

Michael Meyer

Moderne als Geschichtsvergewisserung

Musik und Vergangenheit in Wien um 1900

Fokus Musikwissenschaft

Herausgegeben von Inga Mai Groote und Laurenz Lütteken

Michael Meyer

Moderne als Geschichtsvergewisserung

Musik und Vergangenheit in Wien um 1900



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Auch als eBook erhältlich: ISBN 978-3-7618-7250-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.d-nb.de abrufbar.

© 2021 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Umschlagabbildung: »Ein Damen-Corso in der grossen Theater-Avenue des Ausstellungs-Parkes«.
In: Siegmund Schneider: Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892,
Wien 1894, eingebunden nach [S. 324]. (Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Mus.th 472,
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00091959-5). Bei der Abbildung handelt es sich um eine historische Foto-
montage. In der Mitte ist Fürstin Pauline Metternich zu erkennen, im linken unteren Bildteil Johannes
Brahms (mit schwarzem Hut), der in Richtung des im Vordergrund abgebildeten Eduard Hanslick
(mit Weste und Krawatte) blickt.

Innengestaltung und Satz: EDV+Grafik, Christina Eiling, Kaufungen

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2603-4

www.baerenreiter.com

Inhalt

Einleitung	7
Zum Gegenstand 9	
Zum Vorgehen 14	
I Urbanität und Fortschritt	21
1 Neu-Wien und Alt-Wien	23
Stadtgeschichte als Musikgeschichte 23	
Zu Eduard Hanslicks Bedeutung für die Stadthistoriographie 34	
Architektur und Vergangenheit: Musikverein und Konzerthaus 38	
Musik als Stadtgeschichte: Das Ballett-Divertissement »Wiener Walzer« 48	
2 Identitäten und Identitätskrisen	59
Bürgertum, Adel und die Herausforderungen der Moderne: Die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892 59	
Heroenkult und Volk: Die Jubiläumsfeiern für Schubert 1897 und für Haydn 1909 72	
Linke Lesarten: Musikgeschichtspopularisierung im Kontext der Arbeiter-sinfoniekonzerte 86	
II Geschichte und Erneuerung	97
1 Erweiterung des Kanons	99
Objektivität und Praxisbezug: Guido Adler und die Idee des Denkmals 99	
Mit Nietzsche für Senfl: Robert Hirschfelds »Musikalische Renaissance-Abende« 106	
Lebende Komponisten als Alternative: Die Wiener Musikfestwoche 1912 und der Akademische Verband für Literatur und Musik 118	
2 Produktive Aneignungen	127
Legitimierung der musikalischen ›Moderne‹ um 1900 im Umfeld Guido Adlers und Arnold Schönbergs: Das Beispiel Rudolf Réti 127	
Arbeit mit Vorgefundem: Beobachtungen zu Anton Webers Chorstück »Entflieht auf leichten Kähnen« op. 2 135	

III Distanz und Auflösung	143
1 Nostalgie und Spott	145
Wider die »Moderne«: Die Operette »Alt-Wien« und ihr Kontext	145
Wider die Geschichtskultur: Musik und Literatur in der Zeitschrift »Der Ruf«	151
Wider den Heroenkult: Franz Schreker, der Walzer und das Kaiserjubiläumsjahr 1908	156
2 Relativierung: Spiel mit Vergangenheit	168
Ambivalentes Alt-Wien: Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals »Rosenkavalier«	168
Meta-Spott: Hermann Bahrs »Eipeldauer Elektra«	183
Wiener Metaoper: Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«	190
Epilog	197
»Ariadne auf Naxos« durch die Brille Wiens	199
»... fast mit einer Spur von historischer Ironie«: Die Wiener »Ariadne« als Problempiegel	206
Anhang	211
Quellen- und Literaturverzeichnis	213
Primärquellen	213
Sekundärliteratur	226
Danksagung	238
Personenregister	239

1

Neu-Wien und Alt-Wien

Stadtgeschichte als Musikgeschichte

»»Dennoch, wie sehr und wie oft dich mein Auge bewundert, du sprichst mir nicht mehr zum Herzen wie einst, weithin gebreitete Stadt; nicht mehr wie einst, da wallumgürtet du noch mit den alten schwärzlichen Häusern geragt über das grüne Glacis; eng und gedrückt, voll gewundener Gassen und düsterer Winkel – aber es wogte in dir fröhlich ein fröhliches Volk. [...] Reicher, beschwingter sind Handel und Wandel, doch fehlt das Behagen, das am Erworbenen sich festen Besitzes erfreut. Ja, du hast dich verändert, ich fühl' es. Bist du auch schöner, bist du auch größer als sonst – bist du doch nicht mehr mein Wien!«¹ Diesen Ausschnitt aus Ferdinand von Saars *Wiener Elegien* zitieren Richard von Kralik und Hanns Schlitter in ihrer monumentalen Wiener Stadtgeschichte aus dem Jahre 1912 in einem Kapitel mit der Überschrift »Neuwien«, das sich mit der Entwicklung seit der Revolution im Jahr 1848 befasst.² Die Verquickung des Urbanisierungs- und Modernisierungsprozesses mit der verklärenden Rückschau auf Alt-Wien stellt eine der verschiedenen Möglichkeiten der Inbezugsetzung von Rückbesinnung und Fortschritt, von Vergangenheit und Gegenwart dar, die in zeitgenössischen Quellen mit dem Fluchtpunkt ›Wien‹ anzutreffen sind. Über solche Inbezugsetzungen machte man sich in Wien um 1900 besonders viele Gedanken, und es scheint symptomatisch, dass Kralik und Schlitter Saar als Teil der neusten Wiener Kulturgeschichte behandeln. Zur ›Moderne‹ gehörte, wie Kralik und Schlitters Werk deutlich macht, die Geschichtsvergewisserung selbstverständlich dazu. Das zeigt nicht nur ihr Zitat aus Saars *Wiener Elegien*, sondern auch ihr eigene Arbeit als Historiker im Kontext eines von Fortschrittsgläubigkeit angetriebenen Urbanisierungsprozesses.

Die Diskussion von die Musik einbeziehenden Reflexionen über diesen Urbanisierungsprozess ist zentrales Thema dieses Kapitels, wobei nicht nur stadhistorische Darstellungen untersucht, sondern auch Funktionen der Geschichtsvergewisserung bei der architektonischen Gestaltung zweier ausgewählter Gebäude in den Blick genommen werden, nämlich des Musikvereinsgebäudes sowie des Konzerthauses – bei zwei Neubauten also, die paradigmatische Zeugnisse des Urbanisierungsprozesses zwischen 1848 und dem Zerfall der Monarchie darstellen. Schließlich wird am Beispiel des Balletts *Wiener Walzer* gezeigt, dass eine entsprechende Sicht auf die Stadtgeschichte auch direkt im Medium der Musik und damit unmittelbar gesellschaftsstiftend erzählt werden konnte.

Die weitverbreitete Auffassung der Urbanisierung als Modernisierungs- und Fortschrittsprozess spiegelt sich exemplarisch in Kralik und Schlitters finalem Resümee: »Die Aufgabe dieser Darstellung war es, die Gegenwart aus der Vergangenheit zu verstehen und

1 Kralik und Schlitter: Wien 1912, S. 724 f. Vgl. als Primärquelle Saar: *Wiener Elegien* [1909], S. 12.

2 Ebd.

Zu Eduard Hanslicks Bedeutung für die Stadthistoriographie

Bisher kaum beachtet, aber im Zusammenhang mit der Frage nach der zeitgenössischen Beurteilung des Urbanisierungsprozesses relevant ist ein Beitrag Eduard Hanslicks für einen monumentalen, vom Wiener Gemeinderat aus Anlass des 40-jährigen Thronjubiläums des Kaisers im Jahre 1888 herausgegebenen Sammelband, eine Darstellung der neueren und neusten Geschichte Wiens aus allgemein zeitgeschichtlicher, aus wirtschafts-, sozial, architektur-, kunst-, wissenschafts-, bildungs- sowie musikhistorischer Perspektive (*Denkschrift zum 2. December 1888*).⁵⁷ Ausgehend vom Beitrag für diesen Band und weiteren Schriften Hanslicks kann ein Kontext für die Bedeutung skizziert werden, die Wiener Stadthistoriographen seit Weiß der Musikgeschichte, besonders aber der Musikgeschichtskultur beimaßen.

Hanslick gliederte seine Darstellung in der *Denkschrift* in zwei Hauptteile, deren erster das Opern-, deren zweiter das Konzertwesen betrachtet. Beim ersten handelt es sich im Wesentlichen um eine Geschichte des Repertoires der Opernhäuser Wiens, die die aktuelle Operngeschichte miteinschließt. Diese Operngeschichte ist angereichert um das Wirken von Direktoren, Dirigenten, Darstellerinnen und Darstellern, wobei die Etablierung eines >modernen Kanons< als Fortschritt gefeiert wird, der lange auf sich warten ließ; erwähnt wird im Zusammenhang mit der Modernisierung des Opernbetriebs auch das neue Opernhaus.⁵⁸ Der zweite Teil liest sich erwartungsgemäß nun in besonderem Masse als Aufschwungsgeschichte (das Opernwesen sei im Gegensatz zum Konzertwesen vom Hof alimentiert worden und hätte vor dem Aufschwung »wenigstens des äusseren Glanzes nicht entbehrt«).⁵⁹ Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die Gesellschaft der Musikfreunde, der Aufschwung manifestiere sich auf der personellen Ebene etwa im Wirken von Joseph Hellmesberger und Johann Herbeck, auf struktureller Ebene mit der Professionalisierung des Orchesterwesens und der Gründung von neuen Subvereinen. Ferner geht Hanslick auf die >philharmonischen Concerte<, auf die Pflege von Kammermusik, auf das Musik- und Gesangsvereinswesen und auf moderne Erscheinungsformen des Virtuosentums ein. Letztere grenzt er scharf gegen die in den 1830er- und 1840er-Jahren dominierenden inhaltsleeren >Virtuosencconcerte< ab; eine >würdige< Musikpflege für den >ernstere[n] Musikfreund< konnte gemäß Hanslick erst nach der Revolution (re-)etabliert werden.⁶⁰ Resümierend kommt er zum Schluss, dass ein >Rückblick auf die letzten 40 Jahre [...] einen ganz ausserordentlichen Fortschritt, ja beinahe eine völlige Umgestaltung und Neuschöpfung aller musikalischen Anstalten in Wien< erkennen lasse.⁶¹

Neben Musikleben und Musikgeschichte behandelt Hanslick auch Aspekte der Musikgeschichtskultur. Gleich zu Beginn erwähnt er >eine Gruppe von drei Denkmälern<, näm-

57 Gemeinderath der Stadt Wien (Hrsg.): Wien 1848–1888. Denkschrift 1888. Hanslicks Beitrag erscheint weder in der Werkliste in der *Neuen MGG*, noch ist er in der in der Schriftenausgabe ediert, da diese bis anhin nur bis 1865 reicht. Vgl. Abegg: Art. >Hanslick, Eduard<. In: MGG online [aufgerufen am 18. September 2018]; Hanslick: Sämtliche Schriften 1993–2011.

58 Hanslick: Musik 1888, Bd. 2, S. 301–342, S. 306–323.

59 Ebd., S. 324–342 sowie S. 306 und S. 324.

60 Ebd., S. 324 und passim.

61 Ebd., S. 340–342.

lich für »Haydn, Beethoven und Schubert« (1887, 1880 und 1872), die »uns den neuerwachten Cultus einer ruhmvollen Vergangenheit und unserer grossen Tondichter symbolisirt.«⁶² Geschichtskultur scheint für Hanslick eminent wichtig zu sein, und zwar, wie bereits an anderen Schriften beobachtet wurde, als Teil des Aufschwungs, der »musikalischen Fortentwicklung Wiens seit dem Regierungsantritte unserer Kaisers«.⁶³ So erwähnt er auch die 1870 im Musikverein abgehaltene Beethoven-Feier und würdigt die Rolle des Männergesangsvereins im Zusammenhang mit der Errichtung des Schubert-Denkmales. Ebenso geht er auf spezielle Anlässe an der Oper – Mozartzyklus im Jahr 1881 zum Gedenken an dessen Wiener Jahrzehnt 1881–1791, eine Aufführung aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums des *Don Giovanni* sowie ein Gluck-Gedenkkonzert – und auf eine Verbesserung des musikalischen Bildungswesens ein, und zwar inklusive seiner eigenen »Lehrkanzel für Geschichte und Ästhetik der Musik an der Wiener Universität« seit 1864.⁶⁴

Die Anlage der Schrift verweist freilich auf Hanslicks bekannte Arbeiten wie die *Geschichte des Concertwesens in Wien* (1869–79) und *Die Moderne Oper. Kritiken und Studien* von (1. Band 1875), wobei vor allem deren erste ein ähnliches Aufschwungsnarrativ bedient; die letzte Epoche seit 1848 wird hier sogar als »musikalische Renaissance« bezeichnet, die »Pflege und Wiedergeburt der klassischen Meister« gilt expressis verbis als »modern«.⁶⁵ Ebenso ist in diesem Zusammenhang an Hanslicks Beitrag zum 1886 erschienenen ersten Band des bereits oben im Zusammenhang mit Kralik und Schlitter erwähnten *Kronprinzenwerks* zu erinnern, d.h. zur historischen Enzyklopädie *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*.⁶⁶ Auch hier spricht er in Sachen Musikleben von »Umschwung«, »Reform« und »Fortschritt«, man habe um die »Geister« der Wiener Klassiker mehr denn je Verdienste erworben.⁶⁷

Eine präzisere Einordnung des Beitrags für den Sammelband von 1888 in den allgemeinen Kontext von Hanslicks Schriften wäre Gegenstand einer weiterführenden Studie. Allerdings dürfte Hanslick im Zusammenhang mit der Stadthistoriographie eine kaum zu unterschätzende Rolle zukommen, zumal bei ihm die ersten beiden oben an Kralik und Schlitter festgehaltenen Umgangsformen mit musikalischer Vergangenheit auf spezifische Art und Weise vorgeprägt zu sein scheinen. So findet sich das von Hanslick seit den 1860er-Jahren bediente Aufschwungsnarrativ in Sachen Musikleben in allen Werken ab 1872; abgesehen davon wird der Verfall der Musikkultur vor 1848 bei Weiß (1872 und 1882), Bermann und Schimmer (1880/1904), Guglia (1892) sowie auch bei Kralik und Schlitter (1912) beklagt. Besonders gehen, wie erwähnt, Bermann und Schimmer sowie Guglia auf die Musikgeschichtskultur ein und nennen dieselben Denkmale, die Hanslick wichtig sind (Mozart,

⁶² Ebd., S. 303 f.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 321–323, 330, 336, 341.

⁶⁵ Hanslick: Vorwort. In: Ders.: *Geschichte des Concertwesens in Wien* 1869, S. IX–VX, hier S. XII f. Vgl. die weiteren Nachweise der Schriften Hanslicks im Quellenverzeichnis.

⁶⁶ Hanslick: *Die Musik in Wien*. In: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* 1886, Bd. 1, S. 123–138. Vgl. für eine Würdigung dieses Texts im Zusammenhang mit der Konzeption Wiens als Musikstadt Nußbaumer: *Musikstadt Wien 2007*, S. 40–46.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 134 f. Vgl. dazu ebenso Stachels: »Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit« 2010, S. 215–232.

Haydn und Beethoven). Abgesehen davon wird bei Guglia, genau wie bei Hanslick, das Mozart-Jubiläum von 1881 gewürdigt, während bei Kralik und Schlitter Hanslicks Feuilletons als »Chronik des Wiener Musiklebens« erwähnt werden.⁶⁸ Die dritte Umgangsform, die Koppelung der Musikgeschichte an allgemeine (kultur-)historische Vorgänge, fehlt im Beitrag zum 1888er-Sammelband, was dessen Kontext in einem an sich schon multiperspektivischen Werk geschuldet sein dürfte. Dafür zitiert Hanslick in seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien* im Zusammenhang mit dem Jubiläum der Gesellschaft für Musikfreunde 1862 denselben Ausspruch Schmerlings wie Guglia.⁶⁹ Allerdings machte sich Hanslick um die in den Stadtgeschichten immer vorkommende Geschichte der Unterhaltungsmusik und des Walzers nur marginal verdient, hier wären weitere historiographiegeschichtliche Forschungen nötig.

Es können ausreichende Indizien dafür versammelt werden, dass Hanslick für die hier behandelten Wiener Stadthistoriker ab den 1870er-Jahren von Bedeutung gewesen sein muss. Wie bereits erwähnt war es keine Novität, Musikgeschichte im stadhistoriographischen Kontext zu behandeln, der Topos von Wien als Ort einer besonderen musikalischen Kultur findet sich bereits vor 1848. Neu ist die Idee eines Fortschritts, der deplorable Zustände vor 1848 überwindet, und es liegt die Vermutung nahe, dass diese von Hanslick mitbeeinflusst ist, auch wenn Fortschrittsdenken generell als Signum der damaligen Stadtgeschichtsschreibung zu gelten hat; dasselbe gilt auch für die Historisierung der Musikgeschichtskultur. Aus dieser Perspektive erscheint Hanslick, der das erste musikwissenschaftliche Ordinariat an der Wiener Universität inne hatte und im Musikleben Wiens als Kritiker eine hervorragende Rolle spielte, als eine wichtigere Figur in Sachen Musikgeschichtskultur als bisher vermutet.⁷⁰

Gleichzeitig lässt sich mit Blick auf den Sammelband von 1888 das Verhältnis von >Gründerzeit< und >Moderne< genauer betrachten. Das Kaiserjubiläum wird von der Gemeinde Wien zum Anlass genommen, die Stadtgeschichte der »letzten 40 Jahre« Revue passieren zu lassen, was »in den Erscheinungen der abgelaufenen Zeitperiode wohl begründet« sei, will heißen: »Der Regierungsantritt des Kaisers Franz Joseph bedeutet den Beginn der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Umformung des gesamten staatlichen Lebens, welche naturgemäß einen grossen Einfluss auch auf die Gestaltung der Stadt Wien nehmen musste. Für Wien wurde der Regierungsantritt des jetzigen [sic] Kaisers der Ausgangspunkt zu einer unter der autonomen Verwaltung der Bürgerschaft erfolgten grossartigen Ausdehnung und Verschönerung der Stadt, die Grundlage für die mächtige Hebung ihres Ansehens und ihrer Bedeutung. [...] So erscheint denn das Regierungs-Jubiläum [...] als ein für Wien

⁶⁸ Kralik und Schlitter: Wien 1912, S. 734.

⁶⁹ Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien 1869, S. 387.

⁷⁰ Hanslicks Rolle als Historiograph wurde bisher nur marginal untersucht, vgl. mit Blick auf sein teleologisches Geschichtsbild Abegg: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick 1974, passim; sodann zu seinem Beitrag zum *Kronprinzenwerk* noch einmal Stachel: »Mit Wärme und lebhafter Anschaulichkeit« 2010, S. 215–232. Stattdessen wird Hanslick viel häufiger als Ästhetiker behandelt, und zwar mitunter auch in Abgrenzung von der >historischen Methode< im >antiquarischen< Sinn, vgl. Lütteken: Die »nachhelfende Arbeit der Phantasie« 2010, S. 66–75; Boisits: Die Gesetze des spezifisch Musikalischen 2010, S. 21–27. Vgl. ebenso Deaville: Negotiating the >Absolute< 2013, S. 15–37, wobei es sich um eine Skizze von Hanslicks >großen Schriften< und ihrer Rezeption handelt.

geschichtlich bedeutsamer Abschnitt, der gleichsam den ersten Theil des grossen, unaufhaltsam fortschreitenden Werks der Entwicklung, Ausdehnung und Verschönerung, [...] der Förderung der intellectuellen und materiellen Güter ihrer Bewohner in sich enthält«; der Sammelband also als »Denkmal der Fürsorge des Kaisers« und »ehrendes Zeugniss für eine [...] der Grösse ihrer Aufgabe würdige, zielbewusste Bürgerschaft« und dafür, dass »Wien zu einer der schönsten und gesündesten Grossstädte Europas« geworden ist.⁷¹ Hier wird nicht nur einmal mehr der Schulterschluss von Bürgertum und Adel greifbar, sondern auch ein Bewusstsein für die Geschichtsträchtigkeit einer Epoche. Im Grunde handelt es sich dabei um die Historisierung der Gründerzeit, ein demonstrativer Akt der Geschichtsvergewisserung seitens der Monarchie, des Adels und des erstarkten Bürgertums mit Blick auf die eigene Identität in >Neu-Wien< und auch mit Blick auf die Leistungsfähigkeit der Metropole. Und dank Eduard Hanslick betrifft dies zum ersten Mal in besonderem Masse auch die Musikgeschichte und die Musikgeschichtskultur Wiens.

Ähnliches gilt bereits für Karl Weiß' Stadtgeschichte von 1872 und 1882, zumal auch er auf die Leistungen der Gründerzeit eingeht und zumal es sich auch bei seinem Werk um eine denkbar offiziöse Publikation handelt, die auf die bürgerliche Elite verweist. Auch Bermann historisiert in seiner Arbeit von 1880 bereits die Gründerzeit, genauso Schimmer in der überarbeiteten Auflage desselben Buchs von 1904 (leider konnte für beide Autoren eine gesellschaftliche Verortung nicht eindeutig etabliert werden). Guglias Stadtgeschichte von 1892 entstammt dem Kontext des Volksbildungsvereins und wird so zum Zeugnis dafür, dass die Historisierung der Gründerzeit nicht eine Angelegenheit bürgerlicher und adeliger Kreise bleiben musste. Genau wie der Sammelband von 1888 sowie Hanslicks Schriften zu Konzert- und Opernwesen markieren diese Arbeiten ein neues Bewusstsein – die für die Gründerzeit zentrale (Musik-)Geschichtsvergewisserung wird selber historisch. Neu-Wien hat um 1900, und das ist eine der zentralen Prämissen der vorliegenden Studie, nicht nur seinen städtebaulichen Umfang, sondern auch sein Geschichtsbewusstsein bzw. sein Musikgeschichtsbewusstsein vergrößert und letzteres als Signum seiner eigenen Geschichte erkannt. Dies geschah mit Blick auf den Sammelband von 1888 und Guglias Stadtgeschichte von 1892 ausgerechnet in einer Zeit, die etwa mit Verweis auf Hofmannsthals sogenannten *Chandos-Brief* gerne als Beginn der Wiener Moderne verhandelt wird. Anders als aber der *Chandos-Brief* und ähnliche frühere Zeugnisse wie etwa Nietzsches berühmte *Zweite unzeitgemäße Beitrachtung* suggerieren mögen, folgte auf die Zeit um 1890 nicht ein generelles Unbehagen gegenüber der Geschichtskultur, sondern im Gegenteil deren weitere Ausdehnung. Deutlich wird dies besonders an Kralik und Schlitters Stadtgeschichte von 1912. Diese zeugt nicht nur vom Beginn eines weiteren Stadiums der Historisierung, nämlich derjenigen >Groß-Wiens<, sondern auch von einer Persistenz von Geschichtsbewusstsein und Geschichtskultur, wie sie besonders an der damaligen Konjunktur des Konzepts von >Alt-Wien< deutlich wird.

⁷¹ [ohne Autor]: Vorwort. In: Gemeinderath der Stadt Wien (Hrsg.): Wien 1848–1888. Denkschrift 1888, S. [V]–VIII, hier S. VII f.

2

Relativierung: Spiel mit Vergangenheit

Ambivalentes Alt-Wien: Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals »Rosenkavalier«

Unmittelbar vor dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie entstanden zwei Opern, die in unterschiedlicher Art und Weise ›Tradition‹ und ›Geschichte‹ verarbeiten: Es handelt sich um *Der Rosenkavalier* (1911) und *Ariadne auf Naxos* (in der Version von 1916) von Strauss und Hofmannsthal, zwei Werke, die in Wien spielen und deshalb auch als ›Wiener Werke‹ behandelt werden können. Im Folgenden wird demnach diskutiert, wie sich der *Rosenkavalier* zur Konstruktion von Alt-Wien verhält bzw. wie sich *Ariadne auf Naxos* als Zeugnis für die Auflösung historischer ›Eigentlichkeit‹ vor dem Hintergrund einer ins Enorme ausgeweiteten Geschichtskultur begreifen lässt. Es geht im Anschluss an das vorangehende Unterkapitel also wieder um die Frage nach Distanznahmen; dass die Untersuchung dieser beiden Stücke in einem Kapitel mit der Überschrift »Relativierung« zu finden ist, verweist auf die These, dass es sich dabei nicht um eindeutige bzw. ›unidirektionale‹ Distanznahmen handelt, sondern um absichtsvoll relativierende, mehrdeutige. Dies gilt auch für das zwischen die Betrachtung der Opern eingeschobene Theaterstücklein Hermann Bahrs, für die *Eipeldauer Elektra* (1912), die sich bei weitem nicht in einer Parodie von Strauss' und Hofmannsthals *Elektra* erschöpft. Es ist zu hoffen, dass auf diese Weise bisher wenig bekannte Facetten der Wiener Moderne aufscheinen und dass so zu einem vertieften Verständnis der hier betrachteten und, zumal was Strauss betrifft,⁸⁰ im 20. Jahrhundert gerne mit dem historisch fragwürdigen Begriff der ›Spätromantik‹ etikettierten Werke beigetragen werden kann.

Am 9. April 1911 erschien in den *Wiener Caricaturen* ein Gedicht, das unter anderem folgendermaßen über den *Rosenkavalier* räsoniert: »Oh deutsches Opernpublikum, / Dir helfen keine Ärzte, / Du kämpfstest manchen harten Strauß, / Doch der Strauß ist der härteste. / Durch alle Lande tönet laut / sein ruhmgekrönter Name / Und tut's auch die Musik nicht grad, / so tut's doch die Reklame. / Wir hörten mit Verblüffen an, / Miß Salome aus Kanaan, / Und in uns fraß der grimme Neid, / Weil ohne Kopf Jochanaan. / Wir ließen uns elektrisch dann / Das Trommelfell zerklöpfen / Und schwankten zwischen Hoffmannsthal [sic] / Und zwischen Hoffmannstropfen. / Und da schon alles bange harrt / der schrillsten Dissonanzen, / Sieht man den Rosenkavalier / 'nen Wiener Walzer tanzen. / Ein Wiener Walzer, kühn und kraus / In sehr verzwickter Strichart, / Doch leider nicht von Johann Strauß, / Oh nein! Man bloß von Richard!«.⁸¹ Gerade eine Zeitung, die sich der ›Caricatur‹ verschrieben hat,

⁸⁰ Vgl. neuerdings Lüttekens: Richard Strauss 2014, bes. S. 21–42.

⁸¹ »Fledermaus«: Der Rosenkavalier. In: Wiener Caricaturen, 9. April 1911, S. 5. Vgl. auch als ähnliches Zeugnis Piccolo: Der gelehrige Strauß. In: Der Floh, 26. Februar 1911, S. 2.

zeigt gegenüber der »Komödie für Musik« kaum Empathie – womit sie freilich mitnichten alleine war, und zwar nicht nur im Bereich der Satire. Sowohl die Uraufführung in Dresden am 26. Januar 1911 als auch die Wiener Erstaufführung am 8. April desselben Jahres waren bei weitem nicht nur mit favorablen Kritiken gesegnet. Der konservative Julius Korngold z. B. nannte das Libretto eine »Komödie gegen Musik« und attestierte Strauss »Wahllosigkeit in der musikalischen Grundsubstanz, Mangel an Disposition und Einheitlichkeit, süßliche Sentimentalitäten«.⁸²

Solche Zeugnisse verweisen auf die Frage nach dem Verhältnis des *Rosenkavalier* zu Wien. Eine Frage, die aus der Ferne betrachtet einfach zu beantworten ist: Das Werk spielt im Wien Maria Theresias, verwendet Wiener Walzer und Wiener Dialekt, der Librettist war Wiener, und der Komponist hatte offenbar eine besondere Affinität zu dieser Stadt, die sich nicht nur in zahlreichen Aufenthalten, sondern auch in der engen Zusammenarbeit mit Hofmannsthal sowie im steten Bemühen äußerte, seine Werke auch in Wien zur Aufführung zu bringen.⁸³ Allerdings hat die bisherige Forschung den Wien-Bezug kaum auf mit der Stadt verbundene größere historische Zusammenhänge bezogen. Stattdessen wurden viele wertvolle Beobachtungen zu unterschiedlichen Detailperspektiven angestellt – etwa durch Untersuchungen zur musikalischen Topik und zu Bezügen auf Josef Strauss, Schubert oder Mozart, oder auch zu sprach- und theaterwissenschaftlichen Aspekten wie dem Dialekt oder dem Verhältnis des Werks zur Wiener Komödientradition.⁸⁴ Auch mit Blick auf die Inspirationsquellen des Werks wurde bereits auf >Österreichisches< bzw. >Wienerisches< verwiesen,

⁸² Julius Korngold: »Der Rosenkavalier.« Komödie für Musik von Hugo v. Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss. In: Neue Freie Presse, 9. April 1911, Morgenblatt, S. 1–4. Auf die Quelle verweist bereits Wagner-Trenkowitz: Zum »Wienerischen« in den Opern von Richard Strauss 1999, S. 51–57, S. 55, allerdings ohne Nachweis. Vgl. ebenso Botstein: Richard Strauss and the Viennese Critics 1992, S. 311–371, S. 349–358.

⁸³ Leibnitz: »...mit wienerischer Grazie und Leichtigkeit...« 2014, S. 49–61.

⁸⁴ So verweist Christoph Wagner-Trenkowitz im Zusammenhang mit den Walzern auf Strauss' Spielanweisung »Die Auftakte in den Streichern stets in dem süßlichen Wiener *glissando*« (bei Ziffer 253) und auf den inzwischen hinlänglich bekannten Umstand, dass sich Strauss offenbar vom sogenannten *Dynamiden-Walzer* op. 173 von Josef Strauß, dem jüngeren Bruder von Johann Strauß, hat inspirieren lassen; vgl. Wagner-Trenkowitz: Zum »Wienerischen« 1999, passim. Mit dem Komplex der Wiener Walzer beschäftigte sich ebenso Roswitha Schlötterer, die deren Verwendung im Rosenkavalier vor dem Hintergrund von deren Verwendung in der Wiener Operette diskutiert; vgl. Schlötterer: Die musikalische und szenische Bedeutung der Rosenkavalier-Walzer 1985, S. 135–168. Auch wurden immer wieder Reverenzen an typische >Wiener< Komponisten und Werke entdeckt, so an Mozart, konkret an dessen *Figaro*, oder auch, was etwa das Schlussduett »Ist ein Traum kann nicht wirklich sein« betrifft, an Schubert (auch wenn man dabei genauso an den Abendsegen aus Humperdincks *Hänsel und Gretel* denken kann). Vgl. zu Mozarts *Figaro* etwa Seedorf: Strauss und Mozart 2014, S. 84–95, hier S. 90. Zu Schubert noch einmal Wagner-Trenkowitz: Zum »Wienerischen« 1999, S. 54, der in Schuberts *Heidenröslein* D 257 ein Vorbild für das Schlussduett des 3. Aktes, »Ist ein Traum kann nicht wirklich sein«, erkennt. Und aus sprachwissenschaftlicher Perspektive hat sich etwa Oswald Panagl Hofmannsthals unterschiedlichen Inszenierungen des Wiener Dialekts angenähert – besonders schlagend ist hier natürlich das Beispiel des Octavian, der als Mariandel verkleidet eine deutlich wahrnehmbar >volkstümlichere< Variante spricht; Panagl: »Ist eine wienerische Maskerad' und weiter nichts?« 1999, S. 79–90. Theaterwissenschaftlich beleuchtet z. B. wiederum Yates kritisch die Bedeutung des Wiener Volkstheaters; Yates: Hofmannsthal und die österreichische Tradition der Komödie 1983, S. 181–197.

III Distanz und Auflösung

allerdings weniger umfassend. Bekannt ist, dass Hofmannsthal viele Namen für seine Figuren (u. a. Quinquin, Oktavian, Rofrano u. a.) den Tagebüchern von Fürst Johann Josef Khevenhüller-Metsch verdankt, einem hohen Beamten am Hof Maria Theresias. Ebenso dürfte die Adelsgeschichte des Historikers Eduard Vehse von Relevanz gewesen sein, in deren 1851/52 erschienenem zweiten Teil Hofmannsthal Ämterbezeichnungen sowie auch eines der vielen möglichen Vorbilder für das Rosenübergaberitual gefunden haben könnte.⁸⁵ Parallel dazu haben die bisherigen literaturwissenschaftlichen und historischen Kommentare auch immer wieder die französischen Wurzeln des Werks betont, so etwa besonders Michael Reynolds in seiner rezenten Untersuchung: Molières *Monsieur de Pourceaugnac* (1669/70, Vorbild für die Ochs-Handlung), Louvet de Couvrys mehrteiliger Roman *Les aventures du chevalier de Faublas* (1787–1790) und dessen auszugsweise Verarbeitung als Operette unter dem Titel *L'ingénue libertin ou La Marquise et le Marmiton* (1907/08, Vorbild der Personenkonstellation Octavian–Marschallin–Sophie).⁸⁶ Ulrich Weisstein resümiert sogar im Zusammenhang mit der Entstehung des Librettos, dass vornehmlich französische Ingredienzen »mit einer dicken österreichisch-ungarischen Soße übergossen« worden seien.⁸⁷

Allerdings verweisen verschiedene Primärquellen auf die zentrale Bedeutung gerade der Stadt Wien. Das Libretto spielt »Zu Wien, im ersten Jahrzehnt der Regierung Maria Theresias«, was schon am unmittelbaren Beginn der Arbeit feststand. Am 11. Februar 1909, kurz nach Kesslers erster Erwähnung des *Faublas*-Stoffes gegenüber dem Dichter am 9. Februar, schreibt Hofmannsthal an Strauss: »Ich habe [...] in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht [...]. Zeit: Wien unter Maria Theresia.«⁸⁸ Und am selben Tag notierte Kessler, der damals gerade mit dem Dichter in Weimar zusammen war, in seinem Tagebuch, dass Hofmannsthal das »Motiv« gefunden habe, »warum Faublas zu Sophie geschickt wird: als Brautwerber, um ihr nach alter Wiener Sitte den Besuch des Bräutigams anzukündigen und ihr eine silberne Rose zu überreichen.«⁸⁹ Leider scheinen sich keine Quellen erhalten haben, die die Wahl des Spielorts stichhaltig begründen, nur zu den Bemühungen der Autoren um >Wienerisches<. Auch diese sind in frühen Arbeitsstadien dokumentiert: Strauss z. B. meint im Mai 1909, dass ihm »das Wiener Milieu in Stimmung u. melodischer Linie«, die »gewisse Wiener Sentimentalität« im 1. Akt »gut gelungen« sei, Hofmannsthal schon im März, dass er glaube, im Entwurf zum 1. Akt

⁸⁵ Vgl. allgemein Hofmannsthal/Strauss: Der Rosenkavalier. Textfassungen und Zeilenkommentar 2016, passim, sowie Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXIII, Operndichtungen 1, 1986, S. 701–717 sowie Vehse: Geschichte der deutschen Höfe seit der Reformation. Zweite Abtheilung: Oestreich [sic] 1851–52.

⁸⁶ Reynolds: Creating >Der Rosenkavalier< 2016, bes. S. 135–153 und passim. Vgl. auch Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXIII, Operndichtungen 1, 1986, S. 701–705 (Quellen – Erläuterungen). Neuerdings ebenso Hugo von Hofmannsthal/Richard Strauss: Der Rosenkavalier. Textfassungen und Zeilenkommentar 2016, S. 102–108. Ebenso hingewiesen sei unter den vielen philologischen Arbeiten, die sich in den letztgenannten beiden Titeln zitiert finden, Weisstein: (Pariser) Farce oder wienerische Maskerade? 1987, S. 75–102.

⁸⁷ Weisstein: (Pariser) Farce oder wienerische Maskerade? 1987, S. 80.

⁸⁸ Hofmannsthal an Strauss, 11. Februar 1909. In: Strauss–Hofmannsthal Briefwechsel 1978, S. 53 f.

⁸⁹ Kessler: Das Tagebuch 2005, Eintrag vom 11. Februar 1909, S. 560.

»den Ton für die Figuren, aristokratisch-wienerisch-familiär mit einem Firnis von Carl VI-Allongeperücken-ceremonial« getroffen zu haben.⁹⁰

Darüber hinaus lassen sich mehr oder weniger explizite Hinweise dafür versammeln, dass sich das Werk am Alt-Wien-Paradigma abarbeitet. Dabei handelt es sich um eine Perspektive, die in der Forschung bisher noch nie eingenommen wurde, auch wenn sie durch die Spielzeit – das Wien Maria Theresias – nahegelegt wird. Harry Graf Kessler, der wichtige Ideengeber des Stücks, kritisierte in einem Brief an Hofmannsthal vom Juli 1909 den »Stil des *Ganzen*« als etwas »gar zu alt-wienerisch«, er befürchtet, dass »ein modernes Theaterpublikum die Geduld zu dieser Art von Malerei nicht haben wird« (aus Hofmannsthals sehr konziliantem Antwortbrief wird nicht klar, ob und was er geändert hat).⁹¹ Ebenso findet sich bei Hofmannsthal ein Hinweis, und zwar in einem Brief an Strauss vom 24. April 1909. Der Dichter forderte den Komponisten dazu auf, »sich für den letzten Akt einen altmodischen, teils süßen, teils frechen Wiener Walzer einfallen« zu lassen, »der den ganzen Akt durchweben muß.«⁹² Und im Mai 1910 übermittelte Strauss Hofmannsthal ein Schreiben von Sir Peter Philips, dem Leiter der Londoner Wallace Collection, in dem letzterer die Verwendung von Wiener Walzern kritisiert: Die Musik von Strauss »spiegelt auch Eigenarten des Wiener Gesellschafts.- u. Gefühlslebens wieder die sicherlich nicht in die Zeit passen in der er seine Oper spielen läßt. [...] Die Walzerklänge u. die ganze Atmosphäre von Naivität u. Gemütlichkeit« würden »im (stricten) Gegensatz stehen zum ganzen Geist des 18. Jahrhundert«. Hofmannsthal allerdings notierte zu letzterer Stelle aber an den Rand des Dokuments: »im Gegenteil«.⁹³ Gerade letzteres Zeugnis belegt einmal mehr die schon in den vorangehenden Kapiteln beobachtete Verquickung des Walzers mit Alt-Wien.

Die obengenannten Hinweise können zum Anlass weiterer Spurensuchen genommen werden. Diese sind zunächst allgemein mit Blick auf die Autoren gehalten, fokussieren in der Detailperspektive sodann auf den Wiener Walzer und den Maria Theresia-Kult. Natürlich

⁹⁰ Strauss an Hofmannsthal, 22. Mai 1909. In: Strauss–Hofmannsthal Briefwechsel ^s1978, S. 62 f. (Mit Bezug auf den 1. Akt: »Ich glaube, es ist gut geworden, die gewisse Wiener Sentimentalität der Abschiedsszene gut getroffen«); Strauss an Herrmann Bahr, 23. Mai 1909. Zit. in: Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXIII, Operndichtungen 1, 1986, S. 603 (»Der erste Akt der neuen Spieloper ist in der Skizze gestern fertig geworden: ich glaube, das Wiener Milieu ist mir in Stimmung u. melodischer Linie gut gelungen.«). Hofmannsthal an Kessler, 26. März [1909]. In: Hofmannsthal–Kessler Briefwechsel 1968, S. 215 f. (Mit Bezug auf den ersten Akt: »doch glaube ich den Ton für die Figuren, aristokratisch-wienerisch-familiär mit einem Firnis von Carl VI-Allongeperücken-ceremonial, getroffen zu haben.«). Vgl. auch Hofmannsthal an Strauss [Mitte August 1910]. In: Strauss–Hofmannsthal Briefwechsel ^s1978, S. 96 (»Eine Anzahl kleiner, aber mich sehr störender *anscheinend zufälliger* Alterationen des Wienerischen [...] müssen *womöglich* im gesungenen Text, *unbedingt* aber im Textbuch getilgt werden«).

⁹¹ Vgl. Hofmannsthal an Kessler, 7. Juli 1909. In: Hofmannsthal–Kessler Briefwechsel 1968, S. 250 f. sowie den Antwortbrief vom 9. Juli, ebd., S. 251 f.

⁹² Hofmannsthal an Strauss, 24. April 1909. In: Strauss–Hofmannsthal Briefwechsel ^s1978, S. 57 f.

⁹³ Koch: Notizen Hofmannsthals auf Briefen von Strauss 1974, S. 454–461, S. 457–459 mit Wiedergabe des Briefs und Hofmannsthals Marginalien. Eine Reaktion ist nicht überliefert. Bemerkenswerterweise verweist Philips auch auf die ähnliche historische Diskrepanz in den >Meistersingern<, »viele von den >Meistersingern< sei nicht 16. Jahrhundert – sondern ultra modern und aus Wagner's Zeit.« Hofmannsthals Notiz: »Richtig.«. Vgl. auch den Brief von Strauss an Hofmannsthal vom 30. Mai 1910. In: Strauss–Hofmannsthal Briefwechsel ^s1978, S. 91.

Epilog

Kalbecks: Auch er erkennt eine musikalische Dichotomie zwischen Alt und Neu, zwischen der »alten Zeit« – in Schreders Sichtweise versinnbildlicht etwa in der »Koloraturarie der Zerbina« – sowie »echt Strauß'sche[m] Reichtum«. Der immer wieder zu hörende Vorwurf der »Stillosigkeit«, das Nebeneinander des »Tragischen und Heiteren in der Musik«, werde durch Köstlichkeit des Ganzen wettgemacht.²⁵⁶

»... fast mit einer Spur von historischer Ironie«: Die Wiener »Ariadne« als Problemispiel

So sehr die hier versammelten Rezeptionszeugnisse zur Wiener *Ariadne*-Premiere auf den Hauptteil der vorliegenden Studie zurückverweisen, so sehr eröffnen sie auch weitere Deutungshorizonte, die hier nicht verhandelt werden konnten. Es dürfte sich beispielsweise lohnen, die hier festgestellte Denkfigur einer bewussten Pluralität historischer Stilanleihen auf einen erweiterten kulturgeschichtlichen Kontext zu überprüfen. Vielleicht böte die zeitgenössische Wiener Denkmalpflegedebatte mit dem auch auf Guido Adler einwirkenden Alois Riegls an der Spitze einen Ansatzpunkt, weil hier ebenso eine Diskussion um die Akzeptanz von Polystilistik innerhalb einer Kunsteinheit (d. h. hier eines Bauwerks) geführt wurde, und zwar im Sinne des Bewahrens historisch gewachsener Zustände.²⁵⁷ Ebenso verweisen die hier referierten Rezensionen noch einmal auf die Problematik der Pluralität geistesgeschichtlicher Paradigmen, die in diesem Rahmen leider nur gestreift werden konnte. So wäre der von Kalbeck benutzte Begriff der >Neoromantik< ebenso weiterzuverfolgen, wie ausgehend von den Beobachtungen im Zusammenhang mit der *Ausstellung für Musik und Theaterwesen* nach dem Idealismusbegriff der Wiener Moderne gefragt werden müsste (dasselbe gilt auch für in anderen Zusammenhängen gestreifte Begriffe wie Materialismus, Naturalismus und Realismus). Es sei hier lediglich darauf hingewiesen, dass Neoromantik in der Literaturwissenschaft für die Zeit um 1900 als etablierter Begriff gilt, und zwar u. a. im Zusammenhang mit Hofmannsthal und als Gegenbewegung zum Naturalismus.²⁵⁸ Bereits in einer einschlägigen Arbeit von Ika A. Thomése aus den 1920er-Jahren wird festgehalten, dass

²⁵⁶ Ebd., S. 4 f. Mit den hier zusammengefassten Zeugnissen konnten die wohl wichtigsten Rezensionen versammelt werden – eine erschöpfende Presseschau der Uraufführung der >Wiener Fassung< wäre eine Arbeit eigenen Rechts. Es kann noch darauf hingewiesen werden, dass der im Zusammenhang mit dem *Rosenkavalier* so wortreiche David Josef Bach sich merkwürdig verhalten nur auf die Besprechung der Aufführung beschränkt. D.[avid] B.[ach]: Theater und Kunst. Hofoper. »Ariadne auf Naxos«. In: Arbeiter-Zeitung, 5. Oktober 1916, S. 7.

²⁵⁷ Vgl. Riegls: Der moderne Denkmalkultus 1903; vgl. auch die Edition mit Kommentar Conrads (Hrsg.): Georg Dehio – Alois Riegls 1988; zur Bedeutung Riegls im Zusammenhang mit Adler vgl. noch einmal Kapitel II.1. bzw. Blaukopf: Das soziologische Konzept des Kunstwollens 1990.

²⁵⁸ Vgl. Dahlhaus: Art. >Neuromantik<. In: Handbuch der musikalischen Terminologie, mit Datum 1973, Sp. 1f. und passim, mit Hinweis auf Prang: Art. >Neuromantik<. In: Kohlschmidt und Mohr (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte 21965, S. 678–80, dort auch der Hinweis auf Thomése [das Handbuch der musikalischen Terminologie besteht aus Ordern mit unterschiedlichen Lieferungen, daher die unvollständig erscheinende bibliographische Angabe].

gerade bei Hofmannsthal die Gegenwart in einer »unbeschreiblichen Weise durchwoven mit der Vergangenheit« sei, was einem bestimmten »Gefühl« entspreche und an verschiedenen Dichtungen, darunter auch *Die Frau ohne Schatten*, festgemacht wird (*Ariadne* sowie die Kollaboration von Strauss und Hofmannsthal werden wenigstens allgemein erwähnt).²⁵⁹ Thoméses Beschreibung ähnelt im Grunde jener Kalbecks, der die Neoromantik auch in der Musik von Strauss' erkannte. Weitere Forschungen müssten der Frage nachgehen, inwiefern der von der Musikwissenschaft praktisch kaum erkundete Begriff helfen könnte,²⁶⁰ das Schaffen von Hofmannsthal und Strauss in seinem Wiener Kontext besser zu verstehen, inwiefern auch die Werke anderer Komponisten wie etwa diejenigen Schrekers, Schmidts, Mahlers oder Zemlinskys unter dessen Ägide rezipiert oder sogar produziert wurden. Dabei könnte Richard von Kraliks und Hans Schlitters Stadtgeschichte von 1912 einen möglichen Anknüpfungspunkt bieten, zumal hier Hofmannsthal im Rahmen eines Überblicks über die moderne Dichtung einer ästhetizistischen Richtung zugeordnet wird, die ihrerseits »aus dem Ästhetizismus der älteren Romantik der beiden Schlegel« stamme (wobei als »Kehrseite« interessanterweise der »etwas derbere Realismus des Rosenkavalier« genannt wird).²⁶¹

Dass die hier referierten Quellen mehr oder minder deutlich die zentralen Themenkomplexe aufscheinen lassen, die innerhalb der vorliegenden Arbeit einem Versuch einer systematisierenden Bestandsaufnahme unterworfen wurden, ist nach obiger Tour d'horizon evident. So klingt stellvertretend für Kapitel I noch einmal der Modus der gesellschaftlich-politischen Identitätsstiftung an, wenn der Rezensent Schreder im konservativen *Deutschen Volksblatt* die Wahl von Wien im 17. Jahrhundert als Handlungsort kritisiert: Dass ein »Wiener« eine so »blödsinnige Anordnung« treffen könne, »eine tragische Oper mit einem Possenspiele [...] gleichzeitig aufzuführen«, nimmt er offenkundig als Angriff auf die geschichtsträchtige Musikstadt Wien,²⁶² wie sie in Kapitel I als Produkt einer sehr ernsthaft auf die Erzeugung von ›Wiener‹ Identität abzielenden Geschichtskultur beschrieben werden konnte. Die in Kapitel II betrachtete Ebene der Geschichtsvergewisserung scheint noch einmal auf, wenn man daran denkt, dass die Rezessenten alle mehr oder weniger stark den Rückbezug auf historische Musik als Qualität anerkennen: Specht spricht im Zusammenhang mit der Ouverture zum zweiten Teil von »subtilem Stilisieren Gluck'scher Elemente«,²⁶³ Bienenfeldt im Zusammenhang mit der Zerbinetta-Arie von Archaisieren »in feinster Weise«,²⁶⁴ Kralik von der »durch archaisierende Wendungen« erzeugten »eigenartige[n] Wirkung«,²⁶⁵ und Kalbeck lobt, dass Strauss der »neuen« Musik einen »Hauch der alten«

²⁵⁹ Thomé: Romantik und Neuromantik 1923, S. 148 und passim.

²⁶⁰ Vgl. auch Wehnert: Art. >Romantik und romantisch<, Abschnitt II.2. In: MGG-online [aufgerufen am 24. April 2019].

²⁶¹ Kralik und Schlitter: Wien 1912, S. 741.

²⁶² Siehe nochmals Karl Schreder: »Ariadne auf Naxos«. In: Deutsches Volksblatt, 5. Oktober 1916, S. 3–5, S. 3.

²⁶³ Richard Specht: »Ariadne« in der Hofoper. In: Der Merker 20, 15. Oktober 1916, S. 705–709, S. 707.

²⁶⁴ Elsa Bienenfeldt: Theater und Kunst. »Ariadne auf Naxos«. In: Neues Wiener Journal, 5. Oktober 1916, S. 10.

²⁶⁵ Heinrich von Kralik: Hofoperntheater. Zum ersten Male: »Ariadne auf Naxos«. In: Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, 5. Oktober 1916, S. 1–3, S. 2.