausgewiesen wurde und seine Arbeit von einem „umfassenden Gestaltungswillen“ geprägt war.⁷⁹⁴ Grundsätzlich zeigt sich aber auch die Schwierigkeit bei der Definition von interpretationsspezifischen Schulen. Im besonderen Maße ließ sich dies anhand der Divergenz zwischen theoretischen Traktaten und musikpraktischem Alltag nachzeichnen. Aufführungsmaterial und zeitgenössische Zeugnisse konnten zudem zeigen, dass Zemlinsky eine individuelle Anpassung der Komposition an opernpraktische Aufführungsbedingungen zum obersten Gebot machte.

Das Fallbeispiel *Parsifal* war insofern von besonderem Interesse, als im frühen 20. Jahrhundert wohl keine andere Oper derart stringent von der Idee einer konservierten Aufführung geprägt war. Da Cosima Wagner nach Richard Wagners Tod den Versuch unternahm, eine exakte Kopie der musikalischen und szenischen Aufführungsrealisierung von 1882 zu etablieren, standen sich am 1. Januar 1914 Tradition und Modernität diametral gegenüber. Dieser Umstand war hinsichtlich Zemlinskys Ausdeutung des Wagner’schen Werkes von Bedeutung: Aufgrund der Tatsache, dass Zemlinsky bereits in seinen frühen Wiener Jahren als begeisterter ‚Wagnerianer‘ galt und zudem im Sommer 1901 einer *Parsifal*-Aufführung in Bayreuth unter dem Dirigat Karl Mucks beiwohnte, wäre eine Interpretation der Oper anzunehmen, die ganz in der Tradition Bayreuths und der festgeschriebenen, unveränderlichen szenischen Realisierung stand. Es konnte

⁷⁹⁴ Laura Bettag, Art. „Drei berühmte Mahlers in Mannheim: Gustav, Fritz und Anna“, <https://www.nationaltheater-mannheim.de/kacheln/artikel/zeitfenster-30/> (letzter Zugriff: 25. Mai 2025).

jedoch gezeigt werden, dass Zemlinsky bewusst eine Auswahl modernen Personals vornahm und sein weit gespanntes Netzwerk an Theaterpraktikern nutzte. Auf diese Weise schuf er gemeinsam mit dem Maler Erwin Osen eine *Parsifal*-Inszenierung, die auf szenischer Ebene jede Konvention sprengte und sich maßgeblich von den stilisierten Aufführungen in Bayreuth emanzipierte. Damit läutete Zemlinsky nicht nur eine szenische Distanzierung von Bayreuth ein. Zeitgleich grenzte er sich von der haus-eigenen Wagner-Tradition ab, die unter Direktor Neumann (1888–1910) vor allem die Übernahme der Aufführungsdirektiven Bayreuths in Prag bedeutete. Anhand der Analyse der überlieferten Bühnenbild- und Kostümentwürfe erwies sich, dass Zemlinsky in Prag die moderne Bühnenreform nach Appia schon früher einleitete als im bisherigen Forschungsstand angenommen wurde⁷⁹⁵ und sein *Parsifal* die erste Aufführung war, die aus dem Geiste der szenischen Reformarbeit an der deutschen Prager Bühne entstand. Damit knüpfte Zemlinsky unweigerlich an Mahlers Reformarbeit (mit Alfred Roller) an der Wiener Hofoper an. Zemlinsky und Osen traten in der *Parsifal*-Produktion fast schon als Nachfolgeduo der einstigen Bühnengrößen (des bereits verstorbenen) Mahler und Roller (der ebenfalls für eine 1914er-*Parsifal*-Aufführung verantwortlich zeichnete) auf. Zemlinsky und Osen übertrumpften mit ihrer Inszenierung die Entwürfe Rollers an der Wiener Hofoper, dessen bühnentechnische Lösung vonseiten der Presse als nicht allzu zufriedenstellend wahrgenommen wurden. Mehr noch: Die Inszenierung am Neuen Deutschen Theater in Prag erlangte mit ihrer Modernität regelrecht einen Modellcharakter für andere Opernhäuser. Angesichts von Carl Hagemanns Beschwerden über szenische Elemente des *Parsifal* – insbesondere des Blumengartens, anhand dessen Hagemann die Divergenz zwischen Kostüm, Tonempfinden und Bühnenbild bemängelte, die auch in den 1914er-Premieren keine Lösung gefunden hätten – gewann die *Parsifal*-Inszenierung unter Osen und Zemlinsky weiter an Bedeutung:

„Der Bayreuther Zaubergarten war Theater, schlimmstes Theater, und findet eine gewisse Entschuldigung nur darin, daß auch dem ‚Parsifal‘-Winter des Jahres 1914 mit seinen drei oder vier Dutzend Inszenierungen des Festspiels nicht eine einzige Lösung dieses Problems gelungen ist. Wie denn überhaupt diese ‚Parsifal‘-Aufführungen mit ihrer durchweg kitschigen, phantasielosen, allerhöchstens halb gelungenen szenischen Gestaltung den Tiefstand der deutschen Opernregie in erschreckender Weise dargetan hat.“⁷⁹⁶

⁷⁹⁵ Vgl. Pamela Tancsik, *Die Prager Oper heißt Zemlinsky*, S. 230.

⁷⁹⁶ Carl Hagemann, *Schauspiel- und Opernkunst. Der Mime*, Berlin ⁶1921 (Die Kunst der Bühne 2), S. 288.

Ohne die Qualität der Aufführung unter Zemlinskys Leitung retrospektiv bewerten zu wollen, bleibt doch festzuhalten, dass genau das, was anderenorts Problem blieb, in der Prager *Parsifal*-Premiere gelöst wurde: Es gelang die Abkehr vom Kitsch und der Schritt hin zu einer Inszenierung aus dem „Geiste der modernen Malerei“⁷⁹⁷ mit einer optimalen Verzahnung szenischer, dekorativer und musikalischer Elemente.

Besonders zum Tragen kommt der Rückbezug auf eine individuelle Interpretationsästhetik aber nicht nur in der szenischen, sondern auch in der musikalischen Realisierung. Durch exemplarische Analysen sowohl der Dirigierpartitur als auch dazugehöriger Materialien (z.B. Regiebücher, Klavierauszüge für Lichtregie, Orchestermaterialien sowie Klavierauszüge der Sänger/innen) ließ sich ableiten, dass Änderungen, die innerhalb dieses Materials vorgenommen wurden, größtenteils als Reaktionen auf die aufführungspraktischen Bedingungen am Neuen Deutschen Theater interpretiert werden können. Während *Parsifal* beispielsweise eigens für den Orchestergraben des Bayreuther Festspielhauses komponiert wurde, erfolgten dynamische Änderungen unter der Leitung Zemlinskys vermutlich zum Zwecke einer akustischen Optimierung der Besetzung hinsichtlich hauseigener Bedingungen in Prag. Ähnlich verhält es sich mit Ergänzungen, die im historischen Aufführungsmaterial überliefert sind: Hinzugefügte Instrumentationen dienen wie im Falle der Höhenchöre der optimalen Klanganpassung; Reduktionen beziehen sich auf die dramaturgische Zuspitzung szenischer Höhepunkte. Grundsätzlich konnte anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden, wie sehr das Miteinander aller an der Oper beteiligten Kräfte im Mittelpunkt der Zemlinsky-Aufführung stand. Annotationen in der Dirigierpartitur, die sich auf dynamische, agogische oder artikulative Parameter beziehen, finden ihren Gegenpart in den Materialien der Regisseure, der Musiker und der Sänger/innen. Bei Klaren ist zu lesen, dass Zemlinsky „sein Orchester eisern beherrscht“,⁷⁹⁸ Jalowetz erklärte, dass Zemlinsky „bei der Leitung von Opern ein ungewöhnlich angeborener Sinn für die Erfordernisse der Bühne“ zugutekam, „der es ihm ermöglicht, das Musikalische ganz aus dem Szenischen heraus zu gestalten, andererseits den Stil der Darstellung aus dem musikalischen Grundton zu bestimmen“.⁷⁹⁹ Tatsächlich konnte anhand des historischen Aufführungsmaterials gezeigt werden, dass nicht nur der sängerische Ausdruck mit dem musikalischen Grundton abgestimmt wurde, sondern dass Zemlinsky auch hinsichtlich seines Orchesters eine absolute Führungsrolle einnahm. Die Eintragungen von Atem- und Phrasierungszeichen in Bläserstimmen, vor allem aber die minutiöse Angabe von Auf- und Abstrichen in der Streichergruppen lassen den Schluss zu, dass Zem-

⁷⁹⁷ Adler, „Die Parsifal-Aufführung“, hier S. 6.

⁷⁹⁸ Klaren, „Zemlinsky vom psychologischen Standpunkte“, S. 205.

⁷⁹⁹ Jalowetz, „Alexander Zemlinsky“, S. 203.

linsky eine Aufführung anstrebte, in der jedes Detail seiner eigenen Direktive entsprang, und er nichts dem Zufall überließ, der schon so manche Opernproduktion im Fiasko hatte enden lassen. Insbesondere der Mischklang von versetzt auf- und abstreichenden Violinen, Bratschen und Celli scheint darauf abgezielt zu haben, die im Vergleich zu Bayreuth reduzierte Streicherbesetzung aufzufangen. Allerdings findet sich dieses singuläre Klangphänomen noch bei Dirigenten wie beispielsweise Carlos Kleiber, bei dem sich das Prinzip ‚chorisch atmender‘ Streicherbesetzungen noch in einer Aufnahme von Brahms *Vierter Symphonie* niederschlägt. In Anbetracht dessen, dass Carlos Kleibers Vater, Erich Kleiber, musikalischer Assistent unter Zemlinsky am Neuen Deutschen Theater war, könnte man – wenn auch rein hypothetisch – annehmen, dass sich diese Musizierpraxis an die nächste Generation übertragen hat. Das Augenmerk richtete sich zudem auf die Tempogestaltung, zum einen, weil Wagner selbst in seiner Schrift *Über das Dirigieren* die Qualität eines Dirigenten daran maß, die Bestimmung des Tempos erst „aus der Erkenntnis des richtigen Vortrags“⁸⁰⁰ zu ziehen. Zum anderen wurde Zemlinskys Tempogestaltung als Grundlage seiner Interpretationsästhetik im Forschungsdiskurs bereits in Ansätzen diskutiert. So führt Helmut Haack aus, dass man Erscheinungen des *tempo rubato* „in den Hauptstimmenverzögerungen am deutlichsten bei Alexander Zemlinskys Aufführungen“ finde.⁸⁰¹

Anhand der Quellenanalyse konnte dargelegt werden, dass Zemlinsky Wagners variable Tempoanweisungen, die aus dem Wissen resultierten, absolutes Tempo nicht fixieren zu können, in ebensolche Tempobezeichnungen ‚übersetzte‘, die sich von Parametern des Vortrags stärker abgrenzen lassen. Zemlinsky nutzte vor allem italienische Tempobezeichnungen, die wohl Teil eines internen Kommunikationssystems mit den Prager Orchestermusikern gewesen sein mussten, da sie auch innerhalb der Instrumentalistenstimmen auffindbar sind. So konnte sich beispielsweise ein von Wagner vorgeschriebenes „sehr langsam“ entweder in ein von Zemlinsky notiertes „*lento*“ oder in ein „*largo*“ transformieren. Vermittels dieser Beobachtungen kann angenommen werden, dass Zemlinsky eine starke Varianz im gewählten Tempo seiner *Parsifal*-Aufführung anstrebte, die nicht auf eine Reduzierung oder Erweiterung des Gesamttempos abzielte, sondern sich in kleineren Sequenzen äußerte, ausgehend von szenischem und/oder musikimmanentem Gehalt. Besonders auffällig

⁸⁰⁰ Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 16.

⁸⁰¹ Helmut Haack, „Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschung an historischen Tondokumenten“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführungspraxis in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 223–248, hier S. 236.

treten in der Dirigierpartitur die zahlreichen „*espressivo*“-Annotationen zutage, deren Absicht nicht abschließend geklärt werden konnte: In der vorliegenden Untersuchung ist die These aufgestellt worden, dass sich diese Hinweise auf unterschiedliche musikalische Parameter beziehen können: zum einen, bedingt durch das Wort selbst, auf den Ausdruck, das besondere Hervortreten von Melodieführungen; zum anderen aber auch auf das Tempo. So wurde weiterführend diskutiert, ob sich anhand dieser „*espressivo*“-Annotationen klären lässt, inwieweit sich bereits bei der Realisierung des *Parsifal* bei Zemlinsky die von Haack beschriebenen Kernelemente eines stark ausgeprägten *tempo rubato* erkennbar werden.

Diese Beobachtungen leiten unmittelbar zu den Grenzen im Umgang mit historischem Aufführungsmaterial über. Eine historische Aufführung, so gut sie auch dokumentiert sein mag, ist nicht rekonstruierbar. Allenfalls sind Annäherungen an die systematische Erschließung seitens der Interpreten möglich. In dieser Studie konnte aufgezeigt werden, dass Annotationen und Eintragungen im historischen Aufführungsmaterial folgenden Zwecken dienen: a) einer optimalen Abstimmung zwischen Dirigent, Szene und Bühnentechnik, die versiegt Kommunikationswege in Teilen widerspiegeln können; b) Tempoanpassungen und erleichterten Abgrenzungen zwischen Vortrags- und Tempoanweisung sowie dem Hervortreten einzelner musikalischer Strukturen innerhalb der Komposition; c) einer Anpassung der Komposition an aufführungspraktische Bedingungen der Prager Bühne und d) dem Festhalten aufführungs- und personen-spezifischer Daten in Form von Besetzungslisten, Aufführungsterminen und -längen.

Durch die Reflexion potenzieller Entscheidungs- und Reaktionsprozesse der Interpreten gelang zudem eine Annäherung an interpretations-spezifische Merkmale der Prager *Parsifal*-Aufführung am 1. Januar 1914. Die Ausführungen zur Provenienz und Benutzung des Materials vermittelten, dass der gesamte Retuschen- und Annotationsprozess im Kontext eines komplexen, zahlreichen Variablen unterliegenden Theateralltags entstanden ist und unterschiedliche Annotationsschichten nicht nur aus verschiedenen Arbeitsstadien resultieren, sondern auch von unterschiedlichen Personen stammen. Die Erweiterung, Substitution oder Verkürzung des historischen Materials sind an seine Aufführungsgeschichte gebunden. Damit ist eine Übertragung der hier angewandten Methode einer philologischen Untersuchung nur dann möglich, wenn erweiterte Rahmenparameter der Aufführungsgeschichte eines Werkes gezielte Hinweise auf Urheberschaften einzelner Schreibsichten in annotiertem Material zulassen. Zudem muss betont werden, dass die untersuchten Quellen als Arbeitswerkzeuge der damaligen Produktionsbeteiligten zu verstehen sind. Dies erschwert gelegentlich den methodischen und philologischen Umgang mit dem Material. Zwar ermöglichten die glücklichen Umstände

historischer Rahmenbedingungen der *Parsifal*-Premiere Rückschlüsse auf einzelne Urheberschaften in einem mehrschichtigen Material; die Schwierigkeiten einer solchen Differenzierung bleiben aber weiterhin bestehen.

Insgesamt gelang eine Sensibilisierung dafür, dass das annotierte Material eine wichtige Dokumentationsebene im Zuge eines intensiven Produktionsprozesses des Musiktheaters darstellt. Neue Strategien und Konzepte für die Archivierung wären lohnend. Anders als die großen Dirigierpartituren – beispielsweise von Mengelberg, der sich mit seinem Exemplar von Mahlers Fünfter Symphonie gewissermaßen zum posthumen Stellvertreter des Komponisten stilisierte – spiegeln die Materialien vor allem die alltägliche Arbeit von Operndirigenten wider, die von diversen singulären Entscheidungen geprägt ist und somit wiederum Rückschlüsse auf die zeit-, orts- und personengebundene Opernpraxis zulassen.

Die individuelle Anpassung überlieferter Kompositionen an zeitgenössische Aufführungsbedingungen konnte untersucht werden, indem die philologische Erschließung des historischen Aufführungsmaterials ergänzt wurde um eine Erforschung der Rahmenbedingungen des Neuen Deutschen Theaters. In einer Fülle von Annotationen und Retuschen im Material äußert sich Zemlinskys bis ins kleinste Detail gehende Akkuratezza. Gerade diese elaborierte ‚Schreibpraxis‘ scheint damaliger – von Mahler übernommener und ständig weiterentwickelter – Usus gewesen zu sein. Anhand weiterer Quellen konnte gezeigt werden, dass Zemlinsky als Musikdirektor in Prag nicht nur eine zentrale Bühne für Aufführungen der Wiener Schule schuf, sondern wichtiger Teil eines kollaborativen Netzwerkes von (hauptsächlich, aber nicht nur) komponierenden Berufsdirigenten im *Fin de siècle* war. Anhand von Zemlinskys Briefwechsel mit anderen Musiktheaterdirigenten wie Bodanzky oder Schreker konnte ermittelt werden, dass individuelle Interpretationsentscheidungen besprochen, ausgetauscht und übertragen wurden, die letztlich Eingang in das damals genutzte Aufführungsmaterial fanden und bis heute von der Forschung weitestgehend unbeachtet blieben. Dies eröffnet nicht nur Perspektiven für weitere Untersuchungen von individuellen Interpretationsvorstellungen um die Jahrhundertwende, sondern zudem neue Einblicke in kompositorische Bearbeitungen und Änderungen, die als Reaktionen auf Aufführungserfahrungen zu verstehen sind. Eine sukzessive Erschließung der Quellen könnte in Zukunft weitere Rahmenbedingungen dieses Netzwerkes offenlegen und eine Gruppe an Operndirigenten beleuchten, die individuelle Interpretationsentscheidungen und Anpassungen der Kompositionen an aufführungspraktische Bedingungen zum Kern ihrer Tätigkeit machten. Damit legten diese Dirigenten den Grundstein für Anforderungen an Musiktheaterdirigenten, die bis in die heutige Zeit hineinwirken.

Obwohl die vorliegende Studie keine qualitative Beurteilung der *Parsifal*-Aufführung Zemlinskys anstrebt, kann Schönbergs Äußerung, Zemlinsky sei der Erste nach Wagner, der den Bedürfnissen des Musiktheaters gerecht werden konnte, nachvollzogen werden. „Der erste lebende Dirigent“ ist in diesem Falle ein Zemlinsky, der die szenischen, musikalischen, darstellerischen und technischen Elemente einer zu realisierenden Opernaufführung offenbar routiniert und gekonnt miteinander verknüpfte und damit Wagners Vorstellungen eines Gesamtkunstwerkes womöglich näherkam als so mancher Dirigent, der als ‚Wagnerianer‘ Eingang in die Interpretationsforschung gefunden hat.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Archive

- A-Wn** Österreichische Nationalbibliothek, Wien, verwahrt: Historisches Aufführungsmaterial der Oper *Es war einmal*
- A-Wgm** Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, verwahrt: Teilnachlass von Alexander Zemlinsky
- A-Wtm** Theatermuseum, Wien, verwahrt: Theateralbum des Neuen Deutschen Theaters Prag (1888–1890; 1911–1918)
- CZ-Pnd** Archiv des Národní Divadlo v Praze, Prag, verwahrt: in Teilen historisches Aufführungsmaterial der von Zemlinsky dirigierten Werke während seiner Tätigkeit am Neuen Deutschen Theater Prag
- D-Mbs** Bayerische Staatsbibliothek München, verwahrt: Historisches Aufführungsmaterial der Oper *Sarema*, Mikrofilm der Manuskripte aus der Library of Congress, Washington
- US-CAh** Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA), verwahrt in den Moldenhauer Archives: Teilnachlass von Alexander Zemlinsky

Digitalapparate, digitale Sammlungen und Datenbanken

- Research Data Repository (RDR)** Universität Hamburg, Národní Divadlo v Praze und Exzellenzcluster Understanding Written Artefacts
Digitale Sammlung des Prager Aufführungsmaterials von *Parsifal* und *Rheingold*
- Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper**, Bayerische Staatsbibliothek München <https://www.digitale-sammlungen.de/de/c/681a6781-a713-485c-b979-18866a8a1e8b/items>

Zitierte Historische Zeitungen

- Austrian Democratic Review/Österreichische Rundschau* (Wien)
- Bohemia* (Prag)
- Der Humorist* (Wien)
- Deutsches Abendblatt* (Prag)
- Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung* (Wien)
- Deutsches Volksblatt* (Wien)

Die Zeit (Wien)
Illustriertes Wiener Extrablatt
Kölnische Zeitung
Montags-Revue aus Böhmen (Prag)
Musikalisches Wochenblatt (Wien)
Neue Freie Presse (Wien)
Neues Wiener Journal
Neues Wiener Tagblatt
New York Times
Prager Abendblatt
Prager Tagblatt
Radio-Wien
Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns (Wien)
Tagesbote aus Mähren und Schlesien (Brünn)
Wiener Allgemeine Zeitung
Wiener Montags-Journal
Wiener Waldbote
Wiener Zeitung

Musikalien

a) Historische Aufführungsmaterialien

- N.N.: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Einlage: Klarinetten in B), [Prag 1914], Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1sc/cl
 Schreker, Franz: *Der Ferne Klang. Oper in drei Aufzügen* (Partitur), Wien 1912 (Universal-Edition 3097), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd Dt O 306/P1–P3
 Schreker, Franz: *Der Ferne Klang* (Einlage), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd Dt O 306/P1-III: vložena na konci: alternativa stran, [Wien 1913], S. 74–80
 Strauss, Richard: *Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal* op. 59 (Orchester-Partitur), Berlin u.a., s.a. (Edition Adolph Fürstner 5900), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt 144/P1-I
 Wagner, Richard: *Lohengrin. Romantische Oper in drei Akten* (Partitur), Leipzig s.a. (Breitkopf und Härtel), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 10/P1
 Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-I

- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-II
- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/P1-III
- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (Orchester-Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23571), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, H 138/P1
- Wagner, Richard: *Parsifal. Verwandlungs-Musik und Schluss-Szene des 1.ten Aktes für Orchester und Chor. Zum Concertvortrage eingerichtet* (Partitur), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23604), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt C 16/P1
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Harfe I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ar1
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Harfe II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ar2
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Clarinete I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: cl1
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Contrabasso I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: cb1
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Contrabasso II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: cb2
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Flöte I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: fl1
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Flöte II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: fl2
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Oboe I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ob1
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Oboe II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ob2
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Oboe III), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: ob3

- Wagner, Richard: *Parsifal* (Pauke), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: tp
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Tenorposaune I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: tb1
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Violine I), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: vl1
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Violine II), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: vl2
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Viola), Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23703), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/OH1: va
- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel, englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23701), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/3
- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel, englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23701), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/4
- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel, englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23701), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/6
- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel* (vollständiger Klavierauszug), erleichterte Bearbeitung von Richard Kleinmichel, englische Übersetzung von H. & F. Corder, Mainz u.a., s.a. (Edition Schott 23701), Archiv Národního divadla Prag, CZ-Pnd, Dt O 308/ZP1
- Zemlinsky, Alexander: *Sarema* [Historisches Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper], [München] 1897, Bayerische Staatsbibliothek München, D-Mbs St.th. 1232–1
- Zemlinsky, Alexander: *Es war einmal... Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen. Text nach Holger Drachmanns gleichnamiger Komödie von Maximilian Singer* (Partitur. Handschrift), [Wien] s.a., Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, A-Wn OA.12 56/1–2 (Digitalisat zugänglich unter: <https://digital.onb.ac.at>)
- Zemlinsky, Alexander: *Es war einmal ... Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen*, (Oboe II), Wien s.a., Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, A-Wn OA.445/Stimmen
- Zemlinsky, Alexander: *Es war einmal... Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen*, (Clarinete II), Wien s.a., Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, A-Wn, OA.445/Stimmen

Zemlinsky, Alexander: *Frühlingsbegräbnis* (Klavierauszug), Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, A-Wgm V 29245

b) Moderne Notenausgaben

Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in 3 Aufzügen. Erster Aufzug (Vorspiel auch mit Konzertschluß)*, in: ders., *Richard Wagner – Sämtliche Werke*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Bd. 14/1, vorgelegt von Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1972 (Edition Schott)

Wagner, Richard: *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, in: ders., *Richard Wagner – Sämtliche Werke*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der schönen Künste, Bd. 30, vorgelegt von Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1970

Zemlinsky, Alexander: *Es war einmal ... Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen. Text nach Holger Drachmanns gleichnamiger Komödie von Maximilian Singer* (Partitur), hrsg. von Antony Beaumont, München 2001 (Ricordi 5039)

Zemlinsky, Alexander: *Symphonie B-Dur (1897)*, hrsg. von Antony Beaumont, Wien 1977 (Universal-Edition 11413), Nachdruck, München 2002

Tondokumente

Berliner Philharmoniker/Herbert von Karajan, *Richard Wagner. Parsifal* (aufg. 1981), Deutsche Grammophon: 2532 033 (publ. 1981)

Bayreuther Festspielorchester- und chor/Pierre Boulez, *Richard Wagner. Parsifal* (aufg. 1971), Deutsche Grammophon 2740 143 (publ. 1972)

Bayreuther Festspielorchester- und chor/Karl Muck, *Richard Wagner. Parsifal* (aufg. 1938), *The Complete Karl Muck Parsifal Recordings*, Naxos Historical Recordings 8.110049–50, 1927/28, CD

Berliner Philharmoniker/Alexander Zemlinsky, *Complete 78 rpm Orchestral recordings. Weber, Mozart, Beethoven, Rossini, Flotow, Smetana, Maillart, Weinberger* (aufg. 1932), Archiphon ARC-WU047 (publ. 2012)

Orchester der Staatsoper Berlin/Orchester der Städt. Oper Berlin-Charlottenburg/Berliner Philharmoniker/Alexander Zemlinsky, *Mozart. Beethoven, Rossini, Maillart, Flotow, Weinberger, Smetana* (aufg. 1928–1930), Koch Schwann Musica Mundi: 310 037 (publ. 1986)

Ikonographische Quellen

- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Die Wanderung durch das göttliche Reich“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier auf Holz, 57 x 76 cm, in Privatbesitz
- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Amfortas“ (Kostüm), 1913, Aquarell auf Karton, 49 x 33,7 cm, in Privatbesitz
- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Klingsor“ (Kostüm), 1913, Aquarell auf Karton, 49,5 x 33,5 cm, Privatbesitz
- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Die Maske des Klingsor“ (Perücke), 1913, Aquarell auf Karton, 48,5 x 33 cm, Privatbesitz
- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Gralsritter, Knappen und Gurnemanz“ (Kostüme), München 1913, Aquarell auf Pappe, Privatbesitz
- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Klingsor's Zaubergarten“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier, 50 x 72 cm, Privatbesitz
- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Verwandlung. Klingsor's Zaubergarten“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier, Verbleib unbekannt
- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Einöde“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier, Verbleib unbekannt
- Osen, Erwin: *Parsifal*, „Erster Aufzug“ (Bühnenbild), München 1913, Mischtechnik auf Papier, Verbleib unbekannt

Archivalien und Briefe

- Almanach und Adressenbuch für das Königlich-Deutsche Landestheater in Prag (1911–1918)*, Österreichisches Theatermuseum Wien, A-Wtm 488722-B
- Kramer, Leopold und Glöckner-Kramer, Pepi: Abschiedsrede auf Alexander Zemlinsky zu dessen Ausscheiden am Neuen Deutschen Theater Prag, Prag 24. Juni 1927, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA), US-CAh bMS Mus 261
- Bodanzky, Artur: *Letters to Alexander Zemlinsky (1911–1939)*, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA), US-CAh Mus 261 (275)
- Kolisko, Robert an Zemlinsky, Louise: Brief von 1963, zitiert nach: <http://www.zemlinsky.at/de/schaffen/der-dirigent>

Literatur

- Adler, Felix: „Die Parsifal-Aufführung“, in: *Bohemia*, Prag, 2. Januar 1914, S. 5–6
- Adler, Felix: „Parsifal=Konzert. (Maifestspiele IX.)“, in: *Bohemia*, Prag, 23. Mai 1913, S. 7
- Adler, Felix: „Tannhäuser“, in: *Bohemia*, Prag, 1. Oktober 1911, S. 11
- Adler, Felix: „Fidelio‘ unter Zemlinsky“, in: *Bohemia*, Prag, 25. September 1911, S. 1–2
- Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner* [1952], in: ders., *Die musikalischen Monographien*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1971 (Gesammelte Schriften 13), S. 7–148
- Adorno, Theodor W.: „Zemlinsky“ in: ders., *Musikalische Schriften I–III*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978 (Gesammelte Schriften 16), S. 351–367
- Adorno, Theodor W.: „Zur Partitur des ‚Parsifal‘“ [1956/57], in: ders., *Musikalische Schriften IV*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982 (Gesammelte Schriften 17), S. 47–51
- Appel, Bernhard: „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 347–365
- Appia, Adolphe; Cantacuzène, Elsa: *Die Musik und die Inszenierung*, München 1899
- Bachler, Klaus: *Die Volksoper: Das Wiener Musiktheater*, Wien 1998
- Bauer, Christian: *Erwin Osen. Egon Schieles Künstlerfreund*, München 2023
- Bauer, Oswald Georg: „Das Sichtbare in der Oper“, in: *Oper von Innen. Produktionsbedingungen des Musiktheaters*, hrsg. von Udo Bernbach und Wulf Konold, Hamburg 1993 (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 11), S. 135–182
- Baumann, Carl-Friedrich: *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*, München 1980 (Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele 9)
- Baumann, Dorothea: „Der Bayreuther Raumklang“, in: *wagnerspectrum* 5 (2009), H. 1, S. 151–168
- Beaumont, Antony: *Alexander Zemlinsky. Biographie*, Wien 2005
- von Bélsky, Wenzel: „Parsifal‘. Zur Erstaufführung im Neuen deutschen Theater“, in: *Prager Tagblatt*, 2. Januar 1914, S. 1–2
- von Bélsky, Wenzel: [ohne Titel], in: *Prager Tagblatt*, 5. März 1913, S. 6
- von Bélsky, Wenzel: „Rheingold“, in: *Prager Tagblatt*, 30. September 1912, S. 4
- von Bélsky, Wenzel: „Lohengrin“, in: *Prager Tagblatt*, 16. Januar 1912, S. 4

- von Bélsky, Wenzel: „Tannhäuser“. Dirigent Zemlinsky“, in: *Prager Tagblatt*, 1. Oktober 1911, S. 8
- Beranek, Leo: *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*, New York 1996
- Bettag, Laura: „Drei berühmte Mahlers in Mannheim: Gustav, Fritz und Anna“, <https://www.nationaltheater-mannheim.de/kacheln/artikel/zeitfenster-30/>
- Biba, Otto (Hrsg.): *Alexander Zemlinsky. Bin ich kein Wiener? Ausstellung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien 1992
- Bie, Oskar: *Die Oper*, Berlin ^{8–10}1923
- Bösche, Thomas und Pohlmann, Hansjörg: Art. „Urheberrecht“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4lic0of0a40.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/52200>
- Bowen, José Antonio und Holden, Raymond: „The Central European Tradition“, in: *The Cambridge Companion to Conducting*, hrsg. von José Antonio Bowen, Cambridge 2003, S. 114–133
- Breckner, Johannes: „Szenendramaturgie in den Operneinaktern Alexander Zemlinskys“, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, hrsg. von Sieghart Döhring und Winfried Kirsch, Laaber 1991 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 10), S. 317–322
- Cahn, Peter: „Unbekannte Zeugnisse zur Dauer der Uraufführung des ‚Parsifal‘. Die Aufzeichnungen Engelbert Humperdincks“, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 463–476
- Cahn-Speyer, Rudolf: *Handbuch des Dirigierens*, Leipzig 1919
- Canetti, Elias: *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*, München 1985
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980
- Caskel, Julian: „Dirigenten, Komponisten und andere Diktatoren“, in: *Handbuch Dirigenten. 250 Porträts*, hrsg. von Julian Caskel und Hartmut Hein, Kassel 2015, S. 26–32
- Carnelli, Alessandro Maria: *Labyrinth und Irrwege. ‚Verklärte Nacht‘ von Arnold Schönberg*, Mannheim 2022
- Clausen, Hans Dieter: *Händels Direktionspartituren*, Hamburg 1972 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 7)
- Clayton, Alfred: „Alexander Zemlinskys künstlerisch-pädagogische Beziehungen zu seinen Schülern“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 301–314
- Coffer, Raymond: „Betwixt the Hof- and the Volksoper: A Portrait of Zemlinsky in Gmunden, 1908“, in: *Zemlinsky studies*, hrsg. von Michael Frith, London 2007, S. 1–14

- Cottrell, Stephen: „Musical performance in the twentieth century and beyond: an overview“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hrsg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 725–751
- op de Coul, Paul: „Der Opern- und Operettenregisseur“, in: *Blickpunkt Bühne. Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950*, hrsg. von Thomas Steiert und Paul op de Coul, Köln 2014, S. 87–116
- Curiel, Hans: „Espressivo und objektivierter Ausdruck und Vortrag“, in: *Synthesen. Vermischte Schriften zum Verständnis der neuen Musik*, Hamburg 1928, S. 149–154
- Danuser, Hermann (Hrsg.): *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11)
- Diestel, Hans: *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren. Die Grundlagen der Dirigiertechnik aus dem Blickpunkt des Ausführenden*, Berlin 1931
- Domman, Monika: „Autorrechte und Aufzeichnungsmedien seit 1800“, in: *Kulturen der Weltwirtschaft*, hrsg. von Werner Abelshauser, Göttingen u.a. 2012 (Geschichte und Gesellschaft 24), S. 228–257
- Eipper, Götz: „Theatertechnik – gestern und heute“, in: *Oper von Innen. Produktionsbedingungen des Musiktheaters*, hrsg. von Udo Bermbach und Wulf Konold, Hamburg 1993 (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 11), S. 229–256
- Fess, Eike: „Idealistische Aufführungspraxis. Arnold Schönberg und Anton Webern als Dirigenten“, in: *Komponieren & Dirigieren: Doppelbelegungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner, Freiburg i.Br. 2017 (Klang-Reden 16), S. 176–191
- Fetthauer, Sophie: Art. „Alexander Kipnis“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001290
- Ficarella, Anna: „Gustav Mahlers Schreibprozesse in den Revisionen seiner Partituren“, in: *Musikalische Schreibszenen*, hrsg. von Federico Celestini und Sarah Lutz, Paderborn 2023 (Theorie der musikalischen Schrift 4), S. 149–177
- Fifield, Christopher: „Conducting Wagner: The Search for Melos“, in: *Wagner in Performance*, hrsg. von Barry Milington und Stewart Spencer, London 1992, S. 1–14
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004
- Fitzhugh, Elisabeth West (Hrsg.): *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Washington 1997
- Fleischmann, H.R.: „Alexander Zemlinsky und die Neue Kunst“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 221–222

- Francis, John W. N.: „Alexander von Zemlinsky conducts“, in: *Association for Recorded Sound Collections Journal* 19 (1987), H. 2, S. 136–138
- Fuchs, Torsten: „Die Prager Musikakademie als Vorbild für die Dresdner Musikhochschule nach 1945“, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft: Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel 2000, S. 129–135
- Furrer, Ulrich: *Der Operndirigent*, Freiburg i.Br. 2002 (Rombach Grundkurs 4)
- Gabrielová, Jarmila: „Parsifal-Rezeption in Prag und die Prager Parsifal-Inszenierung des Prager Nationaltheaters im Jahre 2011“, in: *Richard Wagner: Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2013 (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung, Sonderband), S. 353–359
- Gade, Anders C.: „Acoustics in Halls for Speech and Music“, in: *Springer Handbook of Acoustics*, hrsg. von Thomas D. Rossing, Berlin 2014, S. 317–365
- Graf, Max: [ohne Titel], in: *Die Zeit*, Wien, 15. Januar 1914, S. 2
- Grassl, Markus und Kapp, Reinhard: „Einleitung“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführungspraxis in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 3), S. XVII–XXXVII
- Gratzer, Wolfgang: „Komponieren & Dirigieren. Über einige musikwissenschaftliche Herausforderungen“, in: *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzer, Freiburg i.Br. 2017 (Klang-Reden 16) S. 13–42
- Großmann, Stephanie: *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*, Würzburg 2013
- Gülke, Peter: „Wo Musik ist, muß ein Dämon sein“. Mahler als Interpret“, in: *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation*, hrsg. von Peter Gülke, Stuttgart 2009, S. 93–106
- Gülke, Peter: Art. „Dirigieren“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütken, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4lic09f06f6.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/52384>
- Haack, Helmut: „Was ist musikalische Zeit? Tempolehre und Tempopraxis (in der zweiten Wiener Schule) im Lichte vergleichender Forschung an historischen Tondokumenten“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführungspraxis in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 223–248

- Haack, Helmut: CD-Booklet zu Orchester der Staatsoper Berlin / Orchester der Städt. Oper Berlin-Charlottenburg / Berliner Philharmoniker / Alexander Zemlinsky, *Mozart. Beethoven, Rossini, Maillart, Flotow, Weinberger, Smetana*, aufg. 1928–1930, Koch Schwann Musica Mundi: 310 037 (publ. 1986)
- Haberkamp, Gertraut: Art. „Musikbibliotheken und Archive“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4lic0cz1c15.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/466194>
- Hailey, Christopher: „Das Hohe auf der Erde suchen.“ Zemlinsky, Schreker und die Ästhetik des Modernen Praktikers“, in: *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber*, hrsg. von Stefan Drees u.a., Hildesheim 2009 (Folkwang Studien 8), S. 175–190
- Hagemann, Carl: *Schauspiel- und Opernkunst. Der Mime*, Berlin 1921 (Die Kunst der Bühne 2)
- Harpath, Ludwig: „Parsifal“ in der Hofoper“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 15. Januar 1914
- Harrandt, Andrea: Art. „Fuchs, Johann Nepomuk“, in: *MGG online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <https://www-1mgg-2online-1com-1t4lic08p07cf.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/499494>
- Harrandt, Andrea: „Peter Hermann Adler“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at>
- Heinsheimer, Hans: „Die scharfe Brille über der Nase ... meine Erinnerungen an Alexander Zemlinsky und eine Begegnung mit Louise Zemlinsky im Sommer 1981“, in: *„Eine florentinische Tragödie“ und „Der Geburtstag der Infantin“*. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Premiere am 20. September 1981, hrsg. von Peter Dannenberg, Hamburg 1981, S. 10–22
- von Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1865
- Heuberger, Richard: „Es war einmal ...“, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 24. Januar 1900, S. 1
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Musikwissenschaft – Interpretation – Wissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 79–90
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 46)
- Hunger, Klaus und Schmidt, Martin U. (Hrsg.): *Industrial Organic Pigments: Production, Crystal Structures, Properties, Applications*, Weinheim 2018
- Irrgeher, Heinz: *Josef Angelo Neumann. Wagners vergessener Prophet*, Leipzig 2020

- Jalowetz, Heinrich: „Alexander Zemlinsky. Skizze zu einer Biographie“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 201–204
- Jamason, Correy: „The performer and the composer“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hrsg. von Calin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 105–134
- Joss, Viktor: „Parsifal.“ Erstaufführungen im neuen deutschen Theater“, in: *Deutsches Abendblatt*, Prag, 2. Januar 1914. S. 1
- Kalbow, Laura-Maxine: „Gegen den Strich? Alexander Zemlinsky dirigiert *Parsifal* am Neuen Deutschen Theater in Prag“, in: *wagnerspectrum* 40 (2024), H. 2, S. 153–179
- Kalbow, Laura-Maxine: *Operneinakter im Spiegel moderner Bühnendramatik. Alexander Zemlinskys ‚Der Zwerg‘*, Masterthesis, Universität Hamburg, 2020
- Kapeller, Martin: „Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann“, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hrsg. von Martin Skamletz u.a., Bern 2011 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 7), S. 201–211
- Kapp, Reinhard: „Zemlinsky als Dirigent“, in: *Zeit-Wart Gegen-Geist. Beiträge über Phänomene der Kultur unserer Zeit (Festschrift Sigrid Wiesmann)*, hrsg. von Hannes Grosseck und Thomas Reischl, Wien 2001, S. 171–201
- Kawohl, Friedemann: „Das Paradigma des Urheberrechts. Ein Blick zurück und einer nach vorn“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 162 (2001), H. 3, S. 26–29
- Klaren, Georg C.: „Zemlinsky vom psychologischen Standpunkte“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 204–207
- Klaren, Georg C.: „Der Zwerg und was er bedeutet“, in: *Kölnische Zeitung*, (Abendausgabe), 17. Juni 1922, [S. 1]
- Klein, Richard: „Werk vs. Theater. Carl Dahlhaus im Konflikt mit Richard Wagner“, in: *Musik & Ästhetik* 12 (2008), H. 47, S. 34–60
- Klein, Max: „Zemlinsky und die Künstler“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 225–226
- Klemperer, Otto: *Über Musik und Theater. Erinnerungen. Gespräche. Skizzen*, Wilhelmshaven 1982
- Korngold, Erich Wolfgang: „Aus meiner Lehrzeit bei Zemlinsky“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 230–232
- Krämer, Jörg: „Perspektiven der Erforschung von Musiktheater-Regiebüchern“, in: *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktions-*

- prozesse in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Martin Schneider, Göttingen 2021, S. 201–232
- Krallmann, Dieter und Ziemann, Andreas: *Grundkurs Kommunikationswissenschaft. Mit einem Hypertext-Vertiefungsprogramm im Internet*, München 2001 (UTB für Wissenschaft 2249)
- Kranich, Friedrich: *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, München 1929
- Krones, Hartmut: „Alexander Zemlinsky – Ästhetik, Stil und Umfeld“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 13–18
- Köpp, Kai: „Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung“, in: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hrsg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen 2019 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 14), S. 28–48
- Köpp, Kai: „Komponierende Kapellmeister und dirigierende Konzertmeister: Zur Vorgeschichte des ‚interpretierenden Dirigenten‘“, in: *Handbuch Dirigenten*, hrsg. von Julian Caskel und Hartmut Hein, Kassel 2015, S. 19–25
- Konrad, Ulrich: „Richard Wagner dirigiert“, in: *Die Tonkunst* 11 (2017), S. 274–283
- Kornberger, Monika: Art. „Eduard Bartholomäus Stolz“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=ml?frames=no>
- Laber, Louis: „Zemlinsky auf dem Theater“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 223–224
- Langer, Arne: *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1997 (Perspektiven der Opernforschung 4)
- Levin, David J.: *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago 2007
- Livingstone, Steven R. u.a.: „The influence of vocal training and acting experience on measures of voice quality and emotional genuineness“, in: *Frontiers in psychology* 156 (2014), H. 5, S. 143–155
- von Loesch, Heinz und Meyer, Andreas: „Theorie der Interpretation“, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation*, hrsg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Bd. 1: Ästhetik – Ideen, Kassel u.a. 2018, S. 24–62
- Mahler-Werfel: Alma, *Mein Leben*, Frankfurt a.M. ⁴⁵2020
- Mahler-Werfel: Alma, *Tagebuch-Suiten 1898–1902*, hrsg. von Antony Beaumont und r-Breyman, Frankfurt a.M. 1997
- Mahler, Arnost: „Alexander Zemlinsky. Zu seinem 100. Geburtstag am 14. Oktober 1971“, in: *Die Musikforschung* 24 (1971), S. 250–260

- Mahler, Gustav: *Briefe*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1981
- Melzer, Gerhard: „Zemlinsky und die Tradition. Symposium des Grazer Instituts für Wertungsforschung“, in: *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 57
- Millington, Barry (Hrsg.): *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*, London 2001
- Moor, Christoph: *„Und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition“. Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Mozarts Jupiter-Sinfonie im Prisma der Wagner'schen Dirigier- und Interpretationsästhetik bis zum Einsetzen der historisch informierten Aufführungspraxis*, Dissertationsschrift, Universität Bern, 2019
- Mösch, Stephan: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel u.a. 2009
- Münzmay, Andreas und Siegert, Christine: „Phonographischer Text. Interpretation und Aufführungsmaterial als kritisch edierbarer Sachzusammenhang“, in: *editio* 33 (2019), S. 10–30
- Nebuška, Otakar: „Nemecke divadlo prazke. Parsifal“, in: *Hudební revue* 7 (1914), S. 141–144
- Nebuška, Otakar: „Německé divadlo“, in: *Hudební revue* 9 (1915/16), S. 93–95
- Nebuška, Otakar: „Německé divadlo“, in: *Hudební revue* 11 (1918), S. 253–256
- N.N.: „Die Bayreuther Akustik in Bildern“, in: *BR Klassik. Bayreuther Festspiele*, <https://www.br-klassik.de/themen/bayreuther-festspiele/hintergrund/akustik-bayreuth-festspielhaus-orchestergaben-100.html>
- N.N.: „OSK – Die Orchesterschule der sächsischen Staatskapelle 1923–1937“, in: *Sächsische Staatskapelle Dresden*, https://www.staatskapelle-dresden.de/fileadmin/home/Archiv/pdf/diverses/OSK_-_Die_Orchesterschule_der_Saechsischen_Staatskapelle_Dresden.pdf
- N.N.: „Parsifal: Performance History“, in: *OperaGlass*, <http://opera.stanford.edu/Wagner/Parsifal/history.html>
- N.N.: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/program>
- N.N.: „Stage Technology of the State Opera“, in: *Narodni Divadlo*, <https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-state-opera/stage-technology>
- N.N.: „Rudolf Vašata“, in: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3992>
- N.N.: „Wagner-Lesarten“, in: *Freunde von Concerto Köln e.V.*, <https://wagner-lesarten.de>
- N.N.: „Alexander Zemlinsky“, in: *Austrian Democratic Review/Österreichische Rundschau*, New York, 11. April 1942, S. 13
- N.N. [M.D.]: „Die Meistersinger von Nürnberg“, in: *Prager Tagblatt*, 8. Juni 1927, S. 7

- N.N.: „Aus einer modernen Dirigentenschule“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 2 (1922), S. 121–123
- N.N.: „Parsifal in Brunn. Die dekorative Vorbereitung des Werkes“, in: *Tagesbote aus Mähren und Schlesien*, Brunn, 12. März 1914, S. 7
- N.N.: „Hofoperntheater. Zum ersten Male: ‚Parsifal‘, ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner“, in: *Wiener Abendpost*, 15. Januar 1914, S. 1–3
- N.N.: [ohne Titel], in: *Wiener Zeitung*, 15. Januar 1914, S. 7
- N.N. [R.M.]: „Das Premieren-Bild“, in: *Prager Tagblatt*, 2. Januar 1914
- N.N.: „‚Parsifal‘-Aufführungen. Die Aufführungen in Prag“, in: *Die Zeit*, Wien, 2. Januar 1914, S. 3
- N.N.: „‚Parsifal‘. Die ersten Aufführungen in Oesterreich. Im Prager deutschen und tschechischen Theater“, in: *Neues Wiener Journal*, 2. Januar 1914, S. 11
- N.N.: „‚Parsifal‘-Premieren“, in: *Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk Oesterreich-Ungarns*, Wien, 2. Januar 1914, S. 3
- N.N.: „In der Parsifal-Werkstatt“, in: *Bohemia*, Prag, 7. Dezember 1913, S. 11–12
- N.N.: „‚Parsifal‘“, in: *Prager Tagblatt*, 21. September 1913, S. 9.
- N.N.: [ohne Titel], in: *Prager Abendblatt*, 10. März 1913, S. 6
- N.N.: „Wagner-Zyklus. ‚Die Götterdämmerung‘“, in: *Prager Tagblatt*, 10. März 1913, S. 4
- N.N.: „Kapellmeisterkandidaten. Charakteristiken erster deutscher Kapellmeister“, in: *Neues Wiener Journal*, 19. Februar 1913, S. 4
- N.N.: „Lohengrin“, in: *Prager Tagblatt*, 16. Januar 1912, S. 4.
- N.N.: [ohne Titel], in: *Deutsches Volksblatt*, Wien, 5. Mai 1907, S. 9
- N.N.: [ohne Titel], in: *Neues Wiener Journal*, 4. Mai 1907, S. 9–10
- N.N.: [ohne Titel], in: *Wiener Zeitung*, 4. Mai 1907, S. 9
- N.N.: „Zemlinsky’s Abschied von der Wiener Volksoper“, in: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 15. April 1907, S. 7.
- N.N. [B.B.]: [ohne Titel], in: *Wiener Waldbote*, 2. Dezember 1905, S. 4
- N.N.: [ohne Titel], in: *Der Humorist*, Wien, 10. September 1903, S. 2
- N.N.: „III. Gesellschafts-Concert“, in: *Wiener Montags-Journal*, 12. Februar 1900
- N.N.: [ohne Titel], in: *Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung*, Wien, 15. Februar 1893, Nr. 4, S. 43
- N.N.: „Die Meistersinger von Nürnberg“, in: *Montags-Revue aus Böhmen*, Prag, 9. Januar 1888, S. 6
- Opet, Otto: „Beiträge zum Aufführungsrecht. (Unter theilweiser Benutzung eines am 5. November 1894 im Bernischen Juristenverein gehaltenen Vortrages)“, in: *Archiv für die civilistische Praxis* 84 (1895), H. 2/3, S. 151–194.

- Ottner, Carmen: „Alexander Zemlinsky und die Wiener Hofoper“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 217–236
- Pass, Walter: „Zemlinskys Wiener Presse bis zum Jahre 1911“, in: *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1976, S. 80–92
- Pavis, Patrice: „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 11 (1989), H. 1, S. 13–27
- Pfitzner, Hans: *Werk und Wiedergabe*, in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Augsburg 1929
- Pfohl, Ferdinand: *Gustav Mahler. Eindrücke und Erinnerungen aus den Hamburger Jahren*, hrsg. von Knud Martner, Hamburg 2016
- Philip, Robert: „1900–1940“, in: *Performance Practice. Music after 1600*, hrsg. von Howard Mayer Brown und Stanley Sadie, Basingstoke 1990 (New Grove Handbooks in Music 2), S. 461–482
- Pisk, Paul A.: „Alexander Zemlinsky“, in: *Radio-Wien*, 25. Oktober 1929, S. 4
- Prikopa, Herbert: *Die Wiener Volksoper: Die Geschichte eines notwendigen Theaters*, Wien 1999
- Rausch, Alexander: Art. „Robert Alexander Kolisko“, in: *Österreichisches Musiklexikon online*, <https://www.musiklexikon.ac.at>
- Rentsch, Ivana: „Ein Monumentalbau zwischen den Fronten. Das ‚Künstlerhaus‘ Rudolfinum in der Prager Musikwelt des 19. Jahrhunderts“, in: *Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société*, hrsg. von Hans Erich Bödeker u.a., Berlin 2008, S. 227–256
- Rentsch, Ivana: „„Keine Spur von Lohengrin“. Die ‚verspätete‘ Wagner-Rezeption in Prag“, in: *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, hrsg. von Arne Stollberg u.a., Würzburg 2017 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), S. 291–306
- Rentsch, Ivana: „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenrings‘ – Spuren des Richard-Wagner-Theaters in Prag“, in: *wagnerspectrum* 18 (2022), H. 2, S. 169–203
- Revers, Peter: „Die Wirkung hervorbringen, die der Komponist gewollt hat“, in: *Komponieren & Dirigieren: Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner, Freiburg i.Br. 2017 (Klang-Reden 16), S. 133–158
- Riemann, Hugo: „Das Überhandnehmen des musikalischen Virtuositums“, in: ders. *Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Leipzig 1895, Bd. 1, S. 3–12

- Rode-Breymann, Susanne: „Zemlinskys Kompositionen und Entwürfe für das Musiktheater. Oder: Über die Suche nach der rechten Gattung“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 269–278
- Rode, Susanne: „‘Alles wäre schön auf der Welt – wenn’s keine Operetten gäbe’. Zemlinskys Kapellmeisterzeit am Wiener Carltheater“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 47 (1992), H. 4, S. 185–189
- Röhner, Jessica und Schütz, Astrid: *Psychologie der Kommunikation*, Wiesbaden 2015
- Roller, Alfred: „Mahler und die Inszenierung“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 272–275
- Rosenheim, Richard: *Die Geschichte der Deutschen Bühnen in Prag 1883–1918*, Prag 1938
- Rubow, Markus und Rump, Susanne: „Das wandelnde Bayreuth. Das Richard Wagner-Theater Angelo Neumanns“, in: *Der Ring des Nibelungen in Münster: der Zyklus von 1999 bis 2001*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Münster 2001, S. 191–207
- Rychnowsky, Ernst: „Zehn Jahre Zemlinsky“, in: *Prager Tagblatt*, 23. September 1921, S. 4–5
- Rychnowsky, Ernst: „Parsifal“. Zur Erstaufführung“, in: *Prager Tagblatt*, 28. Dezember 1913, S. 5
- Rychnowsky, Ernst: „Die Walküre“, in: *Montagsblatt aus Böhmen*, Prag, 7. Oktober 1912, S. 7
- Rychnowsky, Ernst: „Rheingold“, in: *Montagsblatt aus Böhmen*, Prag, 30. September 1912, S. 6–7
- Rychnowsky, Ernst: „Lohengrin“, in: *Montagsblatt aus Böhmen*, Prag, 22. Januar 1912, S. 7
- Sabine, Wallace Clement: *Collected Papers On Acoustics*, Oxford 1922
- Scharlitt, Barnard: „Gustav Mahler und das Wiener Hofoperntheater. Zum zehnjährigen Direktionsjubiläum des Meisters“, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Wien, 2. Mai 1907, S. 1–9
- Schneider, Martin: „Was ist ein Regiebuch? Erkundung eines unbekannten Theatermediums“, in: *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Martin Schneider, Göttingen 2021, S. 9–30
- Schönberg, Arnold: *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958
- Schönberg, Arnold: „My evolution“ [1949], in: ders., *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, hrsg. von Leonard Stein, London 1975, S. 79–91
- Schönberg, Arnold: „Gedanken über Zemlinsky“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 228–230

- Scholz, Gottfried: „Zu Zemlinskys Oper ‚Es war einmal‘“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur musikalischen Aufführungspraxis 1), S. 127–136
- Schreder, Karl: „Tannhäuser‘ in der Volksoper. Zur gestrigen Erstaufführung des Werkes im Kaiserjubiläums-Stadttheater“, in: *Deutsches Volksblatt*, Wien, 23. November 1906, S. 1–3
- Schreker, Franz: „Ein Gedenkblatt“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 232–233
- Seedorf, Thomas: „Oper und Vokalmusik“, in: *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, Wiesbaden 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), S. 321–340
- Shannon, Claude E. und Weaver, Warren: *The mathematical theory of communication*, Urbana 1949
- Sichardt, Martina: „Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion“, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführungspraxis in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), S. 31–44
- Steinbeck, Dietrich: „Über Opernregie. Zum Wandel der Regiekonzeptionen“, in: *Oper von Innen. Produktionsbedingungen des Musiktheaters*, hrsg. von Udo Bernbach und Wulf Konold, Hamburg 1993 (Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft 11), S. 110–134
- Steinbeck, Wolfram: „Mahler als Dirigent“, in: *Die Tonkunst* 11 (2017), S. 317–334
- Steinhard, Erich: „Zur Geschichte der Prager Oper. 1885–1923“, in: *Prager Theaterbuch. Gesammelte Aufsätze über Deutsche Bühnenkunst*, hrsg. von Carl Schulderpacher, Prag 1924, S. 147–154
- Steinhard, Erich: „Zemlinsky als Dirigent“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 207–210
- Steinhard, Erich: „Ein Künstler unter den Musikern“, in: *‚Eine florentinische Tragödie‘ und ‚Der Geburtstag der Infantin‘. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Premiere am 20. September 1981*, hrsg. von Peter Dannenberg, Hamburg 1981, S. 35–38
- Sterk, Wilhelm: [ohne Titel], in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 8. September 1903, S. 2
- Sterk, Wilhelm: [ohne Titel], in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 22/23. Dezember 1902, S. 3
- Strauss, Richard: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Mainz 2014
- Stoff, Franziska: „Zwischen den Stühlen. Zum Angliederungsprozess der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag an

- die Deutsche Karls-Universität 1938–1945“, in: *Acta Universitatis Carolinae – Historia Universitatis Carolinae Pragensis* 53 (2013), H. 2, S. 81–153
- Stompor, Stephan: „Gustav Mahler als Dirigent und Regisseur“, in: *Jahrbuch der Komischen Oper Berlin* 8 (1967/68), S. 113–126
- Stowell, Robin: „Case study: Richard Wagner, ‚Tristan und Isolde‘“, in: *The Cambridge History of Musical Performance*, hrsg. von Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 696–722
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk*, Zürich 1974
- Tancsik, Pamela: *Die Prager Oper heißt Zemlinsky. Theatergeschichte des Neuen Deutschen Theaters Prag in der Ära Zemlinsky 1911–1927*, Wien 2000
- Tancsik Pamela und Smith, David: „Zemlinsky’s Impact on Contemporary Opera During his Stay in Prague Between 1911 and 1927“, in: *Zemlinsky Studies*, hrsg. von Michael Frith, London 2007, S. 15–30
- Taubmann, Harold: „Zemlinsky comes to live here“, in: *New York Times*, 8. Januar 1938
- Teweles, Heinrich: *Theater und Publikum. Erinnerungen und Erfahrungen von Heinrich Teweles*, Prag 1927 (Veröffentlichungen der Gesellschaft deutscher Bücherfreunde in Böhmen 7)
- Ther, Philipp: *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien 2006
- Tyrrell, John: *Czech Opera*, Cambridge 1988
- Voigt, Boris: *Richard Wagners autoritäre Inszenierungen. Versuch über die Ästhetik charismatischer Herrschaft*, Hamburg 2003
- Voss, Egon: „‚Parsifal‘-Probleme. Besonderheiten der Bayreuther Aufführungen von 1882 und ihre Folgen“, in: *wagnerspectrum* 12 (2016), H. 1, S. 67–94
- Voss, Egon: „Zwischen Partitur und Aufführungsmaterial oder: Opern-edition und Werkbegriff (Wagner)“, in: *Opern-edition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*, hrsg. von Helga Lühning und Reinhard Wiesend, Mainz 2005 (Schriften zur Musikwissenschaft 12), S. 123–131
- Voss, Egon: *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele*, Regensburg 1976 (Arbeitsgemeinschaft 100 Jahre Bayreuther Festspiele 6)
- Vrbk, Tomáš: *Statní Opera praha. 1888–2008. Historie divadla v obrazech a datech. Opera & Balet*, Prag 2010
- Vysloužil, Jiří: „Zemlinskys Prager Antrittsjahre“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 237–246

- Wagner, Manfred: „Zum kulturellen Umfeld Zemlinskys im Wien der Jahrhundertwende“, in: *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, hrsg. von Hartmut Krones, Wien 1995 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis 1), S. 19–43.
- Wagner, Richard: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1870
- Walter, Michael: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016
- Walton, Chris: *Richard Wagner's Essays on Conducting. A New Translation with Critical Commentary*, New York 2021
- Weber, Horst (Hrsg.): *Briefwechsel der Wiener Schule*, Darmstadt 1995
- Weber, Horst: *Alexander Zemlinsky*, Wien 1977 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 23)
- Weber, Horst: „Die Musik der Wiener Moderne“, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Kassel u.a. 2010, S. 100–113
- Weingartner, Felix: *Bayreuth (1876–1896)*, Berlin 1897
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien 1920
- Werfel, Franz: „Alexander Zemlinsky“, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 1 (1921), S. 197–200
- Wien-Steinberg, Gisela: „Parsifal. Die Erstaufführung im Neuen Deutschen Theater“, in: *Prager Abendblatt*, 2. Januar 1914, S. 3–4
- Wien-Steinberg, Gisela: [ohne Titel], in: *Prager Abendblatt*, 30. September 1912, S. 4
- Wien-Steinberg, Gisela: [ohne Titel], in: *Prager Abendblatt*, 16. Januar 1912, S. 3
- Wilkens, Sander: „Zum Begriff der musikalischen Interpretation als Aufführungs- und Struktursinn“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz*, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart u.a. 1997, S. 310–324
- Wilker, Ulrich: *Das Schönste ist scheußlich. Alexander Zemlinskys Einakter ‚Der Zwerg‘*, Wien 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrum Arnold Schönbergs 9)
- Willnauer, Franz: „Mahlers Mozart: Gustav Mahler als Mozart-Interpret – Dramaturg, Regisseur, Dirigent“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 62 (2007), H. 1, S. 5–17
- Willnauer, Franz: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien 1979
- Winkelmann-Liebert, Holger: „Hüter der Fassung – Die Bibliothek der Staatsoper Hamburg und ihre Aufgaben“, in: *Forum Musikbibliothek* 35 (2014), H. 3, S. 15–20
- Wolff, Werner: „Composer-Conductor of Vienna“, in: *New York Times*, 3. September 1938
- Zemlinsky, Alexander: „Brahms und die neue Generation. Persönliche Erinnerungen“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4 (1922), S. 69–70

Ziegler, Frank: „Webers Probenarbeit – Hinweise zur Terminologie“, in:
Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090006.html>