

Die Zugänglichmachung der elektronischen Form des Werkes auf dem institutionellen Repository der Universität Bayreuth wird von Verlagsseite ausdrücklich gestattet.

Wagnertheater! – Historisch informiert?

*Herausgegeben von
Dominik Frank*



Die Buchhandelsausgabe ist unter den folgenden ISB-Nummern verfügbar:

ISBN 978-3-8316-5056-9 (gebundenes Buch)

ISBN 978-3-8316-7795-5 (E-Book)

© utzverlag GmbH 2025

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
von Dominik Frank	7
<i>Prolog</i>	11
Erfahrungen mit historisch informierter Gesangs- und Darstellungspraxis	
Sarah Wegener im Gespräch mit Dominik Frank	13
<i>Block I: Reenactment als Methodik von Theater und Theaterwissenschaft</i>	31
Evidenz der Wiederholung – zur Methodologie des Reenactments von Ulf Otto, Ludwig-Maximilians-Universität München	33
Reenactment als Inszenierungspraxis	
Michael v. zur Mühlen im Gespräch mit Anno Mungen	63
<i>Block II: Historische Darstellungspraxis</i>	77
Orthoepieforschung zum 19. Jahrhundert und historisch informiertes Wagnertheater	
von Ulrich Thilo Hoffmann, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg	79
Die historisch informierte Theatergebärde: Möglichkeiten und Grenzen des Möglichen	
von Martin Knust, Linnéuniversität, Växjö	97
Mimik in Wagners <i>Ring</i> : Historisch informierte Darstellungspraxis zwischen Wissenschaft und Bühnenkunst	
von Christina Monschau, Universität zu Köln	129

„Creative Embodiment“: Der Körper als Schauplatz der Künste und als Potential in Interpretationen von Wagners Instrumentalmusik von Sara Hubrich, Hochschule Darmstadt, University of Applied Science	207
<i>Block III: Historische Ausstattung</i>	229
Drachen, Götter und Walküren: Mythosbilder von der Bühne auf den Bildschirm und zurück von Barbara Eichner, Oxford	231
Cyborg-Bayreuth: Ideologie und Potenzial historischer Bühnentechnik bei Richard Wagner von Gundula Kreuzer, Yale University	259
„Germanen“ einkleiden. Zur Kostümfrage im <i>Ring des Nibelungen</i> von Kordula Knaus, Universität Bayreuth	301
Die Bühnenbilder der <i>Ring</i> -Uraufführung(en) und der Umgang mit ihnen in einer historisch informierten Aufführung von Dominik Frank, Universität Bayreuth	327
<i>Fazit-Block: „Und jetzt?“</i>	343
Aus der Wagner-Inszenierungspraxis Sandra Leupold im Gespräch mit Dominik Frank	345
Abschlussdiskussion	355
Kurzbiografien	373

Vorwort

von Dominik Frank

Von 2021 bis 2024 wurde das Projekt *Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert?* des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau der Universität Bayreuth (*fimt*) im Rahmen des Erkenntnistransfer-Programms der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert. Das Programm sieht eine Zusammenarbeit eines universitären Partners mit einem gleichberechtigten Anwendungs-Partner aus der Praxis vor, in diesem Fall waren das das renommierte Originalklangensemble *Concerto Köln* mit seinem Ehrendirigenten Kent Nagano und dem Projekt *Wagner-Lesarten*. Ziel dieses Vorhabens war es, Wagners *Ring des Nibelungen* in einer konzertanten Version historisch informiert auf die Konzert-Bühne zu bringen. Das Teilprojekt des *fimt* adressierte dabei Fragen des Sängersichen, explizit auf das für Wagner wichtige Sängersich-Schauspielerische fokussiert und in den ersten Aufführungen des *Rheingold* in Köln und Amsterdam auch mit historischer Mimik und Gestik verbunden.

Dabei stießen wir mit unserem Vorhaben im Kreis der künstlerisch-forschenden Orchestermitglieder sowie bei vielen Kolleg*innen aus den Musik- und Theaterwissenschaften auf großes Interesse. Immer öfter wurde die Frage diskutiert, ob nicht – über die aktuelle Ausrichtung des Nachfolgeprojektes *The Wagner Cycles (Dresdner Musikfestspiele und Concerto Köln)* als rein konzertantes Format – eine historisch informierte szenische Fassung des *Ring des Nibelungen* ein ergiebiges künstlerisch-forschendes Vorhaben wäre, welches einerseits dem Forschungsgegenstand – Wagners eben explizit als Theaterstück konzipierte Tetralogie¹ – gerechter werden; andererseits aber auch neue Im-

1 Wagner selbst war der Ansicht, dass seine Musik ohne szenische Realisierung sinnlos und unverständlich sei, vgl. dazu Christina Lena Monschau: *Mimik in Wagners Musikdramen. Die Selbstentäußerung als Bedingung und Ziel?*, Würzburg 2020, S. 36, 58.

pulse für die Methodik der Fächer Musik- und Theaterwissenschaft schaffen würde.

Die methodischen, fachlichen und auch medienphilosophischen Implikationen, Fragestellungen und Probleme eines solchen Vorhabens – denn dass ein solches Reenactment aus mehreren Gründen keine simple 1:1-Rekonstruktion der *Ring*-Uraufführung(en) sein kann, liegt auf der Hand – waren der Gegenstand eines dreitägigen Symposiums, das wir im September 2022 auf Schloss Thurnau durchführen konnten. Schon der Titel der Veranstaltung, aus der dieser Band hervorgegangen ist, verweist auf die Herausforderungen, die eine historisch-informierte szenische *Ring*-Aufführung mit sich bringen würde: *Wagner-Theater! Historisch informiert?*

Der Band folgt der Struktur der Tagung, die in drei Panels unterteilt war. Im ersten Abschnitt beleuchten wir die Methodik des Reenactments: Ulf Otto rekonstruiert die Geschichte des Reenactments (nicht nur) als theaterwissenschaftliche Methode und plädiert dafür, das „Klappern der Maschine“ sicht- und hörbar zu machen, mithin die (Soll-)Bruchstellen der historischen Rekonstruktion in den Fokus zu nehmen. Im Gespräch von Michael von zur Mühlen und Anno Mungen steht unter anderem von zur Mühlens Inszenierung von Verdis *Aida* im Mittelpunkt: Das Regieteam setzte hierbei auf eine Konfrontation von historischem Bühnenbild, historischer Gestik und Gesangspraxis mit zeitgenössisch-performativen Elementen.

Der zweite Abschnitt widmet sich darstellerbezogenen Aspekten von Wagners Musikdramen: Ulrich Hoffmann schreibt über die historischen Aussprachenormen des Bühnen-Deutschen, Martin Knust widmet sich der historischen Gestik und Deklamationspraxis und Christina Monschau Wagners Mimik-Ideal. Besonders freuen wir uns, dass Sara Hubrich, die an der Konferenz nicht persönlich teilnehmen konnte, in diesem Band mit einem Artikel vertreten ist, der die Frage des Gestischen für die Instrumentalist*innen weiterdenkt.

Der dritte Teil schließlich ist Fragen der Technik und Ausstattung gewidmet: Barbara Eichner schreibt über die historische Differenz, mit der wir heute – an zahlreichen Fantasy-Filmen geschult – auf Wagners

Mythos blicken, Gundula Kreuzer nimmt Fragen der historischen Bühnentechnik in den Blick, Kordula Knaus widmet sich dem Kostümbild der frühen *Ring*-Aufführungsgeschichte. Mein eigener Beitrag behandelt die Bühnenbilder der Uraufführung(en). Allen Beiträgen dieses Panels gemein ist die Ausrichtung auf die Frage, wie eine heutige, historisch informierte szenische *Ring*-Aufführung mit den jeweiligen Aspekten umgehen könnte.

Eingerahmt wurden die Panels von einem Prolog und einem Epilog, in welchen Gästinnen aus der Opernpraxis in Gesprächen die Bedingungen des historisch informierten Wagnergesangs und die Fragen nach einer historisch informierten szenischen Fassung reflektierten: Zu Beginn der Tagung sprach Sarah Wegener über ihre Erfahrungen als Freia im historisch informierten *Rheingold*, über Singen, Sprechen und Deklamation, über Wagners Frauenbild und vieles mehr; am Ende fasste Regisseurin Sandra Leupold ihre Eindrücke der Tagung und ihre Erfahrungen mit Wagner-Regie zusammen.

Der vorliegende Band gibt diese Gespräche, ebenso wie die Diskussionen nach den Vorträgen und die Abschlussdiskussion als Transkripte wieder. Wir hoffen, dadurch interessierten Lesenden einen lebendigen Eindruck der Tagung als „Work-in-progress“ vermitteln zu können und wünschen anregende Lektüre!

Dominik Frank

Prolog

Erfahrungen mit historisch informierter Gesangs- und Darstellungspraxis

Sarah Wegener im Gespräch mit Dominik Frank

Dominik Frank: Ich begrüße herzlich die Sopranistin Sarah Wegener. Sie hat in unserer konzertanten Aufführung des *Rheingold* die Freia gesungen und gespielt. Sarah, du wurdest mir vor Probenbeginn von Kent Nagano als Sängerin angekündigt, die mit ihrer Stimme einfach alles machen kann. Und bei unserem ersten Zoom-Gespräch habe ich bemerkt: du kannst nicht nur alles mit deiner Stimme machen, sondern du bist auch noch eine extrem reflektierte Darstellerin, die wirklich das ganze Projekt erst einmal von Grund auf hinterfragt hat. Aber beginnen wir ganz am Anfang: Hattest du schon Erfahrungen mit historischer Aufführungspraxis?

Sarah Wegener: Ich bin ein Sonderfall, ich komme ursprünglich aus dem Orchester. Ich habe als Kontrabassistin angefangen und habe dann während des Schulmusik-Studiums meine Stimme entdeckt. Parallel dazu habe ich in vielen Ensembles gesungen, auch Close Harmony und Jazz gemacht. Später kam die neue Musik dazu, dadurch habe ich ganz viele Ausdrucksformen mit der Stimme kennengelernt und bin jetzt hauptsächlich mit der achten Symphonie von Mahler und Strauss-Liedern unterwegs, da bin ich jetzt gelandet. Aber ich habe immer die neue Musik im Gepäck gehabt. Und durch die Zusammenarbeit mit Frieder Bernius, der immer wieder Opern ausgräbt, habe ich viele historisch informierte Projekte gemacht.

Dominik Frank: Wann kam zum ersten Mal Wagner in dein Leben?

Sarah Wegener: Mit der Freia.

Dominik Frank: Das Debüt.

Sarah Wegener: Ja.

Dominik Frank: Und hat Kent Nagano dich angefragt oder wie kam das?

Sarah Wegener: Ja. Also er hat ja auch die Gabe, Sachen in mir zu sehen und zu hören, auf die ich selber nicht kommen würde. Er kennt mich stimmlich eigentlich besser als ich mich selbst – auch an die Mahler-Symphonie hätte ich nie für mich gedacht, aber er hat das gehört, dass ich das kann, und dann habe ich mich damit auseinandergesetzt und genauso wie mit dem Wagner jetzt die Erkenntnis gehabt: Ach ja, das passt!

Dominik Frank: Am Anfang hattest du ja Diskussionsbedarf bei Wagner. Was hat dich gestört?

Sarah Wegener: Mein Verhältnis zu Wagner ist sehr ambivalent. Ich kann das nur schwer trennen, die Musik und seine Person. Igor Levit hat neulich auf einem seiner Social Media Kanäle gepostet: „Wagner ist tot, aber ich lebe. Seine Musik gehört jetzt uns.“ Ich hatte da für mich selber einfach noch nicht das Klick-Erlebnis, dass ich mich damit komplett wohlfühle. Auf der anderen Seite: Ich bade einfach in der Musik, die ich –auch bei diesem Projekt, einfach so wunderschön finde. Wahrscheinlich hört man in meiner Art des Wagner Singens sowieso viel mehr Haas, Holliger, Widmann, Berg und Mahler, da ich aus dieser Tradition komme, also quasi „aus der Zukunft“. Wobei ich dazu dann auch sagen muss, die historische Aufführungspraxis bringt für mich das Aha-Erlebnis. Bisher hatte ich, wenn ich das *Rheingold* hörte, nie eine große Begeisterung verspürt. Diese dauernden Auseinandersetzungen und das Sich-aneinander-reiben. Bis auf die Szene der Rheintöchter, die fand ich schon immer toll. Aber ansonsten: das waren für mich lauter Männer, die sich anschnauzen. Aber in unserer Produktion: Die Musiker*innen und die anderen Sänger*innen haben so transparent und farbenreich gespielt, dass es plötzlich dieses ‚Ahh‘-Erlebnis gab – und dann habe ich das Stück plötzlich verstanden. Und jetzt liebe ich es. Aber das ist wirklich ganz stark verknüpft mit dieser Aufführung.

Dominik Frank: Das ging mir tatsächlich ähnlich.

Sarah Wegener: Echt?

Dominik Frank: Es ist ja auch einfach eine wahnsinnig Bass-lastige Oper. Bis auf Froh und Loge sind ja alle Männer Bass oder Bass-Bari-ton, daher verstehe ich die Assoziation der sich anschnauzenden Män-ner ganz gut.

Sarah Wegener: Mime gibt es noch.

Dominik Frank: Ja, diese antisemitische Juden-Karikatur. Als Wis-senschaftler*innen haben wir uns gefragt, was machen wir eigentlich mit diesem ganzen Kontext von Wagner, also diesem üblen Antisemi-tismus als dem vielleicht vordergründigsten Problem, aber auch dem Sexismus, der in dem Stück steckt. Wie ging es denn dir mit der Figur Freia? Freia ist ja sehr viel auf der Bühne präsent, hat aber nicht einmal zehn Einsätze, die meisten davon sind Hilferufe.

Sarah Wegener: Ja, furchtbar. Ich als Sarah, ich kann mit dieser Frau nichts anfangen. Wirklich, das ist für mich sehr extrem. Ein Beispiel: Es wird die ganze Zeit über sie gesungen, eigentlich müsste die Oper „Freia“ heißen [lacht] und sie selber sagt aber gar nichts. Wie gesagt nur ein paar Einwürfe „Hilfe, wo harren meine Brüder?“, aber nicht „Okay, hör mal auf mir weh zu tun“. Sondern sie wartet auf die Hilfe ihrer Brü-der. Dieses Passive hat mich wahnsinnig aggressiv gemacht, und am Schluss, das ist für mich grausam und gewalttätig, was dann mit ihr pas-siert. Dass die Riesen dann das Maß nach ihrer Figur stellen und sie aufgefüllt wird mit Gold, und zwar so, dass sie nicht mehr zu sehen ist. Sie wird also förmlich erdrückt von diesem Gold und dann sagt einer sinngemäß, „Ah, nee, da ist aber noch ein Spalt offen, fülle den Spalt“. Und dann wird sie komplett zugeschüttet und sagt nichts. Sagt einfach nichts. Das Einzige, was sie dann noch am Schluss sagen darf: „Darf ich es hoffen, dünkt euch Holda wirklich der Lösung wert?“. Das war für mich wirklich schwierig, mich damit zu identifizieren. Ich bin so anders.

Dominik Frank: Zum Glück. Aber wenn du so wärst, glaube ich, könntest du es auch nicht spielen. Ich glaube, dann wäre das wirklich ein Riesenproblem. Die Rolle ist meiner Ansicht nach eine der schwie-rigsten im ganzen Stück. Unser Ansatz, um das kurz zu schildern, war

eine Art Subversion durch Über-Affirmation, also die Idee, das Ganze so auszustellen, dieses „Ich kreische und ich leide und ich leide, leide, leide, leide vor mich hin“, dass es irgendwann hoffentlich auffällt, dass es ein Problem darstellt. Und am Schluss haben wir uns diesen kleinen, modernen Zugriff erlaubt, der zum Glück auch einigen Menschen aufgefallen ist.

Sarah Wegener: Es ist am Schluss ja so, dass ich auch räumlich getrennt von den anderen Göttern auf der Seite der Riesen bin. Alle Götter schwärmen von der Burg und schauen, „Wir gehen jetzt alle gemeinsam zur Burg und alles wird toll werden“ und ich bin die Einzige, die denkt „Oh Gott, die Burg“. Weil an dieser Burg eben auch Freias Trauma hängt. Es scheint mir logisch, dass sie von den Riesen missbraucht wurde und dann fällt sie zurück in ihr Trauma, wo sie überhaupt nicht mehr hinwill. Sie möchte auch nicht mehr zur Burg und schneidet sich quasi selbst ab von der Vergangenheit und wendet sich – das ist die einzige Stelle, an der wir in der angedeuteten szenischen Fassung etwas anderes gemacht haben, als Wagner schreibt – der Zukunft zu. Und das ist tatsächlich auch Menschen im Publikum aufgefallen. Zuvor wurde ich als Freia, genau wie Wagner es schreibt, immer kleiner und habe mich ganz verschlossen, das ist auch so eine historische Geste, die Hände schützend vor der Brust verschränkt. Und erst ganz am Ende habe ich mich wieder groß gemacht und in die Zukunft geschaut. Der Gedanke war, dass das dann eigentlich der eine starke Moment der Freia ist.

Dominik Frank: Das war uns allen wichtig, hier am Ende diesen minimalen Bruch zu erzeugen. Ansonsten haben wir wirklich versucht, Regieanweisungen möglichst wörtlich zu befolgen, aber hier ausnahmsweise mal nicht, denn die Idee, dass Freia sich am Ende lachend zu den Göttern begibt, das wäre zu viel gewesen. Das ging für uns nicht.

Sarah Wegener: Es ist ja auch sehr mutig, das Trauma anzuschauen und dann zu sagen „Ich gehe jetzt neue Wege“.

Dominik Frank: Wie ging es dir denn mit dieser Kombination? Im Darüber-Sprechen klingt diese Interpretation ja sehr modern und könnte eigentlich auch in einer Regietheaterproduktion genauso statt-

finden. Wie ging es dir mit dieser Kombination aus historischen Gesten und der doch auch modernen Psychologie? War das ein Widerspruch?

Sarah Wegener: Nein, finde ich nicht. Die Gesten des 19. Jahrhunderts sind ja sehr illustrativ oder sogar plakativ. Aber sie sind auch intuitiv nachzuvollziehen. Dass ich etwa bei „Hilfe, Hilfe!“ die Hände nach oben nehme. Es ist nichts, was ich persönlich als künstlich empfinde. Oder auch der Hilfeschrei, da flüstert man ja nicht, sondern würde auch in der Realität schreien.

Dominik Frank: Bei der Hilfe-Geste dachte ich am Anfang: Wie kriegen wir die hin? Das Prinzip ist ja aus vielen historischen Gemälden bekannt - eine Hand auf die Brust und die andere weit ausgestreckt. Und ich konnte es mir vorher nicht vorstellen und erst als ich es dann gesehen habe, bei dir und den Kolleg*innen, wie das funktioniert, hat es sich dann intuitiv richtig angefühlt beim Schauen. Aber das musste ich wirklich erst einmal sehen. Und da dachte ich auch in den Vorbereitungsworkshops, die wir gemacht haben mit den Studierenden: „Oh, das wird schwierig.“ Da hatte ich etwas Angst davor. Aber in der Kombination mit der Musik und der historischen Deklamation hat es sehr gut funktioniert.

Sarah Wegener: Eine meiner Lieblingsgesten war ja das Symbol für den Ring, die zur Faust geballte, zum Körper gezogene Hand. Da steckt alles drin, was der Ring so ausstrahlt, oder? Das fand ich sehr deutlich.

Dominik Frank: Vielleicht erklären wir kurz, wie wir zu den Symbolen überhaupt gekommen sind. Es gibt verschiedene Quellen, von Wagners Assistenten direkt etwa zwei Regieauszüge zu *Walküre* und *Siegfried*, die Martin Knust dankenswerterweise aufgearbeitet und editiert hat.¹ Leider gibt es keine Auszüge zu *Rheingold* und *Götterdämmerung*, aber natürlich kann man aus dem vorhandenen Material trotzdem ein bestimmtes Repertoire an Gesten ersehen und das dann auch übertragen. Also Angst in der *Walküre*, so unsere These, sieht nicht komplett

1 Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*, Berlin 2007, S. 438–470.

anders aus als Angst im *Rheingold*, einfach, weil wir uns in einem kodifizierten Darstellungssystem bewegen. Das war eine wichtige Quelle. Dann gibt es historische Darstellungen von Bühnen, Rollenportraits, die im Atelier gemacht wurden, auf denen wir genau diese Gesten studieren konnten. Dazu gibt es historische Schauspielschulen, in denen Gesten in ihrer Idealform dargestellt sind. Christina Monschau hat dazu wunderbare Arbeit geleistet in ihrem Buch zum Selbstentäußerungsideal.² Das war der wissenschaftliche Ausgangspunkt. An anderen Stellen, an denen wir pragmatisch durch die konzertante Situation eingeschränkt waren, haben wir sehr viel mit den Sänger*innen entwickelt. So ergab sich zum Beispiel die „Kopfschmerz-Geste“, erfunden von Derek Welton: Immer wenn es um Walhall ging, den ‚großen Gedanken‘ Wotans, hat er sich mit beiden Händen an die Schläfen gefasst. Also sozusagen der große Gedanke, der aber gleichzeitig die Figur sehr anstrengt und belastet. Sieht sehr nach einer Geste des 19. Jahrhunderts aus, ist aber von Derek entwickelt. Aber das Interessante daran ist, wir haben es bei einem Reenactment eines Deklamatoriums des ersten Akts der *Walküre* gesehen: Diese Geste ist – analog zum Walhall-Motiv in der Musik – auf andere Personen und Kontexte übertragbar.

Kommen wir zu einem anderen Aspekt der historischen Aufführungspraxis: Dem Umgang mit dem Gesang. Hattest du in deiner Partie sogenannte „Schröder-Devrient-Momente“³, in denen du die Notation verlassen und einfach nur geschrien oder geflüstert hast?

Sarah Wegener: Geflüstert habe ich nicht, aber geschrien natürlich. Anstatt [singt an] „Ahh“ einfach nur [schreit] „Arghh“.

Dominik Frank: Und hattest du das Gefühl, das ändert etwas?

Sarah Wegener: Natürlich ändert das etwas. Da fragst du auch jemanden, die schon immer daran interessiert ist, den Gesang insofern zu revolutionieren, dass er nicht mehr so künstlich ist. Ich finde nichts schlimmer, als wenn Gesang nur Belcanto ist, mir ist der wahrhaftige

2 Christina Lena Monschau, *Mimik in Wagners Musikdramen. Die Selbstentäußerung als Bedingung und Ziel*, Würzburg 2020, S. 30–32.

3 Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021, S. 101.

Textausdruck einfach wahnsinnig wichtig. Davon war ich schon immer eine Verfechterin. Wenn der Text das hergibt, auch real richtig hässlich zu singen, das finde ich spannend.

Dominik Frank: Direkt zu dieser Hässlichkeit, das war ja vor allem bei unseren Nibelungen ein Thema. Unser Mime-Darsteller, Thomas Ebenstein, hat ja wirklich gekreischt, als gäbe es kein Morgen mehr und auch das Orchester hat gekreischt als Nibelungenheer. Auch ein Moment, der in vielen Kritiken und vielen Interviews vorkam: Es ist wirklich eindrücklich, wenn ein hundertköpfiges Orchester anfängt zu brüllen, wenn Alberich sie symbolisch mit der Peitsche schlägt. Das sind diese Momente der akustisch performativen Lautäußerungen, die für Wagner ganz wichtig sind. Im Vorgespräch hast du das Wort „wahrhaftig“ für unsere Aufführung verwendet. Kannst du das ein bisschen ausführen, was du damit meinst?

Sarah Wegener: Ich hatte am Anfang, als wir angefangen haben mit diesen Gesten, das Gefühl, dass einige, inklusive mir, sich gesperrt haben oder gedacht haben, „das schaffe ich nicht“ oder „wie soll ich denn da jetzt hinkommen“? Und dann aber durch die regelmäßige Auseinandersetzung damit – also das einfach machen, immer wieder machen, hatte ich das Gefühl, dass Einige das dann sehr zu ihrem Eigenen gemacht haben, es wurde dann etwas Wahrhaftiges daraus. Und ich habe das Gefühl gehabt, dass alle da dabei waren. Ich habe ja die Kolleg*innen sehr bewundert, alle haben so toll gesungen ...

Dominik Frank: Und gespielt.

Sarah Wegener: Und alle sind in dem Prozess dann wirklich bei sich angekommen, hatte ich das Gefühl. Ganz viel liegt dabei meiner Meinung nach auch an der Orchester-Stimmung. Diese Klangwelt umarmt einen wohlig. Und mein einziges Problem, was ich nach wie vor habe und was mir auch einfach nicht gefällt – tut mir leid – ist die historische Aussprache. Das finde ich einfach so künstlich, also [mit überdeutlich gerolltem ‚R‘] „Brrruderrr“, das erinnert mich sehr an die Diktion der NS-Zeit. Und es stört auch einfach den Singfluss.

Dominik Frank: Interessant, das wurde natürlich auch hart diskutiert. Mir geht es mit der Aussprache gar nicht so. Ich finde die gehört, genau wie die Gesten, das Orchester, die tiefere Stimmung, dazu. Ich glaube, wenn man diese tiefere Orchesterstimmung ernst nimmt, das macht ja etwas. Es ist tiefer und leiser, man kommt als Sänger*in leichter über das Orchester. Das heißt man versteht erst einmal per se viel mehr und durch die Aussprache noch mehr, durch die Gesten noch einmal mehr. Das heißt, es wird auf einmal wirklich eine Art Theaterstück aus dem *Rheingold* und überhaupt nicht mehr herkömmliche Oper im negativen Sinn. Wagner hat ja diesen Opernbegriff auch extrem negativ gesehen – er wollte wirklich das Musikdrama.

Sarah Wegener: Ich gehe mit bis zu einem bestimmten Punkt. Die überbetonten Nachsilben stören mich jedoch wahnsinnig. Also „Vaterr“, wenn man das noch so betont. Da kann ich mich einfach nicht damit anfreunden. Zum Beispiel [spricht natürlich] „Im wunderschönen Monat Mai“ und nicht [mit rollendem R] „Im wunderrrschönen“. Selbst im Englischen möchte man weg von diesen rollenden ‚R’s. Das stört die Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit des Ausdrucks.⁴

Dominik Frank: Ich finde das ein super erstes Ergebnis unseres Gesprächs, dass hier ein ästhetischer Widerspruch deutlich wird. Viele aus dem Team, auch du, empfinden die Gesten, die ja ebenfalls sehr stilisiert, sehr künstlich, sind, als wahrhaftigkeitsfördernd. Aber die Aussprache, die uns auch sehr künstlich erscheint, wird als Störfaktor oder artifizielles Hindernis wahrgenommen. Woher dieser Widerspruch kommt, sollten wir weiter erforschen. Ich möchte hiermit die Diskussion für das Plenum öffnen.

⁴ Diese Aussage spiegelt meine Meinung zum Zeitpunkt der Konferenz. Nach Beschäftigung mit der Partie der Sieglinde in der *Walküre* möchte ich folgendes ergänzen: Es ist erstaunlich, wie sehr mir diese extreme Aussprache beim Singen der Partie und dem Transportieren des Inhalts und der Emotionen geholfen hat. In sinnlichen Passagen empfinde ich es nach wie vor nicht als besonders ästhetisch, aber für die ganzen dramatischen Stellen ist die Aussprache für mich quasi unverzichtbar geworden und passiert mittlerweile auch ganz von allein. Stellenweise sogar so stark, dass ich die Anweisung bekommen habe, weniger zu machen. Sarah Wegener, 2024.

Diskussion

Christina Monschau: Ich musste sofort an einen Freia-Schrei in der Vorstellung denken, der mich sehr gefreut hat. Den ich sehr gut fand, da er sich sehr authentisch anfühlte. Meine Frage ist: Wie probt man das, schreit man immer an derselben Stelle oder kommt das aus einem Gefühl heraus? Ist oder wird das festgelegt oder kommt der Schröder-Devrient-Moment aus einem spontanen Gefühl?

Sarah Wegener: Das war tatsächlich jedes Mal anders. In der Probe habe ich schon manchmal bewusst auf die Schonung meiner Stimme geachtet. Und in den Vorstellungen wusste ich auch nicht vorher, wie heftig es sein wird. Je nachdem, wie sehr man sich hineinsteigert, kann es mehr oder weniger sein. Das ist wirklich etwas, was ich nicht im Sinne einer exakten Reproduktion proben kann. Sondern das ist wirklich spontan.

Christina Monschau: Meine Vermutung wäre, dass dieses Einleben in die Rolle, die Wahrhaftigkeit, von der Sie vorher sprachen, dazu beiträgt, oder? Wenn man sich quasi ‚gehen lassen kann‘. Man weiß, man darf als Stückinterpretin selbst seine Kreativität einbringen? Trägt das dazu bei, dass Sie das Gefühl haben, man kann diese Rolle leben?

Sarah Wegener: Selbstverständlich. Das Produktionsteam war aber auch sehr offen dafür. Und es war ja auch die Frage, wie offen wir Sänger*innen dafür sein würden.

Dominik Frank: Ich denke, das hat auch sehr viel mit der sogenannten „Selbstentäußerung“ zu tun. Wir haben gelesen und ernstgenommen, dass es Wagner darum ging, dass seine Sänger*innen zwar den gegebenen Rahmen ausfüllen, aber eben nur bis zu dem Moment, in dem sie idealerweise – bei vollem Verständnis von Wagners Intentionen und ihrer Partie – daraus gestalterisch ‚ausbrechen‘ können. Deshalb ging es uns auch nie darum, dass bei-

spielweise die Hand zwei Zentimeter höher oder tiefer gehalten wird, sondern um den stimmigen Gesamt-Ausdruck. Das ist etwas, was es eher in der Ära Cosima und Siegfried Wagners gab, dass die Haltungen ganz exakt „festgestellt“ wurden, wie das genannt wurde. Da wurde es dann wohl formalistisch und der Rahmen war nicht mehr wirklich gefüllt.

Christina Monschau: Es gibt auch zahlreiche Beispiele aus Wagners Proben, dass Sänger*innen sinngemäß gesagt haben „Bei ihrer Körpergröße, Herr Wagner, da macht das Sinn, sich so zu bewegen. Ich bin aber deutlich größer, ich kann mich so nicht bewegen.“ Und er hat dann sofort gesagt „Ja ja, ist schon richtig so, also ich habe verstanden, Sie haben es verstanden, wie ich es will“. Also war das Ziel, im Grunde nicht alles so zu machen, wie Wagner es exakt vorschreibt, sondern jeder muss seine eigene Art finden, wie er damit am besten zurechtkommt. Und das ist dann ja eigentlich ein sehr guter Weg. Gerade wenn man dann auch von den Gesten am Ende etwas abweicht, weil man weiß, ich kann die andere besser umsetzen, das wirkt dann authentischer.

Dominik Frank: Was ja auch total passt, zu dem wie Wagner mit den Orchestermusikern umging. Im Probenprozess wurde die Anekdote erzählt, dass ein Harfenist zu Wagner kam und sagte „Herr Wagner, das lässt sich nicht spielen.“ Darauf Wagner: „Ja bin ich Harfenist?! Sie wissen doch was gemeint ist, richten Sie es halt ein!“ Und genau das ist glaube ich gemeint.

Anno Mungen: Ich finde die Frage nach dem Schrei total wichtig und spannend. Und ich frage mich vor allem, wie man das technisch macht. Wird man da, zum Beispiel im Gesangsstudium, auch hingeführt zum Schreien auf der Opernbühne? Denn es ist ja auch ein großes Risiko in dem Moment, oder? Es kann ja auch völlig falsch laufen. Ein Schrei beschreibt ja erst einmal etwas Authentisches: Einen Schreck oder eine riesige Angst. Wie soll man das nachmachen? Wenn man das nicht überzeugend macht, kann es schnell kippen. Evelyn Herlitzius sagte einmal über *Salome*: „Ich war so in der Rolle, da dachte ich: Ich bin zu sehr drin, ich habe keine Kontrolle mehr.“ Das war also ein supergefährlicher Mo-

ment für die Theaterarbeit. Das würde mich interessieren, wie war das mit dem Schrei für dich?

Sarah Wegener: Nein, im Studium wurde zumindest ich nicht dahin geführt, erst später über die zeitgenössische Musik. Da habe ich sehr viel erfahren dürfen. Dort kommen auch viele Schreie vor und auch ganz abgefahrenes Pfeifen, zehnssekündige Terz-Schleifen oder, noch krasser: die kleine Sekunde in zehn Sekunden schleifen. Danach wissen Sie alles über Mikrotöne. Aber der Schrei – ich denke, das wird dann gefährlich, wenn es nicht mit dem Gefühl verbunden ist. Wenn ich abgekoppelt bin von meinem inneren Gefühl, dann wird es schwierig. Ich denke, man kann auf jeden Fall schreien, das macht der Stimme nichts, aber man muss verbunden sein. Aber einfach so „Ach jetzt schreie ich mal!“ – das würde ich niemandem raten.

Dominik Frank: Vom Regie-Standpunkt her denke ich da sehr ähnlich. Ich glaube, alles funktioniert, wenn es in dem Moment da ist. Selbstverständlich muss eine Art von technischer Kontrolle gegeben sein, es sollte nicht eine Art von ‚Selbstentäußerungstheater‘, vielleicht im Sinne der Performance-Art, sein – aber ich denke, wir haben hier sehr in der Tradition der Stanislawski-Methode beziehungsweise des „Method Acting“ von Lee Strasberg gearbeitet. Zusammen mit der historischen Gestik. Genau diese kontraintuitive Kombination fand ich extrem spannend. Ich glaube, ein Faktor war, dass alle – im Gegensatz zu anderen konzertanten Aufführungen, die ich gesehen habe – die ganze Zeit gespielt haben. Niemand auf der Bühne ist jemals aus seiner Figur ausgestiegen, das fand ich bemerkenswert. Ich denke, gerade bei Freia fand ich das sehr schwierig, diese Opferhaltung als Subtext die ganze Zeit mitlaufen zu lassen. Ich habe das auch schauspielerisch sehr bewundert.

Martin Knust: Ich habe gerade eine finnische Produktion in Helsinki gesehen. Die finnischen Sänger*innen können ein unglaubliches „R“ sprechen. Die haben kein Problem damit, Schluss-„R“’s deutlich auszustellen. Die haben auch ein gewissen Pathos. Mit einer gewissen Art von Gestik, einer gewissen Art von Sprechen.

Eine Frage zur Gestik: Hatten Sie das Gefühl, dass bestimmte Körperhaltungen und Posen das Singen erschweren beziehungsweise erleichtern?

Sarah Wegener: Auf jeden Fall. Schwierig sind alle Gesten, die den Körper nach hinten führen. Das ist der Fall, in dem man aufpassen muss, dass man nicht zu sehr in der Figur ist, und die Pose sich negativ auf die Stimme auswirkt.

Zuschauerin: Ich habe noch eine Frage zum Text. Du meinstest ja, dass dir auch Textverständlichkeit sehr wichtig ist, was ich unterstützen möchte. Man mag von Wagners Texten halten, was man will, aber der Text ist nun einmal sehr wichtig für das Musikdrama. Von Richard Strauss gibt es die Äußerung, dass es ihn wütend gemacht hat, dass man auf Proben, wenn die Sänger nur markiert haben, jedes Wort verstanden hat und bei der Aufführung, wenn sie dann ausgesungen haben, nichts mehr. Und mir geht es heute oft immer noch so. Ich habe jetzt Übertragungen von den Bayreuther Festspielen gehört, und ich musste ausschalten, weil ich wirklich nichts mehr verstanden habe. Ohne Untertitel ist man aufgeschmissen. Hat das für euch auch eine Rolle gespielt, diese Frage „Markiere ich nur oder singe ich wirklich aus?“ und „Wie kommt die Textverständlichkeit am besten rüber“?

Sarah Wegener: Ich markiere in den Proben nie, außer einen Schrei. Der Witz ist ja, die textverständliche Art zu Singen ist ja auch die stimschonendste, eigentlich. Also, wenn ich – jetzt sind wir mitten in der Gesangstechnik – also, wenn ich einen Text habe, zum Beispiel „Wenn du es wüsstest“. Wenn ich da einen Riesaufstand darum mache, dann kommt eigentlich weniger heraus, wie wenn ich ganz simpel sage beziehungsweise singe „Wenn du es wüsstest“. Da mache ich den Mund eigentlich im Prinzip gar nicht weit auf und habe die Konsonanten auf dem Körper. Dadurch ergibt sich ein natürlicher Vordersitz beziehungsweise ein Obertonreichtum, der die Stimme durchdringend macht. Letztendlich verbindet man das mit Tönen und dann kommt ein wunderbares Legato dabei heraus und man hat aber gleichzeitig die Textverständlichkeit. Und ich glaube, wenn es so ist, dass man kei-

nen Text versteht, dann ist möglicherweise zu weit geöffnet oder die Stimme wird eventuell verdunkelt beziehungsweise sitzt weit hinten im Rachen. Für eine Textverständlichkeit braucht man die Kosonanten!

Zuschauerin: Und es kommt hinzu, wenn Sänger*innen nicht in der Muttersprache singen, dann gibt es zusätzlich Schwierigkeiten mit dem Akzent.

Sarah Wegener: Aber man kann ja auch eine andere Sprache so lernen oder zumindest singen lernen, dass das übertragbar wird.

Dominik Frank: In unserem *Rheingold* war beispielsweise Derek Welton als Wotan einer der wenigen Nicht-Muttersprachler. Er war aber auch einer derjenigen, die am allerwenigsten Probleme mit der historischen Aussprache hatten. Er sagte sinngemäß: „Ich lerne das wie eine Fremdsprache“, die rollenden „R“s und die offenen und geschlossenen Vokale.

Ulrich Hoffmann: In der Sprechwissenschaft nennen wir das die Artikulationseinstellung. Wir haben heute eine ganz andere Artikulationseinstellung als die Sänger*innen im 19. Jahrhundert und wir haben ebenfalls eine ganze andere Artikulationseinstellung als beispielsweise finnische Sänger*innen. Diesen fällt es viel leichter, das Endungs-„R“ zu sprechen, und so fiel es wahrscheinlich auch den Sänger*innen des 19. Jahrhunderts leicht, weil es gang und gäbe war, dieses Endungs-„R“ zu betonen. Es gilt also, das eigentlich als selbstverständlich zu behandeln und nicht als besondere Künstlichkeit auszustellen. Das ist aber heute fast unmöglich, da wir uns eine viel sanftere, weichere Artikulationseinstellung angewöhnt haben, sowohl im Alltagssprechen als auch im Bühnengesang. Und wenn man sich die historische Norm mit der modernen Einstellung ansieht, muss man vielleicht etwas anderes daraus machen. Allerdings hat es mit Derek Weltons englisch-australischer Artikulationseinstellung überraschend gut funktioniert, was ich nicht gedacht hätte.

Sarah Wegener: Ich möchte hinzufügen, dass es auch ein bisschen auf die Musik und den Inhalt ankommt. In der Mittellage fällt es einem beispielsweise viel einfacher. Ich habe eine relativ tiefe Sprechstimme, und da fällt es nicht so auf, wie beispielsweise beim Singen von hohen Tönen. Dort klingt das ganz spitz oder auch einfach unangenehm.

Ulrich Hoffmann: Erstaunlich, ich kann mich erinnern, dass die Rheintöchter das selbe Feedback gegeben haben, sie meinten: „Die Männer singen ungefähr in ihrer Sprechstimme, aber wir gehen ja viel höher, wir gehen in ganz andere Einstellungen, uns fällt das einfach schwer, da dann auch noch zusätzlich zu artikulieren.“

Sarah Wegener: Je höher ich singe, desto mehr stört das einfach und macht den Klang zu. Das klingt für mich dann zu scharf. Oder mir gefällt das einfach nicht.

Ulrich Hoffmann: Das ist ein Problem: Also da geht schöner Klang einfach auf Kosten der Aussprache. Konsonanten charakterisieren sich durch die Enge und ein schöner Gesangston charakterisiert sich durch Weite.

Barbara Eichner: Beim Anhören finde ich das nicht weiter störend, denn es ist ja auch eine Bühnensituation. Wagner sagt auch immer, man singt bloß, wenn man in völlig aufgeheizten, emotionalen Zuständen ist. Das ist ja nicht so, wie wenn man sagt: „Ey Alter“. Sondern, wenn eine Bühnenfigur bei Wagner „Vater“ artikuliert, dann ist ja auch wirklich Not am Mann. Als Zuschauerin stört mich das also gar nicht. Ich möchte aber das generelle Problem ansprechen, ob wir in unserer Gegenwart nicht ein grundsätzliches Problem mit Formalisierung haben. Im 19. Jahrhundert wurden formalisierte Gesten, formalisierte Körperhaltungen, formalisierte Aussprache als etwas Positives empfunden. Wenn ich mir heute alte Aufnahmen der BBC anhöre, finde ich diese extrem formalisierte Sprache auch merkwürdig. Aber als das in den 80er, 90er Jahren zugunsten einer natürlicheren, auch regionalen Aussprache aufgelöst wurde, gab es einen großen Aufstand.

Sarah Wegener: Es gibt auch heute unterschiedliche Auffassungen von Kunst. Eine Professorin von mir sagte einmal, Kunst käme von künstlich. Ihr Ansprach an die Kunst war, dass es nicht natürlich klingt. Ich sehe das ganz anders: Mir ist es besonders wichtig, dass mein Gesang natürlich klingt.

Dominik Frank: Mit Wagner sind wir genau an der Schwelle. Wir befinden uns in einem hochgradig formalisierten Werk und gleichzeitig sind auf einmal das Selbstentäußerungsideal und die Psychologie und die Forderung nach Natürlichkeit und Authentizität da. Da entsteht meines Erachtens ein Clash.

Christina Monschau: Ich wäre in zwei Punkten etwas vorsichtig. Zum einen, wenn gesagt wird „Ja, das ist heute für uns sehr schwierig, weil wir kennen das alles so nicht“ – Wagner hat auch gesagt: „Die ganzen Sänger meiner Zeit, die finden das so schwierig, weil die kennen das so nicht, die kommen aus bestimmten Traditionen, die können das nicht so, wie ich das will“. Das heißt, wir müssen sehr aufpassen, wenn wir sagen, dass die damalige Tradition für Wagner prägend war. Wagner wollte sich explizit von den Traditionen und Normen seiner Zeit abheben. Er forderte ja auch eine spezielle Schule für seine Sänger*innen. Zum anderen die Frage, was Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit bei Wagner eigentlich meint. Ist das jetzt so, dass seine Natürlichkeit für uns heute etwas Starres ist oder begehen wir damit einen Fehler? Was bedeutet es, wenn er sich von den Traditionen seiner Zeit abhebt?

Gundula Kreuzer: Ich möchte noch einmal auf die Figur der Freia eingehen. Ich empfinde die Figur auch als sehr problematisch und freue mich, Ihre Perspektive zu hören. Die Idee, das Ende zu verändern und Freia nicht im Happy End auf Walhall zugehen zu lassen, finde ich großartig. Meine Frage ist jetzt: Wie kann man das in eine historisch fundierte Inszenierung oder konzertante Aufführung einbauen? Bei der Uraufführung waren alle dem Meister gefolgt, und in der Gegenwart gibt es eine gegenteilige Tendenz bewusst gegen Wagner, gegen diese Frauenfeindlichkeit. Und die zweite Frage wäre, wie geht man da mit dem Publikum

um? Könnte man beispielsweise im Programmheft klarmachen, dass es Änderungen gibt?

Sarah Wegner: Das Des-Dur am Ende des *Rheingolds* ist so schön, dass es mir – obwohl es paradox klingt – sehr leicht fiel, mich in diesen emotionalen Abgrund einzufühlen und das Gegenteil zu spielen.

Dominik Frank: Das ist ein Phänomen, das wir öfter erlebt haben, dass man diese Musikzwischenstücke wunderbar schauspielpsychologisch benutzen kann, um sich in die Figuren einzufühlen. Ich glaube, es liegt daran, dass es auch so komponiert ist. Wagner schreibt wirkliche Theatermusik. Dann vielleicht kurz zum „Regie“-Konzept, weil das ist natürlich ein potenzieller Kritikpunkt des ganzen Unterfangens und ich bin ehrlich gesagt etwas überrascht, dass dieser geänderte Schluss im Rahmen der historisch informierten Aufführung bisher nirgends kritisiert wurde. Vielleicht ist es im Gesamtrahmen doch relativ subtil. Es ist kein Regietheater-Zugriff im Sinne von: Spot auf Sarah als Freia, die dann weint und sich bewusst ins Publikum wendet oder in die Richtung. Sondern sie macht es einfach, während die anderen den begeisterten Blick auf Walhall spielen. Ich glaube, deshalb ist es nur den Leuten aufgefallen, die diesen psychologischen Blick hatten. Das führt uns aber zu einer wichtigen Grundfrage des Ganzen: Wie können wir eigentlich diese Aktualisierung einbeziehen und ist vielleicht Aktualisierung sogar der nötige Bruch des Ganzen, dass wir überhaupt so eine Art von Reenactment wagen können?

Anno Mungen: Eine Bemerkung zu den Orchesterzwischenstücken. Mir fiel auf, dass die Musik, wenn das Orchester wie in unserer Aufführung historisch informiert spielt, deutlich geräuschhafter klingt als gewohnt.

Sarah Wegener: Das liegt meiner Meinung nach unter anderem an dem harmonischen Obertonreichtum, der durch die natürliche Stimmung entsteht. Die Musik wird plötzlich dreidimensional in meinen Ohren – das ist in der wohltemperierten Stimmung nicht

so. Das hat natürlich auch mit den Spannungsverhältnissen und dem Material der Saiten zu tun.

Block I:
Reenactment als Methodik von Theater und
Theaterwissenschaft

Evidenz der Wiederholung – zur Methodologie des Reenactments

von Ulf Otto, Ludwig-Maximilians-Universität München

Wagner verlangt immer und immer die völlige Sammlung des Publikums und die Concentrirung der allgemeinen Aufmerksamkeit auf das Werk des Dichters und Componisten. Der große Künstler hat in dieser doppelten Eigenschaft auch das volle Recht dazu. Aber hat er sich nicht selbst den Vorwurf zu machen, daß er das Publikum durch unerhebliche Aüßerlichkeiten zerstreut und ablenkt von der musikalischen und dramatischen Dichtung? Wenn die Riesenschlange, in die sich Alberich verwandelt, um Loge zu erschrecken, in ihrer ganzen kolossalen Länge über die Bühne gewunden wird, und mit dem großen Rachen nach dem Takte der Musik klappt, – wird da nicht durch die Lächerlichkeit des Aueßern der Sinn abgelenkt von dem Kunstwerke?¹

In den *Nüchternen Briefen aus Bayreuth*, die der deutsch-jüdische Schriftsteller und Theatermann Paul Lindau zur Uraufführung des *Ring* 1876 verfasste, blickt immer wieder auch der Spott auf Wagner und die Wagnerianer durch: denn jene synthetische Wirkungsästhetik für die Wagner gefeiert und gefürchtet wird, die ihn für Friedrich Nietzsche zum Nervenkranken, für Adorno zur Kulturindustrie oder für Kittler zum Mediendesigner macht, verfehlt bei Lindau schlicht ihre Wirkung.

Nicht nur die Riesenschlange vermag weder zu überzeugen noch zu beindrucken – und das mag sowohl an der unzulänglichen Maschinerie der Bühne gelegen haben, als auch an der biografischen Distanz: denn für Lindau, den aus der Metropole Berlin angereisten Gast, der mit London und Paris bekannt ist, stellt sich das anti-moderne Spektakel

1 Lindau 1876, S. 48.

kel, das sich in der bayrischen Provinz abspielt, nicht nur bühnentechnisch wenig aufregend dar, es wirkt gerade in der religiösen Ernsthaftigkeit mit der es von seinen Anhängern betrieben wird (und hier ist das generische Maskulin vermutlich nicht ganz falsch), auch geradezu grotesk. Paul Lindau erlebt 1876 in Bayreuth also nicht nur *anders* als andere – beispielsweise Houston Stewart Chamberlain, der Schwiegersohn, – er erlebt auch anderes. Und das führt zu der vielleicht entscheidenden Frage, die jedes Reenactment mit sich bringt: welche Aufführung, welcher *Ring*, um bei dem Beispiel zu bleiben, soll denn eigentlich *wieder*-aufgeführt werden?

Denn dass nichts mehr so sein kann, wie es *eigentlich* gewesen ist, wie es Leopold von Ranke wollte, liegt eben nicht nur daran, dass jede Rekonstruktion von Geschichte eben immer schon eine Konstruktion der Schreibenden ist, sondern mehr noch daran, dass kein Ereignis, insbesondere kein Aufführungsereignis, jemals *nur eins* gewesen wäre: die in sich geschlossene Gesamtheit, die *nur* so und nicht zugleich auch ganz anders stattgefunden hätte.

Jede Rekonstruktion mit historistischem Anspruch, darüber herrscht inzwischen wohl Einigkeit, ist daher notwendig restaurativ, denn sie behauptet und ermächtigt eine Vergangenheit, die es so, d. h. in dieser Verfügbarkeit, eben nie gegeben hat.

Entscheidend für die *historisch informierte* Aufführung ist daher die Frage, *von wem* wir uns historisch informieren lassen: Welchen Dokumenten schenken wir Vertrauen, von welchen Blicken lassen wir uns leiten, welche Standpunkte nehmen wir damit ein? Und, vielleicht am Wichtigsten: Welchen Informationen schenken wir gerade *kein* Gehör? Was erscheint als unbedeutend, ablenkend, als wert vernachlässigt zu werden, im Grunde als *wertlos*?

Schließlich hängen all diese Entscheidungen nicht zuletzt auch davon ab, wem wir diese historischen Informationen zumuten wollen? Wen stellen wir damit auf die Bühne und wen setzen wir damit im Saal aus? Was erhoffen wir uns von der entsprechenden Konfrontation?

Soll die Riesenschlange also im Rhythmus mit dem Rachen klappern, oder lieber doch nicht, und wenn ja, wer soll da klappern, eine Technikerin, ein Musiker oder doch vielleicht lieber gleich jemand aus der Wissenschaft?

Dieses Klappern des Bühnenmonsters steht hier insofern metonymisch für vieles, das in der Wiederaufnahme stören könnte: vom rollenden R bis zum antisemitischen Stereotyp, weil es die zeitgenössischen Sensibilitäten irritiert. Und es steht metaphorisch für die Störung selbst: jenes ungebührliche, zumeist technische Detail, das sich vom Rand her in die Mitte der Wahrnehmung schiebt, um von dort aus den Gesamteindruck und das Gesamtkunstwerk, das *Wesentliche* der Dichtung also, zu ruinieren. Dieses Klappern ist somit genau das, was die Inszenierung stört und das es in Durchläufen und Hauptproben auszuschließen gilt, zugleich aber im diametralen Gegensatz dazu dasjenige, das es im Reenactment zu pflegen gilt.

Die These, die ich hier vor dem Horizont des Lindwurms vorstellen möchte, ist insofern dreiteilig: Sie besagt, *erstens*, dass es eben solch ein Klappern ist, an dem sich ein Reenactment bemessen lässt; und zwar deshalb, weil sich, *zweitens*, in diesem Klappern das epistemische Potential (also die Erkenntnismöglichkeit) eines Reenactment offenbart – schließlich, *drittens*, dass dieses epistemische Potential genau darin besteht, dass sich etwas bis dahin weitgehend Abgeschlossenes wieder an anderes anschließen lässt: beispielsweise an das Kautschuk, aus dem das Ungeheuer gefertigt ist, den Techniker, der das rhythmische Klappern verantwortet, und nicht zuletzt an Paul Lindau und dessen nüchterne Betrachtungen selbst, die uns eben einen anderen Eindruck von den Geschehnissen 1876 in Bayreuth vermitteln.

Im besten Falle also klappert es im Reenactment, denn wo nichts klappert, da ist es auch mit der Erkenntnis nicht weit und entsprechend der Mühe nicht wert – die Arbeit im und am Reenactment bestände im Rückschluss also wesentlich darin, *etwas zum Klappern zu bringen* – und das ist wiederum der Wissenschaft nicht ganz unähnlich: auch hier geht ja es zunächst darum, etwas aufzubauen, wo es klappern kann, damit sich etwas zeigt, das dann in einem zweiten Schritt beobachtet, beschrieben und mit bestehendem Wissen verbunden werden kann – und so dann letztlich Sinn erhält.

Wenn im Gegenzug Paul Lindau das Klappern anno 1876 ablehnt, und alles was damit zusammenhängt, weil es vom *Sinn* der Dichtung ablenkt, die Aufmerksamkeit auf „Äußerliches“ fallen lässt und damit letztlich die Gesamtkunst desavouiert, bewegt er sich in dem bis heute (trotz Brecht) nachvollziehbaren und verständlichen Wertehorizont des Theaters – es ist eine emische Perspektive, um einen Begriff aus den

Sozialwissenschaften zu verwenden, d.h. eine feldinterne Logik, der er damit folgt, und aus dieser Logik ist das Klappern ‚natürlich‘ etwas Schlechtes.

Die oben aufgestellte Behauptung aber, dass ein solches Klappern im Reenactment eben anders zu bewerten wäre, zeigt einen Rahmen- und Kategorienwechsel an. Es ist, um in dem sozialwissenschaftlichen Begriffspaar zu bleiben, eine etische (ohne h) Perspektive, ein feldexterner Blick, den uns das Reenactment dann eröffnen würde. Die Ablenkung *auf* die „Äußerlichkeiten“ (der Begriff scheint hier sehr passend) tritt nicht mehr als störend auf, sondern ist aufschlussreich, d.h. es eröffnen sich Erkenntnismöglichkeiten, die sich auf die Herstellung der Kunst beziehen.

D.h. mit dem Wechsel vom Enactment zum *Re-enactment* gehen wir auch von der Ästhetik zur Episteme über: das Klappern mag vielleicht nicht schön sein, aber es hilft zu verstehen, weil es die Aufmerksamkeit vom Produkt auf den Prozess lenkt – und damit geraten wir zumindest in die Nähe der Wissenschaft. Denn dass ein Reenactment *wie* eine wissenschaftliche Versuchsanordnung zu verstehen ist, in Analogie also, hat vielleicht weitreichende Konsequenzen, beispielsweise für die Verkäuflichkeit einer solchen Veranstaltung, heißt aber noch lange nicht, dass sie auch schon Wissenschaft ist. Es stellt sich daher die Frage, wo genau die Trennlinien zwischen wissenschaftlicher und nicht ganz so wissenschaftlicher, vielleicht künstlerischer Forschung verlaufen.

Eben dies möchte ich nun versuchen, im Folgenden zu skizzieren. Weder als populäres Phänomen noch als künstlerische Form möchte ich das Reenactment hier behandeln, sondern als eine potenzielle *Methode*; und zwar als eine *wissenschaftliche* Methode im engeren Sinne, nicht zur Vermittlung, sondern zur Erzeugung von Erkenntnis – die weder ins weite Feld der künstlerischen Forschung diffundiert, noch auf Didaktik reduzierbar wäre. Unter welchen Voraussetzungen also könnte das Reenactment als erkenntnisleitendes Verfahren in einem Forschungsantrag bestehen; und könnte es die dafür notwendige interdisziplinäre Satisfaktionsfähigkeit vielleicht dadurch gewinnen, dass es an vergleichbare Verfahren in anderen Disziplinen anknüpfen könnte? – Wie sich an dem Duktus der Fragestellung vielleicht bemerken lässt, stehe ich dieser Idee grundsätzlich bejahend gegenüber, finde sie aber alles andere als trivial, ja, bin zugleich durchaus skeptisch, denn die Behauptung szenischer Praxis als theaterwissenschaftlicher Methode ist so

alt wie die Theaterwissenschaft, und zugleich, zumindest meines Erachtens, dennoch bislang immer Behauptung geblieben.

Das Nachfolgende gliedert sich entsprechend in drei aufeinander aufbauende Teile: der erste befasst sich noch einmal mit dem Reenactment als einem kulturellen Phänomen und einer aktuellen Diskursfigur – hier möchte ich zeigen, dass das, was die vielfältigen Dinge verbindet, die gegenwärtig unter dem Begriff verhandelt werden, gerade ein *Bruch* ist: und zwar ein Bruch mit der Tradition. Im Rückgang auf die materiellen und medialen Überreste und durch ihre immer auch körperliche Aneignung soll die historische Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die von den historischen Narrativen der Geschichte hergestellt wird, zumindest temporär kurzgeschlossen werden. Das aber heißt auch, dass Reenactments immer schon eine epistemische Praxis sind, die in Konkurrenz zur Geschichte der Schriftkultur einer anderen Erkenntnis des Vergangenen und damit auch einer anderen Zeitlichkeit Geltung zu schaffen suchen.

Der zweite Teil fragt daran anschließend eben nach dem Reenactment als wissenschaftlicher Methode. Mögliche Vorbilder und verwandte Ansätze werden diskutiert und ihre Grenzen aufgezeigt. Es wird argumentiert, dass die bestehenden Versuche, die Praxis als Bestandteil von Forschung zu etablieren, letztlich daran scheitern, dass sie den Fragen der Verschriftlichung, grundsätzlicher noch, der Mediation im Erkenntnisprozess zu wenig Aufmerksamkeit beimessen, – und es wird vorgeschlagen, dieses Manko durch eine Orientierung an ethnographischen Erkenntnisstrategien und Verfahren zu überwinden.

Der dritte Teil schließlich kehrt zur Oper und zu Wagner zurück, und damit auch zur Frage nach den Möglichkeitsbedingungen des Erkennens und Verkennens in der historisch informierten Aufführungspraxis – das Klappern ernst zu nehmen, so versuche ich abschließend zu argumentieren, heißt eben auch die Aufführungen wieder zu öffnen und sie über Bühne und Saal hinaus an das soziale Gefüge anzuschließen.

Das englische Verb *to reenact* ist mehrdeutig: es verbindet den Rückbezug, der mit der Vorsilbe gegeben ist, mit dem ‚Enactment‘, das sowohl eine Darstellung von etwas als auch das Einsetzen in die Gültigkeit bedeuten kann, – und ist darin dem Begriff der Performance verwandt.

Zum Reenactment substantiviert begegnet der Begriff im Deutschen zunächst zur Bezeichnung eines Hobbys, dem Nachspielen historischer Schlachten zum Zeitvertreib, am prominentesten des amerikanischen Bürgerkriegs, – zuletzt jedoch hat sich der Begriff zu einer transdisziplinären Diskursfigur entwickelt, was sich deutlich an dem 2020 erschienen *Handbook of Reenactment Studies*² ablesen lässt.

Die Herausbildung des epistemischen Objekts Reenactment ist dabei durch drei miteinander verbundene Entwicklungen bestimmt. Erstens werden ehemals unverbundene Dinge unter einer gemeinsamen Überschrift zusammengefasst: Was als Reenactment bezeichnet wird, umfasst eine Vielzahl von Dingen, die früher als radikal disparat galten, darunter historisierende Musikaufführungen, Reality-TV-Shows, Performance-Kunst und experimentelle Archäologie. Zweitens werden die Dinge, die neu unter dem Begriff Reenactment zusammengefasst wurden, nun in einem gemeinsamen Rahmen von Fragen und Konzepten diskutiert. Drittens wird eine gemeinsame Genealogie konstruiert, um dem Konzept des Reenactment ein gemeinsames Erbe zu geben, das auf Traditionen des historischen Prunkes, revolutionärer Feste oder mittelalterlicher Passionsspiele zurückgeht.

Diese Konstituierung des Feldes folgte nicht einer einzigen Entwicklungslinie, sondern war vielmehr durch parallele Prozesse und interdisziplinäre Verflechtungen gekennzeichnet. Der dominierende Strang der Reenactment Studies entstand an der Schnittstelle von Literaturwissenschaft und Zeitgeschichte.

Im Jahr 2004 setzte eine Sonderausgabe von *Criticism* das Reenactment auf die intellektuelle Tagesordnung;³ 2007 folgte eine Sonderausgabe von *Rethinking History*⁴. Beide Zeitschriften verzichteten noch darauf, Reenactment im Titel zu verwenden, aber Reenactment diente als

2 Agnew/Lamb/Tomann 2020.

3 Schmitt et al. 2004.

4 Munslow et al. 2007.

zentrales Konzept, das alle Artikel verbindet. Die Reihe *Re-Enactment History*, die von Palgrave Macmillan herausgegeben wird, weist wesentliche Ähnlichkeiten mit diesen frühen Zeitschriften auf: *Settler and Creole Reenactment* (2009)⁵, herausgegeben von Vanessa Agnew und Jonathan Lamb, und *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn* (2010)⁶, herausgegeben von Iain McCalman und Paul Pickering, stellen eine Denkrichtung dar, die sich auf Perspektiven aus vor allem anglophonen und kontinentalen Literaturwissenschaften stützt und vom postkolonialen Diskurs geprägt ist. Sie konzentriert sich auf verschiedene Medien und befasst sich mit Fragen der Popularisierung und des Konsums von Geschichte. Ausgangspunkt ist ein vorübergehender Boom des Reenactment – einerseits historisch gerahmte Doku-Soap-Formate, wie das international erfolgreiche *House*-Franchise (z.B. *The 1900 House* (UK 1999), *Outback House* (AUS 2005); *Schwarzwaldhaus 1902* (BRD 2002)), das Ende der 1990er Jahre populär wurde, und andererseits ein erneutes öffentliches Interesse an Reenactments des Bürgerkriegs, repräsentiert durch Werke wie Tony Horwitz' Bestseller *Confederates in the Attic*⁷ von 1998.

Bemerkenswert ist Vanessa Agnews Aussage aus dem Jahr 2004 über die Notwendigkeit, sich der Herausforderung durch Amateurhistoriker*innen zu stellen, anstatt ihre Behauptungen aufgrund der offensichtlichen Unzulänglichkeiten und Widersprüche, einschließlich der Ahistorizität, des Positivismus und der naiven Vorstellungen von Authentizität, einfach abzutun. Indem sie die Tatsache betonten, dass Geschichte ständig ästhetisch erlebt wird – sei es in Romanen, im Fernsehen oder in Computerspielen – begannen die Wissenschaftler*innen, sich der Untersuchung des Handelns von Geschichte als kultureller Praxis im Alltag zu widmen.

An dieser Schnittstelle von Erinnerungs- und Medienkultur sind auch die Projekte verortet, die unter dem Titel *Reenactment* seit ca. 2010 in Kunst, Tanz und Performance entstanden sind. Für die bildende Kunst erscheinen mir dabei zwei Aspekte erwähnenswert. Erstens wird der Begriff *Reenactment* in diesem Bereich häufig verwendet, um auf die Wiederholung bahnbrechender Performances aus den 1970er Jahren

5 Agnew/Lamb 2009.

6 McCalman/Pickering 2010.

7 Horowitz 1998.

hinzuweisen. Zweitens wird die Bedeutung des Reenactment in der bildenden Kunst am überzeugendsten in einer Reihe von wichtigen Ausstellungen artikuliert, die einen überragenden Einfluss auf das Feld ausgeübt haben:

A Little Bit of History Repeated in den Kunst-Werken Berlin war 2000/2001 an zwei Tagen eine Neuinszenierung historischer Performances und diente als Vorläufer von Marina Abramovics *Seven Easy Pieces* im Guggenheim in New York 2005. Im selben Jahr erschien Sven Lüttickens Buch *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art (Formen des Reenactments in der zeitgenössischen Kunst)*⁸, das Werke von Mike Bidlo, Bik Van der Pol, Rod Dickinson, Omer Fast, Andrea Fraser, Robert Longo, Eran Schaerf, Catherine Sullivan und Barbara Visser versammelt, sowie bahnbrechende Essays der Kuratorin Jennifer Allen und der Performance-Studienwissenschaftlerin Peggy Phelan. Zwei Jahre später, im Jahr 2007, erschien *History Will Repeat Itself*, eine von Inke Arns und Gabriele Horn kuratierte Ausstellung in Berlin (KW) und Düsseldorf. Es hat länger gedauert, bis sich der Begriff Reenactment in der Welt des Tanzes durchgesetzt hat. Der Grund dafür war einfach, dass es bereits eine lange Tradition der Rekonstruktion bahnbrechender Tanzstücke gab, was Anlass zu einer breiten Diskussion darüber gab, wo genau die Unterschiede zwischen diesen Rekonstruktionen und dem „Reenactment“ liegen und ob der Begriff tatsächlich etwas Neues in das Feld bringt.

Viel Beachtung hat schließlich die Publikation *Performance Remains*⁹ Rebecca Schneiders aus den Performance Studies gefunden – in gewisser Weise markiert sie den Höhepunkt dieser Diskussionen und verweist auf eine veränderte Konzeptualisierung von Performance in der zeitgenössischen Theorie. Schneider benutzt hier den Begriff des Reenactments, um einer klaren Unterscheidung zwischen einem singulären, unmittelbaren, verschwindenden „Jetzt“ und einer bereits abgeschlossenen, unwirksamen, aufgezeichneten Vergangenheit zu widersprechen. Sie stützt sich auf Susan Sontag, um für ein Konzept der „synkopierten Zeit“ zu argumentieren, einer Gegenwart, die immer von anderen (vergangenen und zukünftigen) Zeiten heimgesucht wird. Unter Bezugnah-

8 Lüttickens 2005.

9 Schneider 2011.

me auf Derridas Kritik am Archiv als sozialer Macht, die regelt, was erinnert werden darf und wie das Erinnern in das kollektive Gedächtnis eingeht, argumentiert Schneider, dass die Vorstellung von Performance als einem verschwindenden „Jetzt“ einer unkritischen Auffassung des Archivs unterliegt und Performance (wieder) auf ein Reservat der Vernunft reduziert. Indem sie die Logik und Macht des Archivs in Frage stellt, schlägt sie vor, die Performance als eine alternative Form des verkörperten kulturellen Gedächtnisses zu begreifen:

Nach dieser Lesart besteht der Skandal der Performance im Vergleich zum Archiv nicht darin, dass sie verschwindet (das ist es, was das Archiv erwartet, das ist die Anforderung des Archivs), sondern dass sie auf eine Weise bleibt, die sich dem architektonischen ‚Hausarrest‘ und der ‚Domizilierung‘ widersetzt.¹⁰

Das Nachdenken über die Performance aus dem Blickwinkel des Reenactments eröffnet der Vergangenheit einen neuen Weg, „anders oder in Differenz“ zu existieren, und macht sie zu einer Praxis, die Gegenerinnerungen inszeniert.

Schneiders theoretischer Überblick über das künstlerische Potenzial des Reenactment und ihre Behauptung, dass die verkörperte Performance für das kulturelle Gedächtnis in modernen Medienkulturen von zentraler Bedeutung ist, kann daher als Antwort auf Agnews früheren Vorschlag gelesen werden, dass Historiker*innen die Herausforderung des Reenactment annehmen sollten. Sie bietet eine Erklärung dafür, warum sich das Reenactment mit historischen Traumata – sei es koloniale Herrschaft oder die Erfahrung von Gewalt – beschäftigt, und zeigt, dass auf der dunklen Seite des populären Geschichtsbooms die Wiederkehr der Vergangenheit als offene Wunde lauert.

Insgesamt lässt sich also feststellen: Mit dem Topos des Reenactments werden aktuell Phänomene gefasst, die sich durch ein *doing history* auszeichnen: kollektive *Praktiken der Verkörperung*, die sich in Opposition zur geschriebenen Geschichte positionieren, oder besser gesagt, in die institutionalisierte *Geschichtsschreibung* intervenieren; und zwar

10 Ebd., S.105.

durch ein Ausspielen der Situation gegen die Narration (und das Ausspielen wäre hier im doppelten Wortsinn zu verstehen).

Reenactments provozieren somit immer auch einen Bruch mit der *Tradition*, und zwar einer medial sanktionierten Tradition: d.h. sie setzen sich über eine vorherrschende Überlieferung hinweg und gehen auf vermeintliche Originale zurück: sie verbindet der Anspruch auf den Kurzschluss mit der Vergangenheit – nichts anderes behauptet der Begriff der ‚Authentizität‘ – und zwar dadurch, dass auf historische Materialien und Medien zurückgegriffen wird, dadurch, dass man erlebbar macht, im Rückgriff aufs Materielle ins Sinnliche rückübersetzt, und zwar en detail.

Das, was Reenactments auszeichnet und was sie von anderen Formen der Geschichtswiederholung unterscheidet, ist insofern eine *spezifische epistemische Praxis*: die sich vor allen Dingen durch eine detailgenaue Übersetzung von Medien und Materialien in die Körperlichkeit auszeichnet: das Kettenhemd wird Ring für Ring nachgebaut, und das Video Geste für Geste nachgestellt – und zwar mit dem Ziel, wieder neue Medien herzustellen; weshalb Reenactments zumeist auf Medien mit einer hohen Informationsdichte zurückgreifen.

Reenactments als historiographische Methode

Theaterwissenschaft beginnt mit dem Interesse am Vollzug des Theaters und betont, um sich gegen die Philologien abzugrenzen, gerade dessen (vermeintliche) Vergänglichkeit – entsprechend ist die Historiographie für die Disziplin methodisch lange prägend.

Anfänglich folgt das theaterhistorische Projekt, das lange Zeit letztlich mit der Theaterwissenschaft als solcher übereinstimmt, einem objektivistischen Ideal der *Rekonstruktion*: d.h. es soll, noch ganz in historistischer Tradition, ermittelt werden, wie es eigentlich gewesen ist, um aus einer solchen Ereignisreihung dann eine evolutionistische Kunstgeschichte des Theaters aufzubauen.¹¹

Doch spätestens seit den 1980er Jahren wurden die zu Grunde liegenden positivistischen Ideale disziplinübergreifend einer kritischen Revision unterzogen. Das Bewusstsein für die interpretativen wie ideo-

11 Franko/Richards 2002, S. 4.

logischen Anteile in der Konstruktion von häufig national ausgerichteten Theatergeschichten setzte sich durch.¹² In der anglophonen Diskussion betonte Thomas Postlewait¹³, anschließend an Hayden White¹⁴ und Keith Jenkins¹⁵, die hermeneutische Konstruktion des Narrativs der Geschichte und stellte dieser die letztlich unzugängliche „Vergangenheit“ dessen, was gewesen ist, gegenüber. Bereits 1985 plädierte Bruce McConachie für eine *postpositivistische* Theatergeschichte, die historischen Kontexten, und insbesondere der Rezeptionsgeschichte von Aufführungsereignissen, einen neuen Stellenwert beimaß.¹⁶ Mit der Aufmerksamkeit für Theater als kulturhistorischem Phänomen und der einhergehenden Dezentrierung des Ästhetischen stand notwendig auch das Projekt einer Konstruktion von Meisterwerken in Frage.

Nicht mehr die Frage was war, als vielmehr *wie wir davon wissen* und *was wir davon wissen wollen*, rückte ins Zentrum der Aufmerksamkeit: die wissensgeschichtlich informierte Frage nach der Theatergeschichtsschreibung ersetzte vielerorts die Theatergeschichte mit ihren Rekonstruktionsbemühungen. Die Rekonstruktion selbst wurde zum Thema und dieser theaterhistoriographische Vorbehalt, dass jede Frage nach Theatergeschichte notwendig mit der Frage nach dem Schreiben dieser Geschichte beginnt und endet, wurde zum Lackmustest einer wissenschaftlich qualifizierten Geschichtsschreibung im Gegensatz zu weiterhin populären Hagiographien alter Prägung.

Quasi komplementär zu dieser historiographischen Wende, dem Reflexivwerden der Geschichte, wuchs die Aufmerksamkeit für die *nicht-schriftliche*, d.h. die verkörperte Überlieferung von Theater, insbesondere in den Dance und Performance Studies: Susan Foster fragte 1995¹⁷ nach dem „kinästhetischen Vokabular“ des Tanzes und den physischen Spuren, welche vergangene Bewegung in zeitgenössischen Körpern und Räumen hinterlassen haben, nach dem „bodily writing“ und seinen Spuren. Anknüpfend an die französische Annalen Schule

12 Ebd.

13 Postlewait 1992.

14 White 1978.

15 Jenkins 1994.

16 McConachie 1985.

17 Foster 1995.

hat Joseph Roach 1996¹⁸ auf die somatische Überlieferung performativer Praktiken hingewiesen. Das lebende Gedächtnis des überlieferten Verhaltens („living memory as restored behaviour“) stellt er den historischen Quellen im verschriftlichten Archiv gegenüber („against a historical record of scripted archives“): „One important strategy of performance research today is to juxtapose living memory as restored behavior against a historical archive of scripted records.“¹⁹ Und Diana Taylor²⁰ stellt 2003 noch grundsätzlicher das statische Archiv schriftlicher Dokumente einem dynamischen *Repertoire* verkörperten Wissens gegenüber.²¹ Hier wird also, wie dann auch bei Rebecca Schneider, der behaupteten Ephemeralität des Theaters deutlich widersprochen, und zwar mit Verweis auf den kulturellen Ausdruck, der sich in Gesten und Scenarios überliefert. Dieses verkörperte Wissen erscheint folglich als alternatives und häufig verdrängtes Wissen, das im Gegensatz zu dem herrschenden Wissen der in Archiven bewahrten Texte und Narrative steht. Entsprechend ist mit der Frage nach dem Körpergedächtnis zumeist auch eine feministische oder postkoloniale Stoßrichtung verbunden, die darauf zielt, dem marginalisierten, aus den Archiven herausgedrängten Wissen Evidenz zu verleihen. In Mieke Bals Worten geht es nicht zuletzt darum, die stummen Vorannahmen der Geschichte deutlich werden zu lassen, um zu einem anderen Geschichtsverständnis zu kommen.²²

Eng verbunden mit diesem disziplinären Bewusstsein für das Körperwissen der darstellenden Künste ist in Tanz- und Theaterwissenschaft eine tendenzielle Skepsis gegenüber einer Forschungspraxis, die sich aufs Schriftliche begrenzt, und den Einbezug körperlicher Vollzüge als der Unwissenschaftlichkeit verdächtigt. Einerseits hat dies zu einem frühen Selbstverständnis als Anti-Disziplin geführt, die sich gerade von einer methodischen Festlegung hat abzugrenzen versucht. Andererseits hat dies zu vielfältigen Versuchen der Einführung einer auch körperlichen Forschungspraxis geführt: die Geschichte des Theaterla-

18 Roach 1996, S.11.

19 Ebd.

20 Taylor 2003.

21 Ebd., S.19.

22 „[P]roblematiz[ing] history’s silent assumptions in order to come to an understanding of history that is different.“ Bal/de Vries 1999, S.1.

laboratoriums gilt es noch zu schreiben – aber es lässt sich wohl sagen, dass kaum ein theaterwissenschaftliches Institut international ohne Bemühungen um die Etablierung einer solchen Institution ausgekommen ist; das im gleichen Atemzug aber auch keiner dieser Versuche wissenschaftlich Schule gemacht hätte; im Gegenteil, diverse Studiobühnen sind als pädagogische Institutionen oder auch künstlerische Inkubatoren kaum wegzudenken, wissenschaftlich konnte sich das Laboratorium aber bislang kaum etablieren.

Dort wo sich Praxis als Forschung etablieren konnte, wie zum Beispiel in der anglophonen *Practice as Research in Performance* (PARIP), geschah dies im Zuge der Etablierung von der bestehenden Forschung abweichenden Evaluationskriterien in strikter Trennung von der anderen Forschungspraxis – immer wieder wird PARIP als anderes Wissen und Provokation eines vermeintlich hegemonialen wissenschaftlichen Wissens auf den Begriff gebracht. Der Gewinn des neuen Forschungsfeldes ist insofern zugleich auch mit einem Verlust verbunden, nämlich der Selbstaussgrenzung dieser Ansätze aus dem Feld der ‚eigentlichen‘, akademischen Forschung. Darüber hinaus scheint diese epistemologische Stoßrichtung post-Trump und post-truth, also in einer Zeit, in der wir eher Angst um das Bestehen des wissenschaftlichen Wissens haben sollten, ein wenig aus der Zeit gefallen. Die Frage, die sich heute stellt, scheint mir weniger diejenige nach der Dekonstruktion, als vielmehr die nach der Konstruktion von wissenschaftlichem Wissen zu sein und damit auch diejenige nach der Methode im wissenschaftlichen Sinne.

Aus dieser Frage heraus möchte ich im Folgenden zwei Projekte kurz diskutieren, die mit diesem Band dadurch verbunden sind, dass es ihnen darum geht, die historische Forschung durch eine experimentelle Praxis zu erweitern.

Bei dem ersten Projekt handelt es sich um das *Jane Scott Projekt*, das 2002 am Royal Holloway in London unter der Leitung von Jacky Bratton und Gilly Bush-Bailey durchgeführt wurde.²³ Im Rahmen eines dezidiert historischen Forschungsprojekts wurde hier eine praktische Exploration („practice-based exploration“) des historischen Materials unternommen, die auf das physische Engagement („physical engagement“) als Teil des Erkenntnisprozesses setzte: es war im Wesentlichen

23 Bratton 2002

die Inszenierung eines (weitgehend vergessenen) melodramatischen Textes, die hier ins Zentrum der Forschung rückte. Dabei ging es allerdings nicht mehr darum, diesen Text ‚so wie es war‘ zur Aufführung zu bringen, wie es vielleicht ältere Ansätze unternommen hätten, es wurde vielmehr der Kontakt zur gegenwärtigen Praxis betont und die Frage der Bezugsetzung in den Mittelpunkt gestellt: was wiederbelebt werden kann, wo im körperlichen Wissen noch Anknüpfungspunkte bestehen, und wo sich hingegen das Material sperrt, wurde zur forschungsleitenden Fragestellung:²⁴ Jacky Bratton schlägt für diesen Prozess den Begriff des *Revivals* vor, der denjenigen der älteren *Reconstruction* ersetzen soll.

Whereas reconstruction ignores the present in seeking to rebuild from the past, ‚revival‘ acknowledges the present and works to reawaken that which can be brought into use again.²⁵

Motiviert wird das Vorhaben nicht zuletzt durch eine überzeugende Reflexion auf den Gegenstand des Theaters: weil das Melodrama sich eben nicht nur im nachgelassenen Text findet, sondern aus einem komplexen sozio-materiellen Produktionszusammenhang besteht, argumentiert Jacky Bratton überzeugend, brauche es in gewisser Weise die Arbeit im Probenraum – Kate Newey spricht das Projekt reflektierend von einem Testen des historischen Materials.²⁶

Dennoch stehen bei der Lektüre der Texte aus dem Sonderheft der Zeitschrift, die das Projekt dokumentiert, am Ende mehr Fragen als Antworten.²⁷ Es wird nicht wirklich deutlich, wie diese praktischen Versuche tatsächlich zu gesicherten Erkenntnissen geführt haben, wie man vom Test, vom Versuch, vom Experiment zu einem wissenschaftlichen Wissen gelangt. Es bleibt letztlich bei anekdotischer Evidenz: dem Bericht von einzelnen persönlichen Einsichten, die sich im Verlaufe des Prozesses ergeben haben – und das ist in zweierlei Hinsicht methodisch problematisch: Erstens fehlt eine detaillierte Protokollierung der Ent-

24 Ebd.

25 Bush-Bailey/Bratton 2011, S. 107.

26 Newey 2002.

27 Bush-Bailey 2002, S. 16.

scheidungen, die zu der letztlich realisierten Anordnung geführt haben: die Eindrücke hängen insofern in der Luft, lassen sich nicht systematisch zurückführen auf historische Quellen und einen Umgang damit. Zweitens werden diese Einsichten selbst nur als Resultate mitgeteilt, sind also ihrerseits in ihrem Zustandekommen nicht dokumentiert. Es fehlt das Protokoll, das sowohl in den Laborwissenschaften als auch in der Feldforschung den Bogen schlägt – es entsteht zwischen dem Ereignis und dem Text eine mediale Lücke, die auch eine epistemologische Leerstelle darstellt.

Das *Revival* nimmt insofern die Relation zwischen Gegenwart und Vergangenheit in den Blick, daran unterscheidet es sich von der positivistischen *Rekonstruktion*. Aber es ist medial blind, setzt in theatertheoretischer Tradition Körper (Gegenwart) versus Text (Vergangenheit), ohne deren mediale Vermittlung zu thematisieren.

Reenactments hingegen, das wäre meine These, zeichnen sich durch ein hohes Bewusstsein für die Mediation von Historie aus: es ist der Umgang mit den Quellen, der sie von anderen Formaten der Wiederholung absetzt, wie auch die Ausrichtung auf das Erzeugen neuer Medien, sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft. Sie führen also keinesfalls einfach Aufführungen wieder auf, wichtiger ist, dass sie neue Dokumente aus alten Dokumenten herstellen – es sind Formen der Erinnerungsarbeit und damit auch der Wissensverarbeitung, epistemische Phänomene, die dann wissenschaftliche Satisfaktionsfähigkeit erlangen, wenn erstens ihr Prozess explizit und transparent wird, und zweitens die Anschlussfähigkeit an wissenschaftliche Diskurse hergestellt wird. Für beides braucht es den Zwischenschritt, die Mediation durch das Protokoll.

Ein anderes Projekt jüngeren Datums hat einen ähnlichen Ansatz, wenn auch eine etwas andere Stoßrichtung: *Performing Premodernity. Exploring Cultural Heritage through the Drottningholm Court Theatre* wurde von 2013 bis 2017 in Stockholm realisiert. Im Vordergrund stand hier, ebenfalls eine „historisch informierte“ Aufführungspraxis, die Frage nach den ästhetischen Konsequenzen der materiellen Apparatur des Theaters.

Meike Wagner spricht rückblickend in einer methodologischen Reflexion des Projekts von einer „praxeologischen Theaterhistoriogra-

phie“²⁸ und motiviert diese interessanterweise aus einer anderen Methode, nämlich der Aufführungsanalyse heraus. Denn diese bleibe „immer unvollständig ohne die Aufführungserfahrung der Analysierenden“, man müsse die „Dynamiken, Energieflüsse, kommunikativen Strategien“ erlebt haben, schreibt Wagner.²⁹ Es ginge um die „beständige Aushandlung zwischen dem eigenen subjektiven Erleben und der objektivierenden Beurteilungsposition“ – so dass sich analog die Frage nach dem Zugang zu den „energetischen [...] Prozessen“ historischer Aufführungen (Theaterpraxis) stelle.³⁰

Durch eine „experimentelle Re-Inszenierung“ einer „historisch informierten“ Theaterpraxis sollten entsprechend „Erkenntnisse zu historischen Theaterpraxen durch experimentelle Praxis“³¹ gewonnen werden – wobei das (auch hier) natürlich kein Zurück zu einem positivistischen Projekt bedeuten könne. Wie fast jede*r Autor*in in dem Gebiet grenzt sich auch Wagner von den „eher rührend und naiven“ Bemühungen früherer Zeiten ab, ohne diese im Detail zu diskutieren oder eine klar konturierte Alternative vorzuschlagen: auch hier bleiben die Erkenntnispotentiale eher grob umrissen. Auch Wagner bezieht sich auf *PARIP* (Baz Kershaw), weist auf die fehlende theoretische wie methodische Ausformulierung hin, und referiert anschließend die fast schon klassischen Bezugspunkte der Diskussion: Polanyis *tacit knowlegde*, Susan Fosters *kinesthetic empathy*³² und Diana Taylors *embodied repertoire*³³ – mithin auf einen Diskurskontext, der auf das verkörperte Wissen der performativen Künste hinweist, aber eben im *Gegensatz* zu einem vermeintlich rein textuellen Wissen (und einer universalen Subjektposition) eher die Grenzen wissenschaftlichen Wissens als dessen Erweiterung aufzeigt.

Entsprechend ihrer Orientierung an der Aufführungsanalyse verfolgt Wagner daher einen stark individuellen Erkenntnisprozess, der um die eigene ästhetische Erfahrung kreist: „Was passiert in unseren

28 Wagner 2020.

29 Ebd., S. 60.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 64.

32 Foster 1995.

33 Taylor 2003.

Körpern, wenn wir das Re-Enactment historischer Theaterpraxis erleben?“³⁴ Das Potential liege in einem Verlernen antrainierter Sichtweisen und herrschender Narrative, im Konflikt des tradierten Körperwissens mit dem rekonstruierten Bühnengeschehen, argumentiert Wagner in einer letztlich avantgardistischen Figur der Verfremdung und stellt die Selbstbeobachtung zentral: „Ich bin froh mich selbst dabei zu beobachten, wie sich neues Wissen durch sinnliche Erfahrung formt und anlagerte.“³⁵ Die schwierigste Aufgabe sei daher „die Verbalisierung der Forschungsergebnisse“: „Wie könnte man überhaupt darüber reden, schreiben?“³⁶

Doch auch bei Wagner steht am Ende das, was ich oben bereits *anekdotische Evidenz* genannt habe, d.h. der Bericht von einer Einsicht statt der Beschreibung der Herstellung von Erkenntnis; und das ist eben noch keine methodisch gesicherte und damit wissenschaftliche Evidenz. Ersteres verhält sich zu Letzterem in etwa wie Newton, der unter dem Baum sitzt und einem Apfel beim Fallen zuschaut, zu einer physikalischen Laboranordnung, in der ein Assistent einen Ball fallen lässt, ein Forscher auf die Stoppuhr drückt und all das ausführlich in einem Protokollbuch dokumentiert und in Folge mathematisch analysiert. Dahinter steht ein subjektivistischer Erkenntnisbegriff, der nicht zuletzt aus der Aufführungsanalyse herkommt und darauf hinausläuft, die Forscherin mit dem Zuschauer gleichzusetzen.

Wissenschaft, egal welche, das wäre mein Einspruch an dieser Stelle, besteht aber niemals aus individuellen Beobachtungen, sondern immer schon aus komplexen, soziomateriellen Anordnungen, in deren Zentrum Praktiken der Mediation, der Verschriftlichung, Verzeichnung, Verbildlichung stehen. Wo diese Praktiken fehlen, wo die Protokolle mit ihren überbordenden Details ausbleiben, da findet auch keine Wissenschaft statt, sondern ein cartesianischer Kurzschluss der Erkenntnis, der nämlich eben diese Mühen umgeht und durch einen naiven Begriff von Beobachtung ersetzt. Nur auf der Grundlage eines solchen Erkenntnisbegriffs kann die Verschriftlichung dann als ein nachträgliches Problem erscheinen, obwohl sie doch eine integrale Tätigkeit ist, mit der jede Forschungsaktivität notwendig beginnt und endet.

34 Wagner 2020, S. 70.

35 Ebd.

36 Ebd.

Die Wissenschaftlichkeit steckt insofern im Detail, das Detail in der Empirie und die Empirie wiederum im Protokoll – wenn man ein Reenactment also nicht nur metaphorisch als *ein Experiment* verstehen will, sondern im wissenschaftlichen Sinne, dann stellt sich zuerst und zuletzt die Frage nach den Protokollen. Denn erst wenn das Experiment methodisch abgesichert ist, kann es ernsthaft zur Schaffung eigener Quellen, d. h. neuer Materialien der Forschung dienen, deren Aussagekraft nachvollziehbar einzuschätzen ist.

Statt das Reenactment also als alternative Wissensform zu modellieren und in Hinblick auf die subjektive Erkenntnisleistung zu verstehen, geht mein Vorschlag hier dahin, das Reenactment stärker noch als eine wissenschaftliche Praxis auszubauen – das aber heißt m. E. notwendig auch, sich an interdisziplinären Forschungsparadigmen zu orientieren, die sich schon länger mit sozialer Praxis befassen, wie beispielsweise der ethnographischen Feldforschung.³⁷

Reenactments als epistemische Interventionen

Eine Forschungsrichtung, in der sich das Reenactment tatsächlich schon als wissenschaftliche Methode profiliert hat, ist die materielle Kulturforschung: es wird hier genutzt, um den alltäglichen Gebrauch der Dinge zu erschließen, der sich schlecht aus Texten, Bildern, auch der Betrachtung des Dings selbst erschließt:

Das schiere Betrachten eines Brokatkleids aus dem 18. Jahrhundert, das allein aus konservatorischen Gründen weder berührt, hochgehoben noch angezogen werden darf, vermittelt nicht die überraschende Schwere des Stoffs, die ihre Trägerin niederdrückt, oder die Steifheit des Schnitts, der zu einer zwanghaft aufrechten Sitzhaltung führt.³⁸

Nur das körperliche Erproben lässt erschließen, was die materielle Beschaffenheit der Dinge für die lebensweltliche Konsequenzen hat, – und

37 Vgl. Tinius 2020, Otto 2020.

38 Cremer/Mulsow 2017, S. 87.

zugleich birgt eben dieses Erproben aufgrund der Historizität der Körper das Risiko der Fehlinterpretation: denn das Brokatkleid fühlt sich für den Körper des 20. Jahrhunderts selbstverständlich anders an.

Dieser abschließende Blick auf die materielle Kulturforschung hilft meines Erachtens, den epistemischen Einsatz der historisch informierten Aufführungspraxis besser zu verstehen: denn wie bei dem zitierten Brokatkleid sind auch historische Gasbeleuchtung oder antisemitische Stereotype für ein zeitgenössisches Sensorium nicht nur ungewohnt, sondern auch potentiell unangenehm – und genau darin, so möchte ich argumentieren, besteht ihr Erkenntnispotential.

Es beginnt etwas zu klappern, um die anfängliche Metapher wieder aufzugreifen. Was nichts anderes heißt, als dass die ästhetische Erfahrung verkompliziert wird, da die Aufmerksamkeit auf anderes gelenkt wird, nämlich die historische Sozialität des Theaters: entgegen den Tendenzen der Moderne, die Kunst von ihrem Kontext abzukoppeln, schließen Reenactments diese wieder an die Gesellschaft an, die in ihr und mit ihr kommuniziert.

Reenactments wiederholen also keine Geschichte, sie intervenieren in diese, und d.h. sie sind auch nicht von einer gesetzten Historie informiert, sondern artikulieren Historizität.

Bibliographie

Agnew/Lamb/Tomann 2020

Vanessa Agnew, Jonathan Lamb und Juliane Tomann (Hg.), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*, New York 2020.

Bab 1931

Julius Bab, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Leipzig 1931.

Bowan 2010

K. Bowan, „Early Music Revival“, in: *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*, 2010, S.63–78.

Bratton 2002

Jacky Bratton, „Introduction“, in: *Nineteenth Century Theatre and Film* 29/2 (November 2002), S.1–5, <https://doi.org/10.7227/NCTF.29.2.1>

Bush-Bailey/Bratton 2011

Gilli Bush-Bailey und Jacky Bratton, „Case study 2: Memory, absence and agency: an approach to practice-based research in theatre history“, in: Baz Kershaw und Helen Nicholson (Hg.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh 2011, S.98–108.

Bush-Bailey 2002

Gilli Bush-Bailey, „Still Working It Out“, in: *Nineteenth Century Theatre and Film*, 29/2 (November 2002), S.6–21, <https://doi.org/10.7227/NCTF.29.2>

Canning 2004

Charlotte Canning, „Feminist Performance as Feminist Historiography“, in: *Theatre Survey* 45/2 (November 2004), S.227–233, <https://doi.org/10.1017/S0040557404000183>

Cremer/Mulsow 2017

Annette Caroline Cremer und Martin Mulsow, *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften: Stand und Perspektiven der Forschung. Ding, Materialität, Geschichte*, Band 2, Köln 2017.

Czirak et al. 2019

Adam Czirak et al. (Hg.), *Performance zwischen den Zeiten: Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2019, <https://doi.org/10.14361/9783839446027>

Davis et al. 2011

Jim Davis, Katie Normington, Gilli Bush-Bailey und Jacky Bratton, „4. Researching Theatre History and Historiography“, in: Baz Kershaw und Helen Nicholson (Hg.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh 2011, S. 86–110, <https://doi.org/10.1515/9780748646081-007>

Echols/Coldwell 2013

Paul C. Echols und Maria V. Coldwell, *Early-Music Revival*, Bd. 1, Oxford 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2235052>

Engelke 2017

Heike Engelke, *Geschichte wiederholen: Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst – Omer Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson*, Bielefeld 2017, <https://doi.org/10.14361/9783839439227>.

Franko 2017

Mark Franko, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. *Oxford Handbooks*, New York 2017.

Franko/Richards 2000

Mark Franko und Annette Richards (Hg.), *Acting on the Past: Historical Performance across the Disciplines*, Hanover/NH 2000.

Haskell 2001

Harry Haskell, *Early Music*, Bd. 1., Oxford 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46003>

Horowitz 1998

Tony Horowitz, *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War*, New York 1998.

Hunter 2014

Mary Hunter, „Historically Informed Performance“, in: Helen M. Greenwald, *The Oxford Handbook of Opera*, New York 2014, S. 606–626.

Jenkins 1994

Keith Jenkins, *Re-Thinking History*, London u. a. 1994.

Kershaw et al. 2011

Baz Kershaw et al., „3. Practice as Research: Transdisciplinary Innovation in Action“, in: Baz Kershaw und Helen Nicholson (Hg.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh 2011, S. 63–85, <https://doi.org/10.1515/9780748646081-006>

Kershaw/Nicholson 2016

Baz Kershaw und Helen Nicholson, „Introduction: Doing Methods Creatively“, in: Baz Kershaw and Helen Nicholson (Hg.), *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh 2011, S. 1–16, <https://doi.org/10.1515/9780748646081-003>

Kirshenblatt-Gimblett 1998

Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture*, Berkeley u. a. 1998.

Korte/Paletschek 2009

Barbara Korte und Sylvia Paletschek (Hg.), *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen/History in Popular Cultures*, Bielefeld 2009, <https://doi.org/10.14361/9783839411070>

Kulka 2020

Otto Dov Kulka, *German Jews in the Era of the ‚Final Solution‘: Essays on Jewish and Universal History*, Berlin/Boston/Jerusalem 2020.

Lindau 1876

Paul Lindau, *Nüchterne Briefe aus Bayreuth. Vergeblicher Versuch im Jahre 1876, Zeit und Geister Richard Wagners zu bannen*, Berlin 1989.

Logge et al. 2021

Thorsten Logge, Eva Schöck-Quinteros und Nils Steffen (Hg.), *Geschichte im Rampenlicht: Inszenierungen historischer Quellen im Theater*, Boston 2021.

Lowenthal 2013

David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country – Revisited*, Cambridge 2013.

Lütticken 2005

Sven Lütticken (Hg.), *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam 2005.

Magelssen/Justice-Malloy 2011

Scott Magelssen und Rhona Justice-Malloy (Hg.), *Enacting History*, Tuscaloosa 2011.

McConachie 1985

Bruce A. McConachie, „Towards A Postpositivist Theatre History“, in: *Theatre Journal* 37/4 (1. Dezember 1985), <https://www.proquest.com/docview/1290171655/citation/FF801BAA2EF84738PQ/1>

Moser 2009

Stephanie Moser, „Archaeological Representation: The Consumption and Creation of the Past,“ in: Barry W. Cunliffe, Chris Gosden, und Rosemary A. Joyce (Hg.), *The Oxford Handbook of Archaeology*, New York 2009.

Munslow et al. 2007

Alun Munslow et al. (Hg.), *Rethinking History*, 11/3 (September 2007).

Newey 2002

Katherine Newey, „Embodied History: Reflections on the Jane Scott Project“, in: *Nineteenth Century Theatre and Film* 29/2 (November 2002), S. 66–70, <https://doi.org/10.7227/NCTF.29.2.9>

o.N. 1995

o.N., *Choreographing History*, Bloomington 1995, <http://archive.org/details/choreographinghi0000unse>.

Otto 2020

Ulf Otto, „Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung. Über methodische Kälte, ethnographische Versuchungen und die Frage, mit welchen Begriffen sich der Kunst am sinnvollsten der Rücken einseifen ließe“, in: Benjamin Whistutz und Benjamin Hoesch (Hg.), *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld 2020, S. 247–270.

Postlewait 1992

Thomas Postlewait, „History, Hermeneutics and Narrativity“, in: Janelle G. Reinelt (Hg.), *Critical Theory and Performance, Theater: Theory, Text, Performance*, Ann Arbor 1992, S. 356–368.

Roach 1996

Joseph R. Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance. The Social Foundations of Aesthetic Forms*, New York 1996.

Rokem 2002

Freddie Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City 2002.

Schmitt et al. 2004

Cannon Schmitt et al. (Hg.), *Criticism*, 46/3 (22.06.2004).

Schneider 2011

Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London/New York 2011.

Sieber 2003

Gerald Sieber, *Reenactment. Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*, Marburg 2016.

Taylor 2003

Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003.

Tinius 2020

Jonas Tinius, „Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?“, in: Christopher Balme und Berenika Szymanski-Düll (Hg.), *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen 2020, S.315–336.

White 1978

Hayden V. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore u. a. 1978.

Wagner 2020

Meike Wagner, „Theatergeschichte machen. Überlegungen zu einer praxeologischen Theaterhistoriographie“, in: Christopher Balme und Berenika Szymanski-Düll (Hg.), *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen 2020, S.59–80.

Diskussion

Christina Monschau: Viele Leute, die von der angedachten Wagner-Rekonstruktion hören, stellen sich vor, dass Wissenschaftler*innen etwas wiederaufführen wollen – sie fragen sich aber wozu. Das sei doch langweilig. Wenn man das aber als wissenschaftliches Experiment oder Methode oder wissenschaftliche Praktik auffasst, würde so ein Projekt eine größere Wichtigkeit und neue Werte bekommen, dazu habe ich ein paar Gedanken. Zum einen haben Sie das Beispiel mit dem Kostüm gebracht. Darüber habe ich bisher gar nicht nachgedacht, dass natürlich die Sänger ganz anders singen, wenn sie ein wahnsinnig schweres Kostüm haben. Einen Erkenntnisgewinn kann man durch diese Differenz entwickeln, zwischen dem, was man damals gemacht hat und dem, wie wir es aus heutiger Perspektive wahrnehmen, wenn wir da reinschlüpfen müssen. Mein anderer Gedanke war, dass man bestimmten Dingen ausweicht und wenn man dann bestimmte Dinge fokussiert – zum Beispiel Antisemitismus – entfernt man sich dann vom Werk selbst...hab ich das richtig verstanden?

Ulf Otto: Das wäre sozusagen eine Definitionsfrage, die Erklärung als Forschungspraxis. Ich denke, es gibt eine Möglichkeit dieses Thema Antisemitismus an den historischen Kontext anzuknüpfen. Das ist für mich als nicht Musik-Wissenschaftler imminently, für mich ein absolutes Faszinosum, dass man glaubt, das überhaupt vom Werk trennen zu können.

Dominik Frank: Ich habe den Gedanken, dass man sich eigentlich frei machen muss von dem Gedanken, dass das Kunstwerk, das bei der Rekonstruktion entsteht, gut sein müsste. Das ist allerdings in der Praxis schwieriger. Bekannte Künstler*innen-Namen für ein Projekt haben sicherlich eine Strahlkraft, auch einen positiven Einfluss, dass dieses überhaupt gefördert und finanziert wird. Und in der Praxis haben die Künstler*innen natürlich den Anspruch, dass es künstlerisch gut sein muss.

Ulf Otto: Man muss es aus wissenschaftlicher Sicht erst einmal methodisch profilieren, nämlich nicht über das Kunstwerk, sondern über den Erkenntnisgewinn. Man hat aber auch eine ethische Verantwortung gegenüber den Künstler*innen. Das ist eine ganz schwere Frage – ich habe keine Antwort darauf.

Barbara Eichner: Noch eine Anmerkung. Ich sehe es nicht so, dass die Musikwissenschaft die Frage von Wagners Antisemitismus versucht zu bereinigen. Als Wagnerianerin ist es allerdings unglaublich frustrierend mit einer Fan-Base zu tun zu haben, die diesen vehement abstreitet ...

Christina Monschau: Darf ich kurz einhaken. Wir behandeln in der Forschung immer nur einzelne Punkte in Wagners Werken, aber das sind immer nur Teil-Aspekte. Ein Vorteil eines Reenactment des ganzen *Ring* wäre, dass es das Werk als Ganzes in den Blick nimmt. Wir entfernen uns permanent vom Werk, durch den Fokus auf die Teilaspekte. Ganz unabhängig von der Wichtigkeit der anderen Aspekte wie Frauenbild oder Antisemitismus.

Barbara Eichner: Ich denke, was der Musiktheaterpraxis fehlt, im Vergleich zum historischen Reenactment, sind die vielen Amateure und Liebhaber, die sich wochenlang damit beschäftigen, Ritterhemden zu nähen. Das fehlt uns in der Theaterpraxis. Es gibt nicht so viele Menschen, die ihre Wochenenden damit verbringen, die historischen Aufführungspraktiken von Shakespeare nachzustellen. Dieser Input, mit dem die Wissenschaft auch gerungen hat, fehlt natürlich. Ein anderer Aspekt: Wer hier nicht anwesend ist, sind die Techniker*innen, die Ingenieur*innen, Leute, die sich mit Elektrik auskennen. Wie hat man das mit dem beleuchteten Gral vor dem Zeitalter der Batterie gemacht? Wenn wir sagen, wir wollen „hard reconstruction“ machen, dann müssen wir die Gasbeleuchtung etc. ernst nehmen. Gibt es in Europa oder außerhalb ein Theater, wo wir ausprobieren könnten wie schnell wir die Verwandlungen machen könnten? Wir sprechen über Theater, aber wir haben kein Theater, wo wir das machen könnten. Weiß jemand, wo es eines gibt?

Ulf Otto: Es gibt ein paar Projekte, die soetwas versucht haben. Man muss vielleicht nochmal deutlicher herausstellen, dass das Entscheidende nicht das Ergebnis ist, sondern das „doing“.

Anno Mungen: Die Frage, die ich mir während des Vortrags gestellt habe, war: Für wen ist das eigentlich? Auf unser Projekt bezogen: Es ist ein Projekt im klassischen Musikmarkt.

Dominik Frank: Vielleicht können wir methodisch kurz etwas zu den qualitativen Interviews sagen, die wir im Anschluss an das konzertante *Rheingold* in Köln und Amsterdam gemacht haben. Es waren 47 Interviews. Da haben wir versucht, möglichst das gesamte künstlerische und wissenschaftliche Team abzubilden, plus einige ausgewählte Zuschauer*innen. Eigentlich wäre es aber konsequent, 1000 Zuschauer*innen zu befragen, um die Wirkung auf das Publikum reliabel und valide zu erforschen.

Anno Mungen: Ich hätte noch einen Punkt. Ich fände es sehr spannend, auf die historische Aufführungspraxis in der Musik aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive zu blicken, also eine Art Aufführungsanalyse eines Reenactments. Ganz von außen kommend. Was bedeutet das eigentlich für die Theaterwissenschaft?

Ulf Otto: Diese Liebe zum Detail, das ist das, was Musikwissenschaft macht und was sich Theaterwissenschaft nicht leisten kann. Durch diese Liebe zum Detail stößt man aber auf Erkenntnisse.

Christina Monschau: Ist man darauf angewiesen, das Reenactment im Festspielhaus Bayreuth zu machen, weil alles darauf ausgerichtet ist?

Barbara Eichner: Wenn man das Gebäude bekäme, hätte man den Vorteil des historischen Ortes, aber es hat mittlerweile eine komplett andere Technologie. Andererseits könnte man z. B. sagen, dass es irgendwo auf der Welt ein Theater gibt, das seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr bespielt wurde. Und da ist die Gasbeleuchtung noch genau so wie 1890. Das wäre super, aber ist dann

eben nicht Bayreuth. Das sind genau diese Gewinn-und-Verlust Diskussionen, die man vorher führen muss, damit man weiß, wie die gewonnenen Erkenntnisse einzuordnen sind.

Reenactment als Inszenierungspraxis

Michael v. zur Mühlen im Gespräch mit Anno Mungen

Anno Mungen: Ich begrüße ganz herzlich Michael von zur Mühlen. Er hat Musikwissenschaft, Philosophie und Musiktheaterregie studiert, war im Leitungsteam der viel diskutierten und gefeierten Intendanz von Florian Lutz an der Oper Halle und hat dort an einer neuen, anderen Form des Musiktheaters geforscht und gearbeitet – ausdrücklich auch eine Form, die nach dem Regietheater kommen könnte. Unser heutiges Thema ist das Reenactment – mit dem du dich unter anderem in deiner Inszenierung von Verdis *Aida* in Halle beschäftigt hast. Du hast einmal gesagt, dass das Reenactment innerhalb der geschichtsbezogenen Formate immer auch eine Art Zuspitzung von Geschichte bedeutet. Ich musste dabei an die Historienmalerei im 19. Jahrhundert denken, der dieser Gedanke auch sehr nahe ist. Ebenfalls hast du von einer „Intervention in die Geschichte“ gesprochen – wie definierst du diese Intervention?

Michael v. zur Mühlen: Ich bin vor vielen Jahren erstmals mit Praktiken des Reenactment in Berührung gekommen: Der Künstler Jeremy Deller hat einmal Anfang der 2000er Jahre Bergarbeiterstreiks im England der 80er Jahre nachgestellt – ähnlich den Laien-Reenactments von Waterloo oder dem Nachstellen der Schlachten des amerikanischen Bürgerkriegs. Er hat die Bergarbeiterstreiks in dieser Art mit Leuten aus der dortigen Bevölkerung reenacted, die auch eine Geschichte damit hatte. Diese Streiks zeichneten sich u. a. dadurch aus, dass es wahnsinnig heftige Konfrontationen zwischen der Arbeiterschaft und der Polizei gab. Das ging über Monate, harte Auseinandersetzungen und Kämpfe. Das Reenactment dieser Ereignisse ging über mehrere Tage und ich fand das damals eine super interessante Praxis, weil sie einerseits etwas mit Erinnerung zu tun hat, aber andererseits auch – meiner Meinung nach – mit einer sozialen Plastik. Das ist etwas, was mich persönlich am Theater machen – im erweiterten Sinn – eigentlich interessiert. Das

Theater ist eine soziale Plastik, welche Menschen in der Aufführungssituation (mit Menschen auf der Bühne und Menschen im Zuschauerraum oder in erweiterten Formen nicht einmal mehr im klassischen Zuschauerraum) in eine Situation hinein bringt, in der sie miteinander sehr andere Erlebnisse teilen können, teilweise auch teilen müssen. Dieses Bergarbeiterstreik-Reenactment war für mich ein erstes Beispiel, bei dem ich mit solchen Techniken in Berührung kam. Ich fand damals auch schon die historische Dimension interessant: Dass man anfängt, sich bewusst auf Dinge rückzubeziehen, die eigentlich schon in historischen Schubladen verschwunden sind, mit dem vermeintlichen Wissen, wie das zu bewerten sei. In meiner eigenen Theaterpraxis hat sich in den letzten Jahren häufiger die Frage des historischen Vorbilds gestellt – oder auch die Frage nach der Anverwandlung historischer Spielweisen oder historischer Aufführungstraditionen. Hier spielen tatsächlich zwei Aspekte eine Rolle. Einerseits kann ich im Theater nicht mehr sehen, dass man die Dinge in der Wohnküche spielt, ich finde das für mich selbst nicht mehr erträglich, dieses Herunterbrechen auf Dialogregie. Gerade in der Oper ist das für mich auserzählt. Zum anderen habe ich ein Problem mit dem Narrativ des Theaters, das behauptet, die Dinge wären zeitlos. Die Dinge, mit denen wir es zu tun haben, die Stücke, sind eben null zeitlos. Als Regisseur finde ich es interessant, mich mit den historischen Schichten eines Werkes experimentell auseinanderzusetzen. Wobei ich natürlich keine historische Forschung im eigentlichen Sinne betreibe. Tatsächlich habe ich einige Arbeiten gemacht, die damit umgehen, zum Beispiel die erwähnte *Aida* in Halle. 1880 war die Pariser Erstaufführung der *Aida* – deren Bühnenbildentwürfe als Papier-Modelle vollständig im Archiv der Pariser Oper liegen. Diese haben wir als Folie genommen, haben dieses Bühnenbild mit Palmen und gemalten Tempeln und so weiter hochgeplottet und dann gesagt, wir fangen jetzt einmal darin an, uns zu bewegen, jenseits einer aktualisierenden Interpretation des Stückes. Wir haben versucht, uns da ein bisschen hinein-zusteigern und hineinzufantasieren, wie und was diese Aufführung gewesen sein könnte. Auch welche Performativität darin erzeugt worden ist. Wie eine Sängerin, ein Sänger damals vielleicht unterwegs waren, wie man das gesungen hat. Was wir durch einige Quellen auf jeden Fall wissen, dass nicht so miteinander gespielt wurde, wie wir das heutzutage aus der Oper kennen. Und aus der sehr brüchigen Quellenlage und der eigenen Fantasie und vielleicht auch aus einer Sehnsucht heraus, zu

einem anderen theatralen Ereignis zu kommen, haben wir angefangen, mit den Sänger*innen so zu arbeiten, dass es vor allem darum ging, anhand dieser Verdi-Musik in einen extrem gesteigerten Ausdruck, auch sängerisch, hineinzukommen – Belcanto, aber eben auch „Flüstern und Schreien“ – und plötzlich ergibt die Musik Verdis nochmal auf ganz andere Weise Sinn! Was uns aber auch wichtig war bei dieser Herangehensweise: Wir haben niemals behauptet, dass wir jetzt eine traditionelle alte *Aida* erzählen würden, weil gleichzeitig in diese Ebene der historischen Performativität noch etwas ganz anderes eingezogen war. Ein Ansatz war beispielsweise, die Bruchlinie des Konflikts in der *Aida* zwischen der Elite und dem Chor zu sehen und nicht die Geschichte der *Aida* als die verschleppte Sklavin in den Vordergrund zu stellen. Sozusagen das Ganze mit einem ganz anderen Konfliktfeld aufzuladen, aber eben anhand einer Spielweise, die nicht so wahnsinnig viel zu tun hat mit dem, wie wir es sonst machen am Theater.

Anno Mungen: Bei der Entwicklung unseres Wagner-Projektes ist diese *Aida*-Produktion auch immer als Folie mitgelaufen. Es scheint mir tatsächlich eine Art von Intervention beziehungsweise Aktualisierung zu sein. Denn man hätte sich ja auch auf die Quellen in der bibliothèque de l'opéra oder in der entsprechenden Abteilung der Nationalbibliothek beschränken können; aber du willst eine andere theatrale Disposition, es kommt noch etwas anderes dazu.

Michael v. zur Mühlen: Das ist tatsächlich schon in gewisser Weise eine Intervention. Zum Beispiel in der Arbeit mit den Sänger*innen, die ja heute eher gewohnt sind, dass sie eine sehr klare, nachvollziehbare, am Plot orientierte Spielweise an den Tag zu legen haben. Unser Wunsch war, dass sie sich eigentlich eher in ein performatives Extrem mit der Musik hinein katapultieren, auch eher als solitäre Figuren denn als Ensemble – schon das allein ist ja ein Gegensatz zu unserer normalen Theaterpraxis. Und auf der Ebene der Regie haben wir auch mit Fremdmaterial gegen eine rein historische Aufführungsrekonstruktion gearbeitet. Beispielsweise der Beginn des Abends: Der Vorhang ging hoch und man sah zuerst ein Video von dieser Szene in Freital, wo Teile der Bevölkerung Migrant*innen rassistisch angreifen und in den Bus zurückbrüllen. Das sah man erst einmal für eine Minute – da war dann die Stimmung auch erst einmal sehr verändert im Theater – und dann

ging diese unglaublich feine Musik an und es senkte sich dieses historische Bühnenbild herunter und Sänger*innen schritten gemessen auf die Bühne. Es war sehr disparat durch dieses ‚Beschießen‘ des historischen Materials mit aktuellen Bezügen. Wie bereits erwähnt war eine zentrale Erzählung des Abends, dass dieser Chor der eigentliche Konfliktmotor ist, der Chor unruhig wird. Beispielsweise nach dem Triumphmarsch, wenn die Sänger*innen, die Solist*innen vorne an der Rampe versuchen, ihre Geschichte zu erzählen, aber der Chor sie immer umrennt, platt rennt – das war der Versuch, eine Geschichte zu erzählen über Eliten, die längst nicht mehr verstehen, in was für einer gesamtgesellschaftlichen Situation sie leben.

Anno Mungen: Der Anfangsmoment, den du gerade beschrieben hast, ist sehr spannend, weil dort mit der Geschichtlichkeit auch etwas anderes überdeckt wird. Beides wird zueinander in Bezug gesetzt. Eigentlich bewegen wir uns in jeder Aufführung, die sich ja immer in einer Tradition bewegt, in Historizitäten.

Michael v. zur Mühlen: Im Bühnenbild der *Aida* kann man das deutlich sehen.¹ Das Tolle war, dass wir im Theatermuseum diese Aquarellzeichnungen fanden, in einer Entwurfsgröße. Man kann sie sozusagen als Papiertheater aufstellen. Wir haben diese Aquarelle dann abfotografiert und gescannt und das dann hochgezogen. Das heißt, wir haben nicht versucht, eine historische Technik der Malerei nachzuempfinden, sondern wir sind damit umgegangen und haben es medial noch einmal in etwas Neues transferiert. Wir hatten also unterschiedliche mediale Schichtungen. Die Kostüme der Solist*innen etwa waren wiederum nicht historisierend pseudo-ägyptische Kostüme, sondern die Mode der damals herrschenden Klasse in Paris. Und das waren wiederum Original-Schnitte, mit denen wir gearbeitet haben. Dabei waren eben auch solche Fragen wichtig: Wie fühlst du dich als Sänger*in in dem Kostüm? Wie kommt man eigentlich an eine historische performative Praxis heran? Wir haben versucht, uns gemeinsam spielerisch ‚einzukitschen‘ und ich habe irgendwann angefangen, dem Ensemble Briefe zu

1 Fotos der Inszenierung finden sich auf der Homepage von Michael von zur Mühlen: <https://www.michaelvonzurmuehlen.com/arbeit#/aida/> (Zugriff: 24.01.2024).

schreiben. Das waren Versuche, in ein anderes Grundklima für die Produktion zu kommen.

Anno Mungen: Wer sind die Adressat*innen einer solchen Arbeit? Was war die Motivation, diese Produktion zu machen? Ging es speziell um das Publikum in Halle, darum, Oper jenseits des Regietheaters zu versuchen? Ging es vielleicht auch um einen Versuch, Oper strukturell besser begreifbar zu machen? Zumindest für mich hat letzteres sehr gut funktioniert – auch mit den verschiedenen Ebenen und Verbindungen. Gab es auch Überlegungen im Sinne des Marktes?

Michael v. zur Mühlen: Im Sinne des Marktes nicht – die historische Fläche war kein Versuch, das besser zu verkaufen. Es war eher die Frage: Wie schafft man ein Theaterereignis, das damit umgeht, was auch noch in dieser Verdi-Musik steckt? Es ist eine wirklich sehr erhitzte und dabei aber auch auf gesellschaftliche Brennpunkte ausgerichtete Musik. Wie kriegt man das transportiert und wie schafft man ein Theaterereignis, das auch wirklich ein Ereignis ist? Was das Publikum angeht: Wir haben die historische Theaterpraxis der Claqueure aufgegriffen und hatten in jeder Vorstellung fünfundzwanzig Leute sitzen, die richtig schön die Stimmung hochgehalten haben. Das hat etwas gemacht, auch etwas enthemmt. Einen Punkt wollte ich noch gerne erreichen, ich wollte auch mit gnadenlosem Ausbuhen arbeiten. Das ging aber dann mit den Sänger*innen nicht. Aber in der klassischen Aufführung wäre auch das passiert.

Anno Mungen: Das ist dann auch durchaus eine Frage des Marktes, wenn sich eine Sängerin auf der Bühne ausbuhen lassen muss. Das steht dann am nächsten Tag in der Zeitung.

Michael v. zur Mühlen: Auf dieser Ebene hat die Frage des Marktes tatsächlich eine Rolle gespielt. Wir hatten wirklich einen wunderbaren Cast – hinsichtlich der Experimentierfreudigkeit, Gesang wirklich zwischen Flüstern, Schreien und Belcanto zu zelebrieren. Zumindest in den Probedurchläufen. Aber irgendwann gab es dann natürlich den Moment, wo zum Beispiel der Radamès sagte, er würde es total gern umsetzen, aber – es war sein Debut als Radamès, er muss da etliche Bs singen – und auf sich dabei sehr genau aufpassen und mit seinen Kräften

genau haushalten. Er fand es sogar konzeptionell gut und hat es verstanden und hatte auch Spaß daran, in so einem Extremismus auf die Bühne zu gehen, aber die Realität bedeutet für Sänger*innen eben auch, dass sie in Verwertungszusammenhängen stehen, ich kann das nachvollziehen. Ich habe immer versucht, die Sänger*innen zu pushen und habe gesagt: „Ihr seid die Popstars des 19. Jahrhunderts und müsst das zelebrieren! Du musst sein wie Mick Jagger, dich in so einer Form entäußern!“. Aber es war eben auch spürbar, dass man da auch an Grenzen kommt.

Anno Mungen: Meiner Meinung nach hat das Endergebnis tatsächlich sehr stark auf diese Praxis des 19. Jahrhunderts referiert. Es wurde sehr stark eine Sänger*innen-Oper. Übrigens auch durch die sehr tableauhaften Arrangements. Wie ging es den Sänger*innen im Endeffekt damit?

Michael v. zur Mühlen: Die meisten Sänger*innen fanden es super, dass sie sich in unserem Konzept gesanglich zelebrieren konnten. Warum auch nicht?! Nur eine Sängerin hatte stärkere Probleme auf einer inhaltlichen Ebene, sie wollte die Geschichte mit psychologisch-naturalistischer Spielweise erzählen, was ich ausdrücklich nicht wollte.

Anno Mungen: Du setzt dich ja nachdrücklich dafür ein, dass wir das Regietheater hinter uns lassen und wendest dich in diesem Kontext auch gegen oberflächliche Aktualisierungen. Worin besteht deiner Ansicht nach der Unterschied in der gerade beschriebenen Form der Aktualisierung?

Michael v. zur Mühlen: Mit oberflächlicher Aktualisierung meine ich ausdrücklich nicht solche Arbeiten, wie sie beispielsweise Hans Neuenfels gemacht hat. Sondern die Annahme, über eine bloß vordergründige moderne Verortung zu behaupten: So, jetzt hat man damit das Stück. Ich glaube, die Stücke sind immer viel widersprüchlicher. Mich interessiert oft eher, mehrere Ebenen in einem Material gleichzeitig zu erzählen, denn ich denke, dass auch unsere Realität so widersprüchlich ist. Und das ist meiner Meinung nach schon in den Werken selbst so. *Aida* spielt irgendwo in diesem Fantasie-Ägypten, gleichzeitig geht es aber auch um aktuelle politische Probleme in der Zeit Verdis, du hast immer Sedimente sehr verschiedener Realitäten in den Stücken. Letztendlich

geht es mir darum, gesellschaftliche Gefühlszustände anhand von so einer Oper in eine theatrale Form zu bekommen. Und diese verschiedenen Ebenen, die in der Inszenierung eine Rolle gespielt haben, sind dafür Übersetzungen. Dass die Solist*innen erst einmal wirklich alle die Elite repräsentieren – alle Figuren sind ja Könige, Prinzessinnen und so weiter – das hat etwas mit der Personenkonstellation des Stückes zu tun, aber es hatte für mich auch etwas damit zu tun, wie Gesellschaft heute gelebt wird. Wenn sich Leute dort oben absolut als Ego-Shooter präsentieren, ist das für mich auch eine Ableitung der Form des Neoliberalismus, die wir erleben. Das sind für mich aber eher zu interpretierende Bilder und Vorgänge, als eindeutige Aussagen. Genau das interessiert mich an einem Theaterabend, dass man in sehr verschiedene Interpretationen kommen kann, ich aber als Regisseur nicht die eine Erzählung durchbringe.

Anno Mungen: Ich fand den Abend auch deshalb sehr gelungen, weil er sehr stark den Kunstaspekt von Theater betont. Eben ist der Begriff der sozialen Plastik gefallen. Wie konkret ist der hier auf Joseph Beuys gemünzt? Man könnte vermuten, dass deine Arbeit gar nicht so wenig damit zu tun hat, da sie ja auch sehr gesamtgesellschaftlich gedacht ist.

Michael v. zur Mühlen: Ja, wobei das Interesse bei mir eher von einer Auseinandersetzung mit den Brecht-Stücken herrührt, den Lehrstücken etwa. Brechts Versuch, über das Theater eine Konstellation zu schaffen und die unterschiedlichen Akteur*innen, die an diesem Theaterabend beteiligt sind, in ihrer sozialen Prägung in ein Spannungsfeld miteinander zu bringen. Das ist bei einer Operaufführung natürlich noch einmal etwas anderes, als wenn man wirklich ein Lehrstück von Brecht macht, in dem man ganz konkret mit den sozialen Themen spielt. Bei der *Aida* ging es auch darum, das Bürgerliche von Oper noch einmal ausdrücklich zu thematisieren und zu zeigen. In dem Sinne ist es natürlich auch eine soziale Anordnung. Die Methode des Reenactment beziehungsweise die Auseinandersetzung mit dem historischen Material und den historischen Spielweisen ist für mich ein fruchtbarer Weg gewesen, an solche Dinge über einen künstlerischen Umweg heranzukommen. Ich habe auch in anderen Arbeiten mit solchen Techniken gearbeitet, etwa 2020 bei der *Iphigenie auf Tauris* von Goethe am Staatstheater Braunschweig. Bei dieser Inszenierung haben wir uns mit historischen

Sprechweisen beschäftigt, uns alles angehört, was es beispielsweise von Alexander Moissi als Aufnahmen gibt. Wir haben das Stück auch ungekürzt gespielt, was eher ungewöhnlich ist. Und wir haben nicht versucht, mit dem Text eine gegenwärtige Geschichte zu erzählen, sondern untersucht, welche Vorstellungen und Menschenbilder in diesem Werk abgelegt sind. Wenn man hier im Thurnauer Ahnensaal an die Decke schaut: Da sind diese nackten Engels-Kinderchen und dann gibt es diese waffenstrotzenden Verzierungen – hier haben sich ja auch historische Vorstellungen und Zeichen abgelagert und eingeschrieben. Solche Einschreibungen finde ich sehr interessant.

Anno Mungen: Die Dinge tragen Geschichte in sich. Das ist auch mit dem Antisemitismus ein Hauptthema. Es wäre fatal, wenn man den Antisemitismus, der den Wagner-Werken eingeschrieben ist, ausradiieren wollte. Das war auch unser Ansatz beim *Rheingold*, als wir sagten: Wir müssen das Werk so annehmen, auch so antisemitisch annehmen, wie es ist und uns dann dazu in Beziehung setzen. Welche theatralen Möglichkeiten dieses In-Beziehung-Setzens siehst du insgesamt im Rahmen von Reenactments?

Michael v. zur Mühlen: Bei der *Iphigenie* haben wir zum Beispiel auch den kompletten Theaterraum historisiert, das Kleine Haus des Staatstheater Braunschweig. Das ist eigentlich ein Funktionsbau. Wir haben dorthinein den Entwurf von Schinkel für das Alte Schauspielhaus gesetzt. Der Zuschauerraum war komplett mit vergrößerten Architekturzeichnungen verkleidet. Das Theater ist eigentlich kein Logen-Theater, wir haben es dazu umgebaut, haben auch – wie bei Goethe – nur von vorne beleuchtet und eben endlos diese Goethe-Texte zelebriert. In einer Übersteigerung, in der dann auch die Schauspiel-Deklamation zu einem performativen Sprechgesang wird. Es war interessant, dass dann von der Theaterleitung das Argument kam, dass man den Goethe nicht ungekürzt spielen könne, da die Aufführungsdauer von vier Stunden in diesem Stil das Publikum überfordern würde. Und das, obwohl Goethe ja als Blüte der deutschen Sprachkultur gilt. Aber wenn man das einmal wirklich auszelebriert, hält es auch wieder keiner aus. Ein wichtiger Punkt beim Reenactment ist für mich die Ergebnisoffenheit und Prozessorientierung. Das hat auch Auswirkungen auf das Verhältnis zu den Schauspieler*innen und Sänger*innen, weil mich

auch interessiert – auch das ist ein Aspekt der Abwendung vom Regietheater – wie man in einen Prozess kommt, in dem Darsteller*innen anfangen, irgendwann sehr autonom zu agieren. Es geht dann darum, gemeinsam ein Instrumentarium zu erarbeiten und den Darsteller*innen dann im Moment der Aufführung große Freiheiten zu lassen. Das ist im Sprechtheater natürlich noch einmal anders möglich als in der Oper. Bei der *Iphigenie* war es im Endeffekt tatsächlich so, dass der Abend einmal zwanzig Minuten kürzer, einmal zwanzig Minuten länger war – je nachdem, wie sich das Zelebrieren der Sprachbilder am jeweiligen Abend ausgestaltet hat, oder wie die Energie an diesem Abend war.

Anno Mungen: Ich möchte an dieser Stelle das Gespräch gerne öffnen. Gibt es Fragen und Anmerkungen aus dem Auditorium?

Diskussion

Gundula Kreuzer: Ich freue mich, diese Projekte hier vorgestellt zu bekommen. *Aida* ist eines der politischsten Stücke von Verdi, eines der meist diskutierten und aktuell auch mit der Aufführungsfrage verknüpft, wie man mit der Darstellung des Orientalismus umgeht, auch konkret die Frage: Blackfacing oder nicht? Es gibt im Stück Problematiken: Der Kolonialismus, der Triumphzug – es ist in gewissem Sinne ähnlich wie vorher bei der Figur der Freia. Manche Stücke kann man eigentlich nicht historisch auführen. Einfach auch der Politik wegen. Ich finde Ihren Ansatz des Bruchs, der Brüche, sehr interessant. Wir haben bei Freia über Brüche gesprochen, dass es sozusagen einen Ausbruch aus dem Originalgestus gibt, der aber nicht auf den ersten Blick auffällt. Dass man also das Stück nicht vordergründig politisch interpretiert, sondern die Brüche durch Nebeneinanderstellung sichtbar werden lässt. Die Bilder von Migrant*innen, die beschimpft werden, bringen natürlich wieder die politische Ebene in den Abend, aber eben bildhaft, im Hintergrund. Können Sie noch mehr zum politischen Ansatz sagen, mit dem Sie sich dem Stück genähert haben?

Michael v. zur Mühlen: Ein Grund, warum wir dieses Stück für den Spielplan ausgewählt haben, hatte auch mit der Situation zu tun, die wir zu Beginn der Intendanz in Halle im Land Sachsen-Anhalt vorgefunden haben: eine sehr aufgeladene, problematische Situation mit einer erstarkenden AfD und erheblichen sozialen Rissen. Man kann anhand der *Aida* sehr viel davon erzählen, welche unterschwelligten Gefühle von Ausgegrenztheit, Aggression und Sehnsucht nach Überlegenheit es gesellschaftlich gibt. Und auch: Was zelebrieren wir hier überhaupt für eine Kultur, was meint Ägypten als Hochkultur, was ist die große Nation oder was ist der Nationalismus, auf den man sich heute bezieht? Nach dem Triumphmarsch gab es eine Figur, die minutenlang bis zur Erschöpfung auf der Bühne herumschrie „Ich bin Ägypter!“. Was natürlich dann in der Konstellation, wenn gleichzeitig draußen Nazis

herumlaufen, eine Reibung erzeugt. Ich glaube, man muss durch sensible Rahmensetzung innerhalb des Theaters sehr gut mit Dingen umgehen, die problematisch sind. Theater ist auch dafür da, falsches Bewusstsein zu zeigen und kenntlich zu machen.

Gundula Kreuzer: Eine solche Rahmensetzung findet ja in Ihrer Inszenierung statt. Eine weitere Möglichkeit der Rahmung wären auch Programmhefte.

Ulf Otto: Ich möchte an die Überlegung anknüpfen, Regietheater abzubauen. Weg von dem Zugang, dass Texte zeitlos wären und wir sie aktuell interpretieren könnten, und auch hin zur Autonomie der Akteur*innen, wie sie ja auch im 19. Jahrhundert Praxis war. Also hin zu dem Gedanken: Wir spielen Verdi nicht, weil er zeitlos ist, sondern weil „wir immer noch Viktorianer“² sind. Also zu konstatieren, dass die Aktualität da ist, weil die Rassismen noch immer unsere sind. Das in einen Prozess zu bringen, in dem man diese Themen offenlegt und damit umgeht. Meine Frage dazu: Wie wirkt sich diese Arbeit mit dieser historischen Präzision und der Recherche in der praktischen Probenarbeit, in der künstlerischen Arbeit aus? Verändern sich dadurch Prozesse mit den Sänger*innen?

Michael v. zur Mühlen: Das kann ich gar nicht genau beantworten. Die Recherche in einem solchen Prozess ist ja sehr eklektizistisch. Das hält wohl keinem wissenschaftlichen Vorgehen stand. Es ist trotz genauer Recherche ein sehr subjektiver Prozess gewesen. Was sich im Prozess verändert, ist die Tatsache, dass man sich sehr eingehend mit theatralen Formen beschäftigt, die vielleicht auch erstmal sehr fremd sind – einfach um ein Verständnis und Bewusstsein dafür zu bekommen, wie das historisch gewachsen ist und wie unterschiedlich das gerade zur heutigen Bühnenpraxis ist. Und dann geht es darum, eine Lust zu entfalten, mit diesen fremden Elementen spielerisch umzugehen. In der Arbeit an der *Iphigenie* haben wir wirklich zwei Wochen lang nur historische Auf-

2 Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Band 1, Frankfurt/Main 1977, S. 9 ff.

nahmen gehört und dann geschaut, ob man sich davon etwas aneignen kann und wo Ausdruckspotentiale jenseits einer bloßen Rekonstruktion liegen.

Anno Mungen: Ich finde sehr interessant, dass für die Wirkung des Bühnenkunstwerks dieser eklektizistische Forschungsansatz offenbar ausreicht. Es entsteht eine Behauptung von Geschichte, die meines Erachtens gar nicht die wissenschaftliche Präzision braucht. Die Wirkung, dass beim Betrachten sehr viele Fragen und Gedanken entstehen, stellt sich sehr stark ein. Aber trotz des Eklektizismus war die *Aida* ja eine sehr aufwändige Recherche. Wie praktikabel ist das für die Theaterarbeit? Macht das mehr Arbeit als eine herkömmliche Inszenierung?

Michael v. zur Mühlen: Es macht eigentlich keinen Unterschied. Wenn du ein Bühnenbild vorbereitest, musst du dich ja immer sehr intensiv mit etwas beschäftigen: Man muss Materialien aussuchen, recherchieren – hier musste man in dieses Theatermuseum hinein kommen, das brauchte zwar ein paar Verwaltungsvorgänge, dann mussten noch die Rechte geklärt werden. Aber das gibt es in der normalen Theaterarbeit auch dauernd, wenn du ein bestimmtes Foto abbilden willst. Es ist in der Form also nicht schwerer. Wenn man sich aber – wie ihr das ja auch angefangen habt – wirklich einer historischen Richtigkeit nähern möchte, wird das meines Erachtens eine andere Frage. Dafür bräuchte es wirklich andere Bedingungen, da es einen längeren Weg nötig machen würde, um überhaupt alle Quellen zu finden und zu bearbeiten, sich mit den Spezialist*innen für die einzelnen Gebiete auszutauschen etc. Aber selbst hier kann man viel davon in einen siebenwöchigen Probenprozess integrieren. Auf Wagner bezogen, würde mich wirklich interessieren – auch mit dem ganzen Kasperle-Theater, das in den Werken steckt, mit der von Ulf Otto angesprochenen kaputten Schlange, mit den fragwürdigen Kostümen – was noch darin steckt, an Größenwahn, an verqueren Sehnsüchten, an Restauration, gleichzeitig auch an Anarchismus – diese Gefühlsströme finde ich immer interessant. Ich glaube, da gibt es noch tiefere Schichten, die auch heute noch ausstrahlen. Etwa das Männ-

lichkeitsbild, das im *Ring* zelebriert wird – das ist doch großartig, diesen Wahn wirklich einmal auszustellen!

Anno Mungen: Auch mit Bezug auf unsere Freia-Diskussion finde ich es sehr interessant, welche unterschiedlichen Frauen- und Männerbilder im *Ring* versammelt sind. Respektive auch die unterschiedlichen Bilder von Antisemitismus: Mime ist eben nicht gleich Alberich. Mime beispielsweise ist, trotzdem er natürlich antisemitisch gezeichnet ist, eine sehr beeindruckende Opernfigur. Diese Vielschichtigkeit ist faszinierend. Wie vermittelt man diese Vielschichtigkeit an die Sänger*innen und Schauspieler*innen?

Michael v. zur Mühlen: Ich habe den Darsteller*innen immer gesagt: „Ihr seid jetzt hier mit dieser historischen Form, das ist euer Ausdrucksrepertoire, mit dem ihr umgeht. Ihr habt den alten Text, die Musik – jetzt durchlebt das bitte und geht in diesem Mikrokosmos auch auf die Suche nach Dingen, die mit euch zu tun haben.“ Dann wird es sehr interessant, da in dem ganzen Reenactment auch eine Dekonstruktion stattfindet, die das Werk in ganz subjektive Lesarten zerlegt. Damit wird es zu einer Folie, auf der man aktuelle Sehnsüchte, Fragestellungen, Verzweigungen ausleben kann.

Christina Monschau: Es scheint mir sehr wichtig, das Ganze eben nicht nur wissenschaftlich anzugehen, sondern auch den künstlerischen Anspruch sehr stark zu machen, um es wirklich überzeugend werden zu lassen. Ich fand den Punkt sehr wichtig, dass man den Menschen nicht alles vormacht, sondern sie in die Lage versetzt, selbst mit dem Material umzugehen. Das ist ein Aspekt, den man auch bei Wagner findet. Er hat in den Proben versucht, den Leuten die Intention nahezubringen, damit sie dann eigenverantwortlich ihren Part gestalten können.

Michael v. zur Mühlen: Ich glaube, es sind sehr unterschiedliche Perspektiven: Ob ich als Theatermacher*in auf ein Reenactment blicke oder als Musik- oder Theaterwissenschaftler*in. Ich frage mich, wie man für diese unterschiedlichen Blickwinkel nachvollziehbare Methodiken schaffen kann.

Anno Mungen: Wir sind im Vorlauf des DFG-Projektantrages sehr stark davon ausgegangen, dass eine funktionierende Künstlerische Forschung sehr stark den dritten Schritt der Reflexion und Auswertung braucht. Aber vielleicht eben auch die Möglichkeit oder den Wunsch, ganz andere Formate oder Ästhetiken zu schaffen. Wissenschaft und Ästhetik können hier partiell direkt Hand in Hand gehen. Das war zumindest eine Ursprungsidee. Bei der Frage nach einer szenischen Aufführung kann man hier wieder anknüpfen.

Sarah Wegener: Ich denke, man kann die szenische nicht von der musikalischen Interpretation trennen. Es funktioniert nur, wenn beide zusammenspielen und -wirken.

Michael v. zur Mühlen: Richtig! Bei der Arbeit an der *Aida* ging es mir auch darum, dass die Sänger*innen in eine Situation versetzt werden, in der sie das Stück so differenziert und ausdrucksstark singen wie noch nie. Szene und Musik sind da eigentlich gar nicht mehr zu trennen.

Sarah Wegener: Was aber nur funktioniert, wenn die Dirigentin oder der Dirigent da auch mitspielt.

Michael v. zur Mühlen: Absolut. Da hatten wir Glück.

Sarah Wegener: Es gibt leider oft auch Konkurrenz zwischen Regie und Dirigent*in.

Michael v. zur Mühlen: In der Oper tut die Regie ja oft eher so, also würde man nicht singen, sondern miteinander reden. Bei uns ging es darum, das Singen als Ausdruck zu zelebrieren. Allein schon der Moment des ersten Tons – die Sänger*innen waren aufgefordert, das bis ins Extrem auszureizen – wie lange muss und kann ich die Pause halten, bis das Publikum förmlich an meinen Lippen hängt? Man kann das wahrscheinlich nicht mit allen Werken machen, aber mit der Verdi-Musik funktioniert es extrem gut. Und macht total Spaß.

Block II:
Historische Darstellungspraxis

Orthoepieforschung zum 19. Jahrhundert und historisch informiertes Wagnertheater

von Ulrich Thilo Hoffmann,
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Einleitung

Eine der vielen Kategorien, die im Rahmen einer Auseinandersetzung mit historisch informiertem Wagnertheater aufgemacht werden können, ist die mündliche Realisation der Sprache in Richard Wagners Werk – oder anders: die Gesangsaussprache. So zählen Aussprachemerkmale auch zu den Kategorien, die im Kunst- und Forschungsprojekt *Wagner-Lesarten* einbezogen wurden, welches im Herbst 2021 als Ergebnis mehrjähriger Vorarbeit eine historisch informierte konzertante Aufführung des *Rheingold* präsentierte. Zur Bearbeitung dieser Kategorie wurde 2018 die Abteilung Sprechwissenschaft und Phonetik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg als einer von mehreren akademischen Partnern ins Projekt einbezogen. *Wagner-Lesarten* erhielt also eine sprechwissenschaftlich-phonetische Perspektive. Im Gegenzug wurde der Blick der Sprechwissenschaft auf das 19. Jahrhundert gelenkt, nachdem der Schwerpunkt der normphonetischen Forschung in Halle bislang (bis auf wenige Ausnahmen) auf der Entwicklung der Standardaussprache seit dem erstmals 1898 veröffentlichten Aussprachewörterbuch von Theodor Siebs lag. Bis heute brachte die Kooperation zwischen Wagner-Projekt und hallescher Sprechwissenschaft eine Tagung, zwei Masterarbeiten und zwei Artikel hervor. Außerdem ist eine (meine) Promotionsschrift zu Aussprachenormen für die Bühne im 19. Jahrhundert in Arbeit. Die Ergebnisse der Forschung sind auch künstlerisch verarbeitet worden und in die Erarbeitung der erwähnten historisch informierten *Rheingold*-Aufführung eingeflossen. Doch bezieht sich nicht die gesamte mit *Wagner-Lesarten* zusammenhängende Forschung der Sprechwissenschaft konkret auf Richard Wagner. Vielmehr lassen sich die bisherigen Bemühungen in zwei Felder teilen:

1. Die Rekonstruktion von Normen der Bühnenaussprache im 19. Jahrhundert, sowohl für das Singen als auch für das Sprechen; 2. Überlegungen zur Anwendbarkeit historischer Aussprachenormen in historisch informierter Aufführungspraxis und insbesondere bei Richard Wagner. So ist künftig also auch eine Anwendbarkeit der Ergebnisse über Wagner hinaus denkbar.

In dem Tagungsband, in dem dieser Aufsatz erscheint, geht es aber nun einmal um Wagnertheater. Ich möchte die Gelegenheit dazu nutzen, ein vorläufiges Resümee der jüngeren sprechwissenschaftlichen Bemühungen zur historischen Bühnenaussprache zu ziehen, und zwar hinsichtlich der Frage, was wir für ein historisch informiertes Wagnertheater leisten konnten und was (bisher noch) nicht. Auf eine mehr als beispielhafte Darstellung konkreter Ergebnisse verzichte ich dabei und verweise hiermit auf bisherige Veröffentlichungen.¹ Vielmehr möchte ich mich einigen Problemen und Lösungsansätzen widmen, die sich im Laufe der Forschungs- und der Probenarbeit offenbart haben und bisher nur mündlich diskutiert wurden. Da ich hier nicht nur forschungsmethodisches Vorgehen beleuchte, sondern auch aus meinen persönlichen Erfahrungen mit historisch informierten Bühnenprojekten berichte, erlaube ich mir bei Gelegenheit in einen eher essayistischen Stil abzuschweifen. Dementsprechend kurz wird auch die Literaturliste ausfallen. Wer auf der Suche nach weiterführender Literatur ist, findet ausführlichere Listen am Ende der oben genannten jüngeren Veröffentlichungen.

Sprechwissenschaft zwischen nicht-sektoraler Orthoepie und Bühne

Die sprechwissenschaftliche Forschung zu normativer Aussprache des Deutschen vor 1898 ist, wie gesagt, recht jung. In meinem Promotionsprojekt verfolge ich seit 2020 das Ziel, auf der Grundlage zeitgenössischer Texte konkrete Aussprachemerkmale zu rekonstruieren, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts auf der Bühne als normativ gelten konnten. Diese konkreten Aussprachemerkmale bezeichne ich als Aussprachenormen. Häufig geäußerte Werte, wie die Deutlichkeit von Aussprache, sind in diesem Sinne keine Normen, sondern abstrakte Vorstellungen.

1 Hirschfeld/Müller 2018; Hoffmann 2021.

gen. Grundlage meiner Analyse sind demnach schriftliche Aussagen dazu, wie genau ein Vokal, ein Konsonant, eine Silbe oder ein prosodisches Merkmal ausgesprochen werden sollten, um (auch) auf der Bühne angemessen zu sein. Entsprechende Aussagen werden im Rahmen einer qualitativ orientierten Inhaltsanalyse paraphrasiert, in Kategorien geordnet und so vergleichbar gemacht. Dabei beschränke ich mich nicht darauf, nur Werke zu analysieren, die einen exklusiven Bühnenbezug aufweisen. Vielmehr ist zu erkennen, dass verschiedene im 19. Jahrhundert der Bühne zugesprochene Ideale deutscher (Aus-)Sprache ebenso für andere Bereiche des öffentlichen Lebens geltend sein sollten. Auch wenn sich einige bühnenspezifische Regeln finden, gab es doch eine große Überschneidung der Aussprachenormen, die für die Bühne, den Schulunterricht, die Kirche oder die öffentliche Rede formuliert und gefordert wurden.² Ebenso wurden in diesen verschiedenen Sektoren hinsichtlich der Aussprache mehr oder weniger dieselben abstrakten Werte zugrunde gelegt: Verständlichkeit, Deutlichkeit, Sprachrichtigkeit und eine alle Deutsch sprechenden Menschen einende, nicht-mundartliche Überregionalität. Das für meine Arbeit herangezogene Korpus besteht somit aus Schauspiel- und Gesangslehrwerken, Lehrwerken für den Schulunterricht Deutsch, Deutsch-als-Fremdsprache-Lehrwerken, sprachwissenschaftlichen Publikationen sowie Artikeln in sprachwissenschaftlichen und musikalischen Fachzeitschriften, alle veröffentlicht im Zeitraum zwischen 1800 und 1899. Nun mag sich die Frage stellen, was denn nun im Fokus stehe: allgemeine Aussprachenormen oder Bühnen-Aussprachenormen. Nun, beides. Natürlich wird ein Erkenntnisgewinn für die sprechwissenschaftliche Orthoepieforschung angestrebt, welche nicht ausschließlich die Aussprache auf der Bühne im Fokus hat. Der Einbezug nicht nur bühnenspezifischer Literatur wird dem gerecht (wobei davon auszugehen ist, dass die Bühnenaussprache auch hier eine gewisse Ausstrahlung hatte). Trotzdem sollen sich aus den Ergebnissen auch Aussprachemerkmale ableiten lassen, die für historisch informierte Bühnenprojekte relevant sind. Der Fokus meiner Arbeit auf die *Bühnenaussprache* ist also auch pragmatischer Natur. Zusätzlich wird die Entscheidung, bei der Suche nach historischen Aussprachenormen die Bühne im Auge zu behalten, auch durch den Umstand bekräftigt, dass die erste kodifizierte Einigung für

2 Hirschfeld/Müller 2018, S.9f.

die deutsche Aussprache, Siebs' Bühnenaussprache von 1898, eben für den Sektor Bühne galt. Aussprachenorm und Bühnenaussprache waren im 19. Jahrhundert schlicht kaum zu trennen. Innerhalb einer entsprechend angelegten Untersuchung Erkenntnisse für die historische Aufführungspraxis und für die nicht sektorale Orthoepieforschung zu gewinnen ist also kein Spagat.

Die Untersuchung liefert in mehrererlei Hinsicht aussagekräftige Ergebnisse: konkrete Merkmale der Aussprache von Vokalen, Konsonanten, Silbengrenzen, Akzentuierung, Melodisierung, usw., denen von den sie beschreibenden Autor*innen Normstatus zugeschrieben wurde; darüber hinaus bühnenspezifische Regeln, zum Beispiel zur Realisierung von Vers und Reim beim Sprechen oder zur zeitlichen Dehnung von Silben auf langen Tönen beim Singen. Obwohl bis zu Siebs' Bühnenaussprache kein weitgehend anerkanntes Standardwerk über die Aussprache des Deutschen existierte, waren sich viele Autor*innen in mehreren Punkten völlig einig, wobei das auffälligste Beispiel die konsequente Realisierung des Zungenspitzen-R bei jedem R-Buchstaben darstellen dürfte (also auch bei *Väter, erlag, für*). Andere Merkmale, wie die Aussprache des Buchstaben <g> an verschiedenen Positionen, boten hingegen Anlass für ausdauernde Streitgespräche.³ Das gewählte Untersuchungsdesign macht es uns möglich, Verhältnisse zwischen weithin anerkannten und strittigen Aussprachemerkmalen zu erkennen, zu bewerten und zeitliche sowie regionale Verläufe zu errahnen. Nebenbei erhalten wir einen Einblick in phonetische Konzepte und Terminologien des Untersuchungszeitraumes. Durch den Einbezug zahlreicher bühnenspezifischer Primärquellen lassen sich zudem Aussagen dazu treffen, welche Aussprachemerkmale auf der Bühne als Norm galten, welche als Fehler und welche umstritten waren.

Aussprache bei Wagner

Wie aber hilft uns das bei der Frage nach Ausspracheformen in historisch informiertem Wagnertheater weiter? Wie aussagekräftig sind die Ergebnisse der oben dargestellten Untersuchung hinsichtlich eines bestimmten im betrachteten Zeitraum tätig gewesenem Komponisten

3 siehe zum Beispiel Jung 1879.

und Dichters? Das Einfachste wäre, die von Wagner geforderte Idealaussprache zu analysieren und im größeren Rahmen der Aussprachenormen für die Bühne im 19. Jahrhundert zu bewerten. Leider hat sich Wagner selbst zwar abstrakt zu Aussprache geäußert, deren Bedeutung betont und entsprechende Werte geäußert,⁴ konkrete von ihm für die Bühne geforderte Aussprachemerkmale sind aber nicht abzuleiten. Wagner lieferte uns also kaum Anhaltspunkte für die konkrete Realisierung bestimmter Vokale, Konsonanten oder prosodischer Merkmale. So liegt es nahe, nach Menschen in Wagners Umkreis zu suchen, die sein Vertrauen genossen und sich konkreter zu Aussprachenormen äußerten. Der Gesangspädagoge Julius Hey wurde 1875 von Wagner persönlich nach Bayreuth berufen, um bei den Proben zum *Ring* zu assistieren.⁵ Einige Jahre später, 1882, veröffentlichte er das mehrteilige Werk *Deutscher Gesangsunterricht*, wobei sich der gesamte erste Teil der Bühnenaussprache widmet. Hey, scheinbar von seiner Zeit in Bayreuth beeindruckt, bezieht sich an mehreren Stellen auf das Zusammenspiel von Sprache und Musik in Wagners Werk⁶ oder nutzt Beispiele lautmalerischer Mittel aus dessen *Ring des Nibelungen*.⁷ Heys Schrift ist besonders im segmentalen, also einzelne Laute betreffenden Bereich sehr ausführlich, sodass sich ein relativ konkretes Profil seiner „kunstvollendeten Aussprache“⁸ ableiten lässt. Beim Normstatus zahlreicher (aber nicht aller) Aussprachemerkmale waren sich Hey und andere Zeitgenoss*innen einig. Interessanterweise ist der sprachliche Teil seines Werkes gleichermaßen an Sänger wie an Schauspieler und öffentliche Redner gerichtet. So decken sich viele von Heys lautlichen Regeln für die Gesangsaussprache auch mit weitgehend anerkannten Aussprachenormen für das Sprechen auf der Bühne im 19. Jahrhundert. Dies wiederum erinnert an Wagners Probenpraxis, in der Szenen zunächst gesprochen und erst später gesungen wurden.⁹ Sicherlich lässt sich keine genaue Aussage dazu treffen, inwiefern Heys Ausspracheprofil dem Ideal

4 Hirschfeld/Müller 2018, S.14.

5 Hey 1901, S. 487 f.

6 Hey 1882, S.2 f., 148, 186.

7 Ebd., S.34, 61, 73, 95 f., 157.

8 Ebd., S.1.

9 Hirschfeld/Müller 2018, S.14 f.

Richard Wagners entsprach. Doch scheint Hey von Wagner beeinflusst gewesen zu sein, während Wagner Heys Expertise als Gesangspädagoge vertraute. Sich in einer historisch informierten Wagner-Aufführung auf Heys Ausführungen zur Bühnenaussprache zu stützen erscheint also durchaus plausibel.

Weitere Aspekte der Auseinandersetzung mit Aussprache bei Wagner

Um uns der Aussprache in historisch informiertem Wagnertheater weiter zu nähern, müssen wir verstehen, welche Werte und welchen Bezug Wagner zur Bühnenaussprache seiner Zeit hatte. Die Auseinandersetzung damit ist ein laufender Prozess. Einen Überblick bietet der 2018 erschienene Artikel von Hirschfeld/Müller.¹⁰ Neben der Auseinandersetzung mit Wagners Werten und den Aussprachenormen seiner Zeit sind aber noch andere Forschungsansätze denkbar.

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wurden bereits Tonaufnahmen von Sänger*innen angefertigt, die eine auditive und/oder akustische Analyse von Aussprachemerkmalen der Bühne dieser Zeit nahelegen. So existiert eine ziemlich umfassende Zusammenstellung von Tonaufnahmen von in der Bayreuther Cosima-Ära tätig gewesenen Sänger*innen.¹¹ Diese Aufnahmen sind für eine Rekonstruktion historischer Bühnenaussprache methodisch mit Vorsicht zu behandeln. Die Aufnahmen wurden nicht auf der Bühne angefertigt, sondern zum Beispiel in Hotelzimmern¹² und es ist anzunehmen, dass Gesangsstil und Aussprache der besonderen räumlichen und neuen technischen Situation angepasst werden mussten. Zudem ließen sich nur Aussagen zur Gesangsaussprache im auslaufenden 19. Jahrhundert treffen, was vielleicht der Hauptgrund ist, warum die Aufnahmen noch nicht in sprechwissenschaftliche Untersuchungen zu Bühnenaussprache im 19. Jahrhundert eingeflossen sind. Schließlich ist fraglich, inwiefern die mir vorliegenden Tonaufnahmen von Sänger*innen der Cosima-Ära das Ideal Richard Wagners widerspiegeln, aber ich überlasse es Musikwissenschaftler*innen einzuschätzen, wie stark sich der Bayreuther Gesangs-

10 Hirschfeld/Müller 2018.

11 The Cosima Era 2013.

12 Ebd., Booklet S. 45.

stil nach Richard Wagners Ableben unter Cosimas Leitung verändert haben mag.

Ein weiterer lohnenswerter forschersicherer Ansatz wäre die Analyse von Wagners Dichtungen und Kompositionen hinsichtlich ableitbarer Aussprachemerkmale. Ich möchte das durch ein Beispiel veranschaulichen. Es gab im 19. Jahrhundert mehrere Autor*innen, die nur einen geschlossenen U-Vokal [u] für die deutsche Sprache beschrieben, anstatt wie heute einen langen geschlossenen Vokal [u:] (*tun* [tu:n]) und einen kurzen offenen Vokal [ʊ] (*Hund* [hʊnt]). Zu diesen Autor*innen zählte auch Julius Hey. Ist von Richard Wagner ein solcher Vokal auf eine zu anderen Silben relativ lange Note komponiert, obwohl in diesem Wort heute ein kurzer offener Vokal gesprochen würde, könnte das ein Hinweis darauf sein, dass hier tatsächlich der geschlossene (und in diesem Fall lange) U-Vokal [u:] gesungen werden sollte (zum Beispiel „*Dies Haus und dies Heim sind Hundings Eigen*“, I. Akt *Walküre*). Dieser Ansatz setzt allerdings voraus, dass Richard Wagner Konsequenz im korrekten Komponieren von sprachlicher Vokalqualität/-quantität und Tonlänge unterstellt werden kann. Schließlich kommt es oft genug vor, dass sprachlich kurze Vokale auf langen Noten komponiert und gesungen werden. Zur Dimension dieser Konsequenz in Wagners Komposition erlaube ich mir derzeit noch kein Urteil. Ich habe es in Probenprozessen stellenweise schon ausprobiert, konkrete Aussprachemerkmale aus der komponierten Gesangslinie abzuleiten, der Ansatz ist aber noch nicht Kern einer strukturierten sprechwissenschaftlichen Untersuchung geworden. Ein ähnlicher Ansatz war schon 2016 bei Martin Knust zu finden, der mithilfe einer „Toolbox“¹³ sprechnahe beziehungsweise sprechferne Komposition in Wagners Werken identifizierte. Eine solche Methode könnte zum Beispiel genutzt werden, um in einer historisch informierten Aufführung sprechend oder schreiend realisierte Gesangspartien abzustecken, Stilmittel, deren Verwendung der im 19. Jahrhundert von Wagner geschätzten Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient nachgesagt wird.¹⁴

13 Knust 2016, S. 81.

14 Mungen 2021, S. 98 f.

Rekonstruierte Normen ≠ rekonstruierte Aussprache

Mit phonetischem Knowhow können wir Julius Heys Werk hinsichtlich unserer Zwecke bewerten und seine Aussagen in ein Vokabular übersetzen, welches die von ihm geforderten Aussprachemerkmale heute ansatzweise greifbar macht. Wir müssen uns aber bewusst machen, dass wir damit nicht die Bayreuther Bühnenaussprache von 1876 rekonstruiert haben. Die Realität der Bühnenaussprache des 19. Jahrhunderts ist für uns verloren. Ihre Normen lernen wir heute nur gefiltert durch die Worte derjenigen, die sich damals die Mühe machten, sie aufzuschreiben. Diese Informationen sind aber von subjektivem Charakter und vom jeweiligen Geschmack der Autor*innen geprägt. So beziehen wir uns auf Julius Hey, weil dieser an Wagners Produktion mitgewirkt und vermutlich einigen Einfluss auf Gesangsstil und Sprachbehandlung der Sänger*innen gehabt hat. Beobachten und wiedergeben können wir aber nur die von Hey geäußerten Normen, nur seine Idealvorstellung. Wir wissen weder, wie willig oder fähig die Sänger*innen waren, Heys Ausspracheideal umzusetzen, noch ob eine nach Heys Vorbild kunstgerechte Sprache überhaupt Priorität im Probenprozess hatte. Auch wissen wir nicht, inwiefern Heys Ideal im Detail von Wagner geteilt wurde und ob letzterer nicht doch einige abweichende Merkmale forderte: andere Vokalfarben, anders realisierte Silbengrenzen, andere Akzentuierungsmuster, usw. Einer historischen Aussprache nähern wir uns also lediglich über die Rekonstruktion der Normen, die in für uns verwertbarer Form von einer an den Bayreuther Proben involvierten Person niedergeschrieben wurden. Unser Problem ist die flüchtige Natur gesprochener (oder gesungener) Sprache. Diejenigen Sprachwissenschaftler*innen, die sich mit der Geschichte geschriebener Sprache auseinandersetzen, können ihre Normen betrachten, indem sie zum Beispiel historische Lehrwerke analysieren. Zusätzlich haben sie aber durch die sprachliche Analyse historischer Briefe Zugriff auf die Realität historischer schriftsprachlicher Kommunikation.¹⁵ Als Sprechwissenschaftler*innen, die sich mit gesprochener, flüchtiger Sprache beschäftigen, müssen wir darüber nicht verzweifeln, aber wir müssen uns dieses Umstands gewahr sein und diesen auch kommunizieren – an Peers, Kolleg*innen im Bereich der historischen Aufführungspraxis und schließ-

15 Elspaß 2005, S. 30.

lich an diejenigen, die historisch informierte Aufführungen konsumieren, möglicherweise unter der (fälschlichen) Annahme, authentische historische Rekonstruktion zu erleben.

Historische Normen, moderne Sprechgewohnheiten

Trotz der Unmöglichkeit einer Rekonstruktion historischer Aussprache versuchen wir im Sinne eines historisch informierten Gesangsstils historische Aussprachenormen zu realisieren, also auszusprechen. Dabei ist zu vermuten, dass wir als Sprecher*innen einer modernen deutschen Sprache heute kaum in der Lage sein werden, die damals formulierten Normen so zu reproduzieren, wie es eben Schauspieler*innen oder Sänger*innen im 19. Jahrhundert getan hätten. Das Hören von Tonaufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert kann uns trotz der methodischen Vorsicht, mit der diese zu behandeln sind, ein vages Bild davon vermitteln, mit welcher Leichtigkeit damalige Sänger*innen für uns heute nur schwer überwindbare Lautkombinationen über die Lippen brachten. Das Problem: die uns gewohnten Spannungsverhältnisse der an der Artikulation beteiligten Muskeln hindern uns daran, historische Normen authentisch zu reproduzieren. Uns steht dasselbe Phänomen im Weg, welches uns daran hindert, eine Fremdsprache völlig akzentfrei zu sprechen, selbst wenn wir geübt und uns der phonetischen und phonologischen Regeln dieser Sprache bewusst sind. Unsere Sprachbewegungs-Gewohnheiten sind einfach andere. Das betrifft auch qualifizierte und gut ausgebildete Opernsänger*innen, deren Bühnenaussprache noch Merkmale beinhaltet, denen wir heute historischen Wert zuschreiben mögen (zum Beispiel das häufige Zungenspitzen-R). Das mag sich noch ändern: wir stehen am Anfang einer differenzierten Auseinandersetzung mit historischer Bühnenaussprache. Rekonstruierte Normen fühlen sich bei dem Versuch sie auszusprechen ungewohnt an, weil sie uns neu sind. Sollte dieser Ansatz aber zum Beispiel im historisch informierten Wagnertheater auf weiteres Interesse stoßen, könnten Sänger*innen eine historisch informierte Aussprache des Deutschen auf lange Sicht zu ihrem Repertoire hinzufügen – neben italienischer, französischer, englischer und modern deutscher Gesangsaussprache. Andererseits ist die Realisierung historischer Aussprachenormen vielleicht per se in Frage zu stellen und eher eine historisch informierte Sprachbe-

handlung anzustreben, die sich mit heutigen Artikulationsgewohnheiten vereinbaren lässt.

Rekonstruktion historischer Normen vs. Reenactment mit historischen Werten

Eine authentische Rekonstruktion historischer Aussprache, in unserem Fall wie bei Wagner 1876 in Bayreuth, mag seitens eines interessierten Publikums erwartet werden und das Interesse daran ist ja auch nachvollziehbar. Praktisch ist eine Rekonstruktion aber nicht realistisch, weil wir keine authentischen Tonaufnahmen und keine Zeitzeugen haben, die wir über das hinaus befragen können, was sie schriftlich der Nachwelt hinterließen. So bleibt ein Ansatz, den ich in Ermangelung eines geeigneteren Begriffes als *Reenactment* historischer Aussprache bezeichnen möchte. Anstelle einer vollständigen und mühseligen Realisierung möglichst vieler historischer Aussprachemerkmale, welche bei Sänger*innen heute mitunter Ermüdung, Verzweiflung oder Ablehnung auslöst, könnte ein tieferes Verständnis der Werte angestrebt werden, die adäquate Bühnenaussprache im 19. Jahrhundert zu bedienen hatte. Bei Wagner (und Hey) würde das bedeuten, dass Verständlichkeit, Lautmalerei und Lautpsychologie sowie ein differenziertes Rollenverständnis mit entsprechender darstellerischer Selbstentäußerung (welche sich nicht von den mündlichen Äußerungen der Figur trennen lässt) gegenüber einem perfekten Gesangston priorisiert würden. Diesen Werten kann man (aber muss nicht) durch Einbezug historischer Aussprachemerkmale gerecht werden. Ich möchte einige Beispiele geben: Verständlichkeit kann erreicht werden, wenn Endsilben nicht vermindert oder vokalisiert werden (*nieder*), wenn an Silben- und Lautgrenzen nicht übergebunden sondern abgesetzt wird (*verspielst du*), wenn deutliche und inhaltlich logische Akzente gesetzt werden; bildhafte Sprache kann lebendig werden durch bewusstes Ausstellen und Genießen lautmalerischer Vokalwiederholungen (*Wie seid ihr niedlich, neidliches Volk!*) und perkussiver Konsonantenhäufungen (*Gewitterbrunst brach*); die Größe der zu verkörpernden Rollen (Gött*innen, Held*innen, mythische Wesen) kann erreicht werden durch große artikulatorische und prosodische sowie mimische und gestische Bewegungen. Dabei kann, mit etwas Übung, auf ein historisches Lautinventar

zurückgegriffen werden. Allerdings würde ich behaupten, dass – wenn der Bezug zur Sprache stimmt, Aussprache vor Gesangston priorisiert und mit aller notwendigen Deutlichkeit und Größe umgesetzt wird – ein rollendes R bei *Vater* oder ein geschlossenes U bei *Burg* zwar interessant, aber optional sind. Anders gesagt: ein Reenactment historischer Aussprache muss sich nicht in der Verwendung historischer Laute zeigen, sondern kann als Ausdruck verinnerlichter Wertvorstellung zur Aussprache der Entstehungszeit des Stückes verstanden werden. In welchen phonetischen Merkmalen ein solcher Ausdruck sich dann zeigt, darf zunächst offenbleiben und sich im kreativen Prozess entwickeln.

Neue Ideen, knappe Proben

Bestünde dennoch das Ziel, im Rahmen einer historisch informierten Aufführung ein differenziertes Ausspracheprofil der Entstehungszeit erklingen zu lassen (sofern das überhaupt möglich ist), müsste einiges an Vorarbeit geleistet werden. Ein entsprechendes Ausspracheprofil müsste erstellt und den Sänger*innen vermittelt werden, zum Beispiel ein Profil nach Julius Hey für eine historische Aussprache in Wagners *Ring*¹⁶. Folgen würde ein langwieriger Übungsprozess, der angefangen beim Üben einzelner Laute und Silben auf Geläufigkeit ganzer Phrasen abzielt und eine Umstellung von Artikulations- und Hör-Gewohnheiten erfordert. Schließlich soll der historisch informierte Sprachklang als nicht-fremd, nicht-peinlich und nicht-hässlich wahrgenommen werden. Dann würde die eigentliche Textarbeit beginnen, inklusive der Bewusstmachung der vom Dichter angestrebten Lautpsychologie, Lautmalerei¹⁷ und bedeutungstragender prosodischer Mittel (also zum Beispiel Akzentuierungs- und Melodisierungsmittel, die Rückschlüsse auf Textbedeutung zulassen). Das Ganze wurde 2021 anhand des *Rheingolds* bei Wagner-Lesarten ausprobiert, das Problem ist jedoch, dass derlei Prozesse zeitaufwändig und teuer sind. Ich war überrascht, wie viele historische Einzelmerkmale von Sänger*innen nach einem kurzen Workshop und der Lektüre eines knappen Ausspracheprofils um-

16 Tatsächlich ist eine Veröffentlichung des für die 2021er *Rheingold*-Proben von Wagner-Lesarten erstellten Ausspracheprofils in Planung.

17 Hirschfeld/Müller 2018, 16 f.

gesetzt werden konnten. Für Geläufigkeit der Aussprache oder tiefergehende Auseinandersetzungen zum Beispiel mit intrinsischen Bedeutungen bestimmter Laute und Lauthäufungen war jedoch schlicht kaum Zeit. Einige nicht reflektierte und nur mechanisch realisierte Aussprachemerkmale blieben für einige der Sänger*innen fremd oder gar unangenehm.

Da wir aber, wie bereits erwähnt, nur historische Normen, aber nicht historische Aussprache reproduzieren können, möchte ich den Ansatz einer rein mechanischen Realisierung von Normen ohnehin in Frage stellen. Vielmehr bietet sich eine Art Reenactment historischer Aussprache an, wie oben beschrieben, nach dichter- und werksspezifischen Werten und unter Einbezug ausgewählter historischer Normen. Ein solches Reenactment ließe sich auch eher mit modernen Artikulationsgewohnheiten und organisatorischer Probenrealität vereinen. Ich möchte an dieser Stelle Erfahrungen aus zwei Probenprozessen teilen: der Proben zum semi-konzertanten *Rheingold* in Köln im Herbst 2021 und der Proben zum I. Akt der *Walküre* in Form eines Deklamatoriums, also einer expressiven Sprechfassung mit Klavierbegleitung, im Sommer 2022 im Landestheater Coburg. Es handelte sich bei beiden Projekten um historisch informierte Aufführungen, wobei Aussprache neben Gesangsstil und Gestik nur eine der Kategorien darstellte, die im knappen Rahmen der Proben ihren Platz suchen mussten. Die Darsteller*innen wurden zunächst relativ schroff mit einzelnen historischen Aussprachemerkmalen konfrontiert, was ein wenig dem Versuch gleicht, Schauspieler*innen ein gewohntes Stück im Akzent einer Sprache sprechen zu lassen, die sie nicht kennen. Was folgte, war Überforderung und dadurch Entfremdung vom bisher automatisierten Text sowie der Versuch des Lösens der sich auftuenden artikulatorischen und darstellerischen Probleme. Im entstehenden Raum wurden historisch informierte Lösungsansätze angeboten, und zwar sowohl technische (höhere Artikulationsspannung, weniger Vokalausgleich) als auch mentale (Bewusstmachen von Rollenpsychologie und Lautmalereien). In diesem Prozess sollten die Darsteller*innen eine körperliche und innere Beziehung zur Sprache des Stückes aufbauen, die es ihnen ermöglichte, einige der noch fremd wirkenden Aussprachemerkmale zu realisieren. Diese Merkmale waren an diesem Punkt aber fast schon nebensächlich, weil sich im Prozess eine Artikulationsspannung und eine Beziehung zu Text und Rolle aufgebaut hatten, die einen ästhetischen

Unterschied (und einiges an Verständlichkeit) gegenüber dem gewohnten Klangerlebnis ausmachten. Zugegebenermaßen hat sich dieser Prozess erst im Laufe der Projekte entwickelt und weder die Darsteller*innen noch meine Kolleg*innen und ich waren im Eifer des Gefechts im vollen Bewusstsein über die hier dargestellten Abläufe. Trotzdem waren die Abläufe in beiden Projekten trotz unterschiedlicher Voraussetzungen (Ausbildung und Spezialisierung der Darsteller*innen, Bekanntheit und Routine des Stückes) ähnlich und haben zu interessanten Ergebnissen geführt. In beiden Fällen ließen sich für Darsteller*innen und Hörer*innen ungewohnte und wirkungsvolle Klangerlebnisse herstellen, und das obwohl zum Beispiel im Coburger Deklamatorium kein Zungenspitzen-R, sondern das moderne Reibe-R verwendet wurde.

Historische Normen und Werte, moderne Hörgewohnheiten

Weder historische Aussprachemerkmale, noch Artikulationseinstellungen, die es überhaupt erst ermöglichen, diese auszusprechen, gehen gut ins Ohr. Obwohl im heutigen Operngesang Aussprache stärker stilisiert und von Alltagssprache weiter entfernt ist als im Sprechtheater, haben wir es trotzdem mit moderner Aussprache und Merkmalen zu tun, die zumindest Hey 1882 so nicht forderte: R-Konsonanten werden vokalisiert, Klangfarben von Vokalen werden zugunsten einer besseren Tonbildung modifiziert, Laut- und Silbengrenzen werden eher aneinandergebunden als abgesetzt. Das unterstützt einen weichen, vollen und nach heutigen Maßstäben kultivierten Klang, ist aber zum Beispiel der Textverständlichkeit nicht zuträglich. Heute realisierter Operngesang nach historischen Werten und Aussprachenormen klingt hingegen rau, polternd und ermöglicht schlichtweg keine saubere Tonbildung nach italienischer Schule. Dafür klingt der Gesang archaisch, eindringlich, lautmalerisch, abwechslungsreich, deutlich und eben ziemlich deutsch. Das sind Qualitäten einer ungewohnten (historischen) Ästhetik, in der sich, davon bin ich überzeugt, ganz neue (alte) Schönheiten entdecken ließen. Der Genuss dieser Ästhetik und der Verzicht auf andere Qualitäten bedarf aber sicherlich einiger Umgewöhnung für Sänger*innen und Hörer*innen.

Problem der Aussprache als isolierte Einzelkategorie

Einen letzten Punkt möchte ich noch ansprechen, es geht dabei um den Theater-Begriff von Wagnertheater. Die historisch informierten Aufführungen, an denen ich mitarbeiten durfte, bezogen bestimmte theatrale Kategorien ein (Instrumentalpraxis, Aussprache, Gestik) entbehrten aber anderer (Kostüm, Bühnenbild). Die Gefahr dabei, wenn mehrere Gruppen von Expert*innen sich jeweils einer Kategorie widmen ist, dass dabei das Zusammenspiel dieser Kategorien im Gesamtkunstwerk übersehen wird. Wir konnten feststellen, dass große Artikulationsbewegungen erst im Zusammenspiel mit großer Gestik und Mimik Sinn ergeben. Dieses Zusammenspiel würde im entsprechenden Kostüm weitere Dimensionen erreichen, Kostüm braucht Bühnenbild und so setzt sich das Spiel fort. Theater ist ja nicht die Summe seiner Bestandteile, Gesang ist auch nicht das technische Zusammenführen von Atem, Stimmton und Artikulation. Das große Ganze gibt dem Einzelnen Sinn. So kann eine Aussprache, die isoliert befremdlich wirkt, in der Szene ihre authentische Wirkung entfalten. Oder anders: vielleicht muss die stilisierte Kommunikation mythischer Wesen befremdlich wirken. Um das zu verstehen, brauchen wir aber die gesamte Szene. So darf Aussprache schließlich nicht als isolierte Einzelkategorie betrachtet werden, sondern muss ihren Platz in der Szene des Musiktheaters finden. Ich durfte bisher noch keine historisch informierte und wirklich szenische *Ring*-Aufführung erleben, aber wer weiß was die Zukunft bringen mag.

Literatur

Elspaß 2005

Stephan Elspaß, *Sprachgeschichte von unten. Untersuchungen zum geschriebenen Alltagsdeutsch im 19. Jahrhundert*, Berlin 2005.

Hey 1882

Julius Hey, *Deutscher Gesangsunterricht. I. Sprachlicher Theil*, Mainz 1882.

Hey 1901

Julius Hey, „Wie Wagner mit seinem Siegfried probte. Aus meinen Erinnerungen an die Proben der Bühnenfestspiele in Bayreuth 1875–76“, in: *Neue Deutsche Rundschau (freie Bühne)* XII. Jahrgang, Erstes und zweites Quartal (1901), S. 485–517.

Hirschfeld/Müller 2018

Ursula Hirschfeld und Kai Hinrich Müller, „*Wer g nicht von ch zu unterscheiden vermag, ist ein undeutscher Barbar ...*“ – *Richard Wagner und die (Gesangs-)Aussprache des Deutschen im 19. Jahrhundert*, 2018, <https://wagner-lesarten.de/bd-1-wagner-und-aussprache.html> (Zugriff 28.12.2022).

Hoffmann 2021

Ulrich Thilo Hoffmann, *Normen der deutschen Bühnenaussprache in der Fachliteratur des 19. Jahrhunderts*, 2021, <https://wagner-lesarten.de/miszellen-normen-der-buehnen-aussprache.html> (Zugriff 28.12.2022).

Jung 1879

Erdmann Jung, „Die Aussprache des deutschen Buchstaben G und Herr Professor Heinrich Dorn“, in: *Musikalisches Wochenblatt* X. Jahrgang No. 25 (1879), S. 293–294.

Knust 2016

Martin Knust, „Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner’s Works and a Toolbox for Vocal Music Analysis“, in: *Danish Musicology Online, 17th Nordic Musicological Congress* (2016), S. 81–104.

Mungen 2021

Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient, Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021.

The Cosima Era 2013

The Cosima Era. The Early Bayreuth Festival Singers 1876–1906, 12 CDs, PAN 2013.

Diskussion

Zuschauer: Wenn ich das richtig verstanden habe, ist Ihre Basis die artikulatorische Phonetik, ist das richtig?

Ulrich Hoffmann: Ja, aber nicht nur. Es ist eine wichtige Kategorie nach der ich untersuche, allerdings beziehe ich auch Aussagen auditiver Phonetik mit ein, zum Beispiel, wie die Laute geklungen haben sollen. Ich konstruiere ein Konstrukt aus Normen und versuche den Klang in der Praxis anzuwenden, bin aber noch auf keine Sänger*in oder Schauspieler*in gestoßen, die all diese Normen in Gänze anwenden kann, das ist einfach unmöglich. Synthese könnte das leisten und es wäre ausgesprochen spannend, das herzustellen und mit Aufnahmen der Zeit abzugleichen, das würde uns nämlich Auskünfte darüber geben, wie groß die Kluft zwischen Norm und tatsächlichem Bühnenklang der Zeit ist. Es würde auch Auskunft darüber geben, was meine Methode leisten kann, oder ob nur ein künstliches Konstrukt aus Normen hergestellt wird.

Anno Mungen: Ich würde gerne noch einmal auf Wilhelmine Schröder-Devrient und die Problematik des Zungen-R zu sprechen kommen. In einem Artikel wird behauptet, dass sie das nicht konnte. Sarah Wegener, unsere Freia aus dem *Rheingold*, sagte gestern in einem Interview, dass es nicht gut singbar ist. Ich musste daran denken, dass es vielleicht eine bewusste Entscheidung war. Die Frage ist, warum sollte sie es nicht gekonnt haben, sie kommt aus einer Schauspielerfamilie, das muss sie beigebracht bekommen haben. Das bringt mich zu dem Punkt der Differenz von Praxis und Norm. In vielen Kritiken, die ich zu Schröder-Devrient gelesen habe, wird das nicht bemängelt. Vielleicht ist es doch eine gesangstechnische und bewusste Entscheidung. Die Frage ist, was macht das Zungen-R beim Singen anders als beim Sprechen, das würde sich auch auf andere Dinge übertragen lassen.

Ulrich Hoffmann: Dass überhaupt in Lehrwerken explizit der Anspruch formuliert wird, solche Endsilben „er“ oder „en“ auszusprechen und nicht zu assimilieren, zeigt dass das im Alltag wahrscheinlich in vielen Dialekten durchaus gang und gäbe war. Von daher kann ich mir vorstellen, dass Schröder-Devrient sich bewusst dafür entschieden hat, das eben nicht zu tun um natürlicher und nicht so affektiert zu wirken.

Ulf Otto: Aus der historischen Perspektive: Müsste man nicht von Normierung statt Norm sprechen? Wir hatten im 19. Jahrhundert eine große Vielfalt an Theaterpraktiken. Inwiefern sind Normen oder Normierungsversuche mehr als nur technisch, wie viel steckt da auch Politisches drin? Gibt es eine Nationalisierung von Sprache?

Ulrich Hoffmann: Absolut. Das gehört in die Kategorie Normvorstellung. Ich weigere mich das Wort Aussprachemerkmal zu benutzen und nutze ausschließlich das Wort Aussprachenorm, weil es idealisiert ist, der Versuch einer Normierung. Es finden sich wahnsinnig viele solcher Normvorstellungen in der Abgrenzung gegen das italienische Vibrato und den französischen Stil. Es wird oft auf die Schönheit der deutschen Sprache gepocht, in ihrer klanglichen Vielfältigkeit. Das spielte bei Wagner eine große Rolle. Ich ziehe Normen aus Aussagen, wie es nicht zu sein hat und wie es zu sein hat. Aber der Korpus für Normen, für Ideale ist natürlich viel größer.

Barbara Eichner: Ein weiterer Aspekt: Heutige Berufssänger*innen müssen viele Sprachen singen, während im 19. Jahrhundert fast ausschließlich auf Deutsch gesungen wurde und sie sich viel stärker auf die eine Aussprache fokussieren konnten.

Die historisch informierte Theatergebärde: Möglichkeiten und Grenzen des Möglichen

von Martin Knust, Linnéuniversität,¹ Växjö

Einführung und Abgrenzung

Gebärden sind historisch veränderlich und geographisch unterschiedlich. Es handelt sich bei ihnen entgegen landläufiger Auffassung also nicht um eine allgemein oder universell verständliche Form menschlicher Kommunikation. Die Begrifflichkeiten, mit denen sich Gesten beschreiben lassen, sind zudem recht rudimentär. Die künstlerische Körper-, Sprache – es handelt sich hierbei ja nicht um eine Sprache mit eigener Grammatik, Syntax usw. – lässt sich unterteilen in:

- Gebärde (Gestik im engeren Sinne, die obere Körperhälfte betreffend)
- Mimik (Gesichtsausdruck)
- Schritte, Fußstellung und Gang (die untere Körperhälfte)
- Habitus, Pose und Attitüde

Im Folgenden wird „Gebärde“ und „Geste“ in einem generalisierenden Sinne für all diese darstellerischen Aktivitäten verwendet. Die Mimik fiel in den dunklen Theatern des 19. Jahrhunderts (siehe unten) als ein Kommunikationsmittel in der Oper weitgehend aus.

1 An dieser Stelle möchte ich meinen ausdrücklichen Dank an das Forschungszentrum für Intermediale und multimodale Studien (IMS) der Linnéuniversität für die aktive Unterstützung meiner Forschung richten.

Zur Forschungslage

Im Bereich der Musikwissenschaft misst man der Erforschung von Gebärden bislang keinen sonderlich großen Stellenwert zu. Beispielhaft für diese generelle Skepsis war etwa Carl Dahlhaus' Standpunkt, der seine Analyse von Wagners „Bemerkungen zur Aufführung der Oper *Der fliegende Holländer*“ aus dem Jahre 1970 mit den Worten beschließt, die Gestik habe im Gegensatz zu Text und Musik keinerlei „Werkcharakter“ und falle deswegen als Gegenstand weitreichender wissenschaftlicher Betrachtungen und Forschung aus.² Diese Behauptung ist, zumal angesichts der Neubewertung des musikalischen Werkbegriffs, der sich in den vergangenen Jahrzehnten vollzogen hat, zu relativieren. Wie in vorliegendem Text gezeigt, lassen sich im Rückgriff auf empirisches Material, das den Forschern der Generation Dahlhaus' zum Teil nicht zugänglich war, durchaus bestimmte gestische Repertoires, Stile und Konventionen ableiten und zumindest in Umrissen rekonstruieren, die ihrerseits Rückschlüsse auf die musikalische Struktur von gestisch determinierter Musik beispielsweise des 19. Jahrhunderts zulassen.

Traditionelle Abgrenzungen von Wagners Regiearbeit, die natürlich in diesem Zusammenhang von eminenter Bedeutung ist, haben sich häufig an der Frage abgearbeitet, welcher darstellerischen Tradition Wagner zuzurechnen sei;³ Eduard Devrient unterscheidet zwei Grundströmungen im deutschsprachigen Theater des 19. Jahrhunderts, nämlich eine realistische und eine idealistische.⁴ Abgesehen davon, dass es sich hier um eine recht grobe Unterscheidung handelt, wäre angesichts der im Vergleich mit heutigen Gepflogenheiten stark stilisierten Darstellungspraxis im 19. Jahrhundert die Frage zu stellen, ob nicht das gesamte 19. Jahrhundert aus der Perspektive des 21. einen ‚nicht-realistischen‘ Darstellungsstil kultiviert hat.

Es gibt hier allerdings ein fundamentales Problem. Eine regelrechte Gebärdenforschung als eigene Disziplin existiert bisher gar nicht. Lediglich disparate Ansätze dazu, etwa in Theater-, Tanz- und Medienforschung, sind vorzufinden. Doch fehlt es sowohl an einer Systematik als auch einer spezifischen Terminologie sowie an historischer Forschung,

2 Dahlhaus 1970, S. 33 f.

3 Z. B. Hellberg 1942.

4 Devrient 1848 in mehreren Bänden und mit zahlreichen Folgeauflagen.

welche die Veränderlichkeit der Gesten über die letzten zwei Jahrhunderte hinweg sichtbar machen und ästhetisch bewerten würde. Die wenigen Texte, die sich der Gebärde als Teil von theatralischen oder filmischen Werken annehmen, erschöpfen sich zumeist im Anekdotischen, wenn es um die Beschreibung und ästhetische Einordnung von darstellerischen Leistungen geht.

In diesem Text soll nach einer ausführlichen Präsentation des für die Wagnerzeit relevanten erhaltenen empirischen Materials zu den Gebärden in drei Schritten die Frage erörtert werden, inwieweit dieses Material

- a) für die Forschung,
- b) die Rezeption und
- c) die künstlerische Praxis von Belang sein könnte.

1. Das empirische Material

a) Zeitgenössische verbale Beschreibungen: Presseecho
Von größtem Interesse ist die Rezeption von Wagners Arbeiten als Rezensur in der Presse. Hier finden sich Beschreibungen von szenischen Aktionen, die – unabhängig vom Standpunkt der Rezensierenden – erlauben, sich ein ungefähres Bild von den Aktionen und ihrer Wirkung auf das Publikum zu machen. Die Quellenlage ist in diesem Fall recht gut und viele Primärquellen sind in umfangreichen Textsammlungen erfasst und veröffentlicht worden, als da wären:

- Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Teil IV: Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Regensburg 1967–1985, derzeit 6 Bände für den Zeitraum von 1841–1852.
- Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Regensburg 1977, 3 Bände für den Zeitraum von 1876–1882.

Eine Auswahl von Reaktionen des Fachpublikums auf Wagners Inszenierungen findet sich außerdem in:

- Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners – Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis*, Berlin 2007; ²2018, Kapitel III, mit einer Übersicht über sämtliche Regiearbeiten Wagners nach 1849.

Was diesen Texttyp auszeichnet, ist die anschauliche, konzise und fachmännische Beschreibung der szenischen Vorgänge sowie ihres Effektes auf die Zuschauer. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren. Zunächst zu Paul Lindau (1839–1919), einem Rezensenten, der stets ironischen Abstand zu Wagner hielt und über die Bayreuther *Parsifal*-Uraufführung von 1882 schrieb: „Diese unendlichen Pausen wehmüthiger Ergriffenheit, diese Viertelstunden, während deren er sich aussingen lassen muß, ohne die Lippen zu öffnen, sind durch vorgestreckte Hände, die sich auf die Brust oder die Augen legen, durch schmerzliche Blicke und Senkungen des Hauptes eben nicht auszufüllen.“⁵ Hieran lässt sich die tableauartige Inszenierung mit ihren gedehnten musikalisch-dramatischen Momenten nebst ein paar Charakteristika von Wagners Regie überhaupt ablesen. Andere Aufführungen unter seiner Leitung wie auch die gedruckten Regieanweisungen in der Partitur lassen eine Dramaturgie der langen Blicke sichtbar werden, der er anhing, wie sie auch in dem Anfang des Duetts Senta/Holländer oder der fünften Szene des ersten Aufzugs von *Tristan und Isolde* manifest wird. Eine weitere Beschreibung von Wagners Regiearbeit, diesmal der *Ring*-Uraufführung von 1876, findet sich in einer Aufsatzsammlung Camille Saint-Saëns' (1835–1921): „Mime prépare avec mille contorsions le poison qu'il compte avaler à Siegfried.“⁶ Hier wird die gestische Charakterisierung einer Figur wiedergegeben, die sich anhand des erhaltenen Bildmaterials, auf das in Abschnitt 2.b) näher eingegangen wird, noch exakter und anschaulicher greifen lässt.

b) Zeitgenössische verbale Beschreibungen: Persönliche Erinnerungen von Beteiligten oder Zuschauern

Wesentlich breiter gestreut und dementsprechend aufwendiger zu erfassen als Rezensionen in Zeitungen und anderen Periodika sind Erinnerungen von Zuschauern oder Besuchern von Wagners Proben. Be-

5 Lindau 1882.

6 Saint-Saëns 1885, S. 86.

sonderes Gewicht haben hier natürlich solche von Fachleuten wie dem Opersänger und späteren Leipziger Intendanten Angelo Neumann (1838–1910), der bei einer *Tannhäuser*-Probe unter Wagners Leitung 1875 in Wien zugegen war. Hierüber schrieb er: „Im Sängerkrieg untersagte Wagner dem Tannhäuser ausdrücklich bei der Stelle ‚O Wolfram, der du also sangest‘ die damals übliche plumpe Geste, nämlich mit einwärts geballter Faust unter Wolframs Kinn.“⁷ Neumann spricht hier zum einen die Existenz von gestischen Konventionen an, mit denen man im Theater arbeitete, zum anderen Wagners Versuch, sie in diesem Fall zu ignorieren, um einen individuelleren darstellerischen Ausdruck hervorzubringen. Ein weiterer Theaterfachmann, der Zeuge von Wagners Regiearbeit wurde, war der Dessauer Choreograph Richard Fricke (1818–1903). Er berichtet über den Auftritt der Riesen in der zweiten Szene von *Das Rheingold*, dieser habe im Tempo des Riesen-Themas stattzufinden gehabt.⁸ Damit ist ein wichtiges Charakteristikum von Wagners Regie angesprochen, das auch Rückschlüsse auf seine Musik zulässt: die Synchronität von Gebärden und Musik. Bereits 1852 gab Wagner folgende als kategorisch zu verstehende Anweisung: „So ersuche ich den scenischen Dirigenten, namentlich auch darauf zu halten, daß die scenischen Vorgänge auf das Bestimmteste, mit denen sie begleitenden Zügen des Orchesters zusammentreffen. Oft ist es mir begegnet, daß ein scenischer Vorgang – eine Bewegung, ein bedeutsamer Blick – dadurch der Aufmerksamkeit des Zuschauers verloren ging, daß er entweder zu früh oder zu spät, und jedenfalls nicht genau mit der [...] bezüglichen Stelle des Orchesters im Tempo, oder auch in der Andauer übereinstimmte.“⁹ Wagners Musik hat mit anderen Worten oft die Funktion, den Einsatz und die Dauer von Gebärden rhythmisch exakt vorzugeben. Sie ist also häufig vertonte Gestik. Bei der Komposition und Konzeption seiner Musik schwebten ihm bestimmte darstellerische Aktionen vor, die er musikalisch determinierte. Solche Gebärden waren für ihn dann bei der szenischen Erarbeitung verbindlich. Darüberhinaus nahm Wagner sich mitunter auch die Freiheit, in seiner Regiearbeit Aktionen einzufügen, die möglicherweise ursprünglich nicht vorgesehen waren. Cosima Wagner berichtet von einem solchen spon-

7 Neumann 1907, S. 9f.

8 Fricke 1906, S. 93f.

9 Wagner 1852, S. 146f.

tanen Einfall bei den Proben der Schlusszene von *Das Rheingold* 1876: „Nach Tisch überlegt sich R., ob er nicht den Wotan im Rheingold, wie er Walhall begrüßt (,so nenn ich die Burg‘), ein Schwert aufraffen läßt, welches Fafner, da es nicht von Gold, verächtlich vom Hort weggeschoben.“¹⁰ Diese Aktion wurde 1876 ausgeführt und erhielt den Spitznamen „Wotans großer Gedanke“. Das mit dem Schwert Nothung verknüpfte Thema, das hier erklingt, erhielt dadurch ein sichtbares Pendant, mit Hilfe dessen Wagner die Geschichte dieses Requisites, das in allen drei folgenden Tagen der Tetralogie auf der Szene präsent ist, bis in den Vorabend hinein auszog.

c) Zeitgenössische verbale Beschreibungen: Probenprotokolle

Bereits an anderer Stelle habe ich mich ausführlich mit diesem vielleicht bedeutendsten Quellentypus zu Wagners Regiearbeit beschäftigt,¹¹ so dass ich hier nur cursorisch darauf einzugehen brauche. Heinrich Porges (1837–1900) hatte während der Bayreuther Proben von 1876 und 1882 die Aufgabe, Wagners Probenarbeit – und das heißt in erster Linie: die Arbeit mit seinen Sängern – vor Ort zu dokumentieren. Es ging Wagner dabei darum, seine Dramen nicht nur als niedergeschriebene, sondern als aufgeführte Werke auf die Nachwelt kommen zu lassen. Porges trug während der Proben Aktionen und Bemerkungen Wagners in einen Klavierauszug ein. Sie sind oft hastig niedergeschrieben und unleserlich und geben ein höchst anschauliches Bild des dramatischen Spieles an sich und Wagners Art, seinen Sängern dessen Sinn zu vermitteln. Als Beispiel sei die erste Szene des letzten *Parsifal*-Aufzuges erwähnt, das Wecken der schlafenden Kundry durch Gurnemanz, welche Wagner mit einer Fülle von Anweisungen kommentierte. Im Klindworth-Klavierauszug von *Parsifal* von 1882 notierte Porges auf S.207 zu einer kurzen darstellerischen Sequenz von zwölf Takten zusätzlich zu der langen gedruckten Regieanweisung nicht weniger als acht ergänzende Bemerkungen für die Aktionen Kundrys.¹²

Porges' erhaltene drei Probenprotokolle sind vollständig übertragen und veröffentlicht worden. Er selbst veröffentlichte eine Auswahl

10 Eintrag vom 30. Mai 1876 in: C. Wagner 1976, S. 988.

11 V.a. in Knust 2007, Kapitel III, Abschnitt 10 und 12.

12 Faksimile Knust 2007, S. 484 sowie Knust 2011, S. 331.

seiner Notizen von den Ring-Bühnenproben von 1876 fünf Jahre danach:

- Heinrich Porges, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen 1876*, Chemnitz 1881; ebenfalls erschienen in: *Bayreuther Blätter* 1880 bis 1896.

Von seinen Protokollen von 1876 haben sich lediglich die Klavierauszüge von *Walküre* und *Siegfried* erhalten, deren Regieanweisungen vollständig zusammen mit einer Auswahl seiner *Parsifal*-Probennotizen veröffentlicht und kommentiert wurden in:

- Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners – Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis*, Berlin 2007; ²2018, Kapitel III, Anhänge 1, 2 und 3.

Eine komplette Übertragung seiner Probenprotokolle von 1882 ist:

- „Das Orchester muß wie die unsichtbare Seele sein.“ *Richard Wagners Bemerkungen zum Parsifal, aufgezeichnet während der Proben und Aufführungen 1882* von H. Porges, hg. von Rüdiger Pohl, Berlin 2002.

Porges' Notizen sind die detailliertesten Dokumente zu den Bayreuther Proben und Aufführungen unter Wagner. Lediglich eine weitere Quelle reicht daran heran, nämlich die von dem Wiener Opernsänger Anton Schittenhelm (1849–1923) angefertigten *Erinnerungsblätter an die 1. und 2. Aufführung von Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal in Bayreuth am 26. und 27. Juli 1882*. Es handelt sich dabei um Notizen aus dem Gedächtnis, die mit den von Porges dokumentierten Aktionen übereinstimmen. Sie sind im 30. Band von *Richard Wagner: Sämtliche Werke*, S. 139–155 veröffentlicht und enthalten neben verbalen Beschreibungen auch Zeichnungen, in denen die Szenografie sowie Positionen und Stellungswechsel der Akteure auf der Bühne festgehalten sind.

d) (Musik-) ikonographisches Material

Die bisher genannten Texte sind Quellen ersten Ranges für die Dokumentation von Wagners Inszenierungen. Dennoch sind schriftliche Beschreibungen als Medium natürlich nur von begrenzter Aussagekraft, wenn es um die konkrete Beschaffenheit der Gestik im 19. Jahrhundert geht. Sie vermögen vielleicht bestimmte Gebärden, nicht aber ihre Extensität, Expressivität und vor allem Unterschiede zu heutigen Gepflogenheiten zu veranschaulichen. Nimmt man das erhaltene ikonographische Material zur Hand, zeigen sich teilweise frappante Unterschiede zu heutigen Konventionen. Hinsichtlich der Körper-, Sprache' des 19. Jahrhunderts scheint der historische Abstand zu dieser Epoche, anders als vielleicht im Bereich der Literatur oder Musik, enorm, ja vielleicht sogar unüberbrückbar zu sein.

Die Mimik und Gestik im frühen 19. Jahrhundert ist mit Hilfe von etlichen zeitgenössischen Bildquellen zu erschließen, die den großen Radius der Armbewegungen, das mitunter fremdartige oder aus heutiger Sicht sogar unfreiwillig komische Pathos der Figuren, die ballettartige Fußstellung der Akteure sowie eine recht stereotype Affekt- und Personencharakterisierung zutage treten lassen. Hier seien lediglich drei bekannte ikonographische Quellen genannt, die für Wagner relevant sind, weil sie den Vortrag seiner Kindheit und Jugend dokumentieren dürften.

- Joseph Franz von Goetz, *Lenardo und Blandine*, Augsburg 1783.
- Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 2 Teile, Berlin 1785 und 1786.
- *Gilbert Austin: Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation nach ältern und neuern Grundsätzen über die Stimme, den Gesichtsausdruck und die Gesticulation* [1806], ins Deutsche übertragen von Chr. Friedr. Michaelis, Leipzig 1818.

Bereits an anderer Stelle habe ich Unterschiede zu gegenwärtigen Konventionen benannt¹³ und lasse es an dieser Stelle lediglich mit einem einzigen Beispiel sein Bewenden haben. Dass die traditionellen Gebärden des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die in Göz, Austin und Engel dokumentiert sind, auch in Wagners Inszenierungen zu sehen wa-

13 Knust 2007, 2011, 2017 und 2019.

ren, belegen Bilder in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* vom 12. August 1843, in der die Dresdner Uraufführung des *Rienzi* (1842), genauer das Schlussbild des 4. Aktes, wiedergegeben ist. Es handelt sich hierbei um die Peripetie des gesamten Dramas: das Ende von Rienzis Aufstieg und den Beginn seines Falles.

Wagners Regieanweisungen im Textbuch¹⁴ lauten:

Die Kirchthüre hat sich krachend geschlossen, an ihr angeheftet erblickt man die Bannbulle. Rienzi ist betäubt bis in die Mitte der Bühne zurückgewichen, wo er, in dumpfes Brüten versunken, stehen bleibt. Irene ist an seiner Seite hin gesunken. Die ganze Bühne ist schnell leer geworden, nur Adriano, der seinen Platz nicht verlassen, steht an der Kirchthüre.

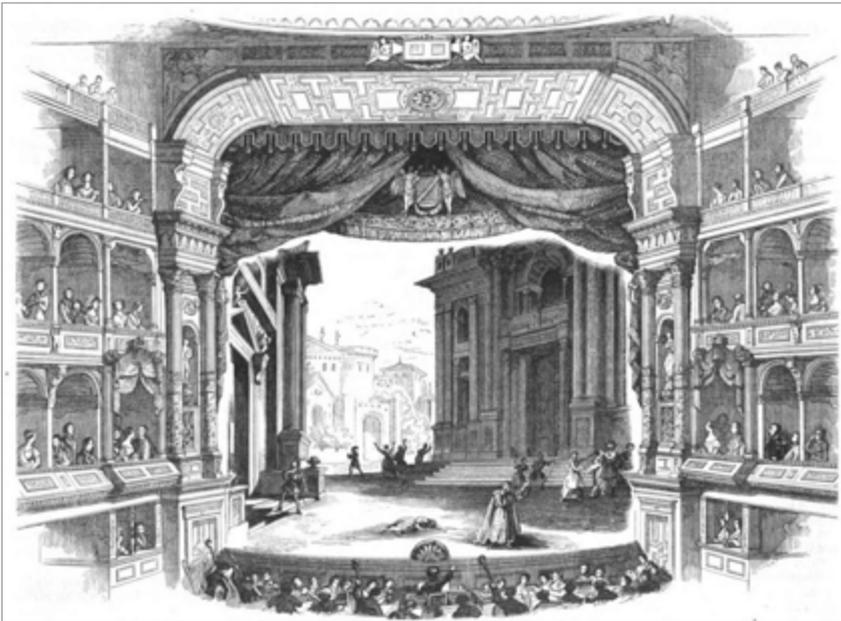


Abb. 1: Dresdner Uraufführung des *Rienzi* (2. Oktober 1842) Schlussbild 4. Akt, *Illustrierte Zeitung* (Leipzig: Johann Jakob Weber) vom 12. August 1843.

Man erkennt die Korrespondenzen mit der gedruckten Regieanweisung in der Partitur. Zur Linken ist Adriano zu sehen, gespielt von Wilhel-

14 Hier wiedergegeben nach Wagner 1907, S. 81.

mine Schröder-Devrient (1804–1860), die durch ihre aufrechte, leicht nach hinten gelehnte Haltung und elegante Fußstellung einen aristokratischen jungen Mann charakterisiert. Irene, gespielt von Henriette Wüst (1816–1892), liegt auf der Seite flach auf dem Boden. Wenn auch altertümlich und für moderne Verhältnisse zu expressiv, sind uns diese Attitüden noch ohne weiteres verständlich. Rienzis „dumpfes Brüten“ – dargestellt von Joseph Tichatschek (1807–1886) – wird durch die parallel neben dem Gesicht erhobenen, flachen Hände und den leicht gesenkten Kopf symbolisiert, eine Gebärde, die dagegen überaus fremdartig anmutet. Im Hintergrund erblickt man Choristen, welche Römer spielen, die entsetzt vom exkommunizierten Volkstribun zurückweichen. Ihre Panik kommt zeittypisch in den weit erhobenen Armen und gespreizten Fingern zum Ausdruck.

e) Früher Film (vor dem Ersten Weltkrieg)

Im Vergleich zu schriftlichen Dokumenten sind solche Bilder aus dem 18. und 19. Jahrhundert sicherlich um Einiges anschaulicher. Doch auch sie vermögen nicht alle entscheidenden Parameter von Gebärden wiederzugeben, als da wären: das Tempo einer Geste oder eines Stellungswechsels, die Häufigkeit bestimmter Bewegungsabläufe, die Länge der Intervalle und die Art der Übergänge zwischen einzelnen Aktionen und das Timing der Interaktion zwischen Darsteller*innen. Hierüber vermag der frühe Film Aufschluss zu geben, d.h. der Film vor dem Ersten Weltkrieg; es ist anzunehmen, dass sich das Spiel der Darsteller*innen in diesem jungen Medium den technischen Begrenzungen spätestens seit dem Ende des Ersten Weltkriegs derart anpasste, dass man von da an von einer eigenständigen Filmgestik – im Gegensatz zu einer Theatergestik – sprechen können wird. Anhaltspunkte dafür gibt es bereits in der ersten Filmbiografie über Richard Wagner, dem Film *Richard Wagner* von 1913 in der Regie von Carl Frölich und William Wauer. Die Episoden aus Wagners Leben sind hier mit kurzen Sequenzen aus seinen Bühnenwerken durchsetzt, deren Aktionen sich markant durch ihre traditionellen Körperhaltungen und ihren kraftvollen Ausdruck von den seine Biografie nacherzählenden Abschnitten unterscheiden, in denen – nach damaligen Maßstäben – ‚realistisch‘ agiert wird. Im Folgenden soll die Schlusszene von *Parsifal* eingehend beschrieben werden, wie sie in diesem Film zu sehen ist. Bis 1913 war dieses Werk nur in Bayreuth in der von Wagner selbst betreuten Inszenierung von 1882 zu se-

hen, die im Übrigen abgesehen von technischen und darstellerischen Änderungen noch bis 1933 lief. Man wird folglich davon ausgehen können, dass sich in der Filmsequenz von 1913 Reflexe dieser Produktion entdecken lassen.

Amfortas besteigt das Podest, das in der Bühnenmitte steht, und weist die Forderung der Ritter nach der Enthüllung des Grales mit weiten Gesten und Kopfschütteln von sich. Er neigt wie die heroischen und tragischen Figuren den Kopf nach hinten und taumelt. Parsifal und Kundry treten von links vorne auf und stellen sich vor Amfortas in der Bühnenmitte auf. Parsifal setzt die Speerspitze auf Amfortas Brust, der daraufhin mit weitgeöffneten Augen die Hände mit gerade gehaltenen Armen weit nach oben erhebt. Diese Gebärde symbolisiert sein Erstaunen. Daraufhin nimmt Parsifal seinen Platz in der Bühnenmitte ein, mit dem Speer in der Hand. Er enthüllt den Gral, und Kundry, die uns den Rücken zuwendet, legt sich mit dem hochehobenen rechten Ellenbogen die Hand auf den Kopf, während sie die Finger der linken Hand bei gerade nach hinten ausgestrecktem Arm spreizt. Dann bricht sie zusammen. Bühnenbild und Abfolge der Gesten entsprechen, soweit die Quellen hierüber Aufschluss geben, den Gegebenheiten der Bayreuther Produktion.¹⁵ Und noch ein weiteres, älteres filmisches Zeugnis bestätigt, dass es sich bei dieser Sequenz wohl um eine recht getreue Wiedergabe des Bayreuther *Parsifal* handeln dürfte. Ein außergewöhnlicher Beleg für Wagners globale Popularität während der Jahrhundertwende ist der US-amerikanische Film *Parsifal* von 1904, in der Regie von Edwin S. Porter für die Edison Manufacturing Company gedreht. Dieser etwa 30-minütige Film wurde mit musikalischer Begleitung in Form von Edison-Walzen gezeigt, die sich nicht erhalten haben, und deren Abspielen in irgendeiner Form technisch mit dem Film koordiniert wurde. Er ist ein Beispiel dafür, warum der Begriff des ‚Stummfilm‘ für Filme ohne eigene Tonspur – die seit 1927 produziert wurden – irreführend ist. Das Bühnenbild stimmt genau mit der Skizze Paul von Joukovskys von 1882 überein.¹⁶ Die Choreographie der Schlusszene entspricht recht genau der in *Richard Wagner* von 1913. D. h. Amfortas, von rechts kommend, weigert sich mit ähnlichen Gesten und ähnlicher, schwan-

15 Vgl. Pohl 2002, S. 71 f. und Schittenhelms Aufzeichnungen in: RWSW Bd. 30, S. 154 f.

16 Wiedergegeben in Bory 1938, S. 229 sowie in Sadie 1992, S. 119.

kender Körperhaltung, den Gral zu enthüllen, Parsifal und Kundry treten von links vorne auf und die Ritter reagieren gemeinsam mit Amfortas ähnlich spektakulär mit rasch erhobenen Armen auf dessen Heilung. In der Bühnenmitte tritt Parsifal sein Amt an und enthüllt den Gral, während Kundry vor ihm steht, mit dem Rücken zu den Zuschauer*innen, bevor sie mit ähnlichen, ausgreifenden Gesten wie im deutschen Film zu Boden sinkt. Da die Sequenz in Porters Film wesentlich länger als in Frölich/Wauers ist, ließen sich allerdings mehr Details der Handlung in ihr unterbringen.

2. Mögliche Methoden

a) Mögliche Methoden für eine wissenschaftliche Analyse

Im Musiktheater ist von drei Gebärdenkategorien auszugehen, was den Zusammenhang von Geste und Musik betrifft. Es gibt in den jeweiligen Epochen sich jeweils voneinander mehr oder weniger stark unterscheidende traditionelle Gebärden. Solche können sich im Laufe der Zeit verändern oder absterben; etliche der bisher erwähnten Gebärden des 19. Jahrhunderts würden heute zu statuarisch wirken, um noch auf der Bühne zum Einsatz zu kommen. Darsteller und Regisseure hatten spätestens seit dem 19. Jahrhundert außerdem noch die Möglichkeit, nach Gutdünken willkürliche Gebärden, also individuelle, vielleicht aus dem Alltagsleben stammende Gesten auf der Bühne zu zeigen. Daneben gibt es im Musiktheater noch eine dritte wichtige Klasse: die unwillkürlichen Gebärden, die Wagner auch in seinen Schriften erwähnt. In *Oper und Drama* wird die Existenz von „physisch nothwendigen“ Bewegungen der Sänger thematisiert, die Dichter und Komponist zu berücksichtigen hätten.¹⁷ Damit dürften beispielsweise Körperhaltungen der Sänger gemeint sein, die sich zwangsläufig beim Singen ergeben und die bei der Vertonung implizit die visuelle Seite des Gesangsvortrags determinieren. So wird ein langer, hoher, lauter Ton unwillkürlich dazu führen, dass Sänger*innen eine aufrechte Haltung einnehmen, um die Stütze zu stellen.

Analysiert man die Gebärden in Wagners Regiearbeiten, so zeigen sich einige Konstanten und gestische Mittel, die einerseits spezifisch für

17 Wagner 1851, S.218; Kropfinger 2000, S.380.

seine Werke und seine ästhetischen Maßstäbe und andererseits typisch für seine Zeit sind. Generell zeichnete sich seine Regie durch folgende Charakteristika aus:

- das Prinzip der Synchronität von Musik und Gebärde (siehe oben),
- die absolute Verbindlichkeit der gedruckten Regieanweisungen in der Partitur; alle darin erwähnten Aktionen waren unter seiner Ägide auch auf der Bühne zu sehen,
- der unterschiedliche Rang von Gebärden; es gibt essentielle und akzidentielle und zu ersteren gehören jene, die bereits im unvertonten Textbuch und dann auch an gleicher Stelle in der Partitur zu finden sind und welche das Gros der Gebärden bei Wagner ausmachen,¹⁸
- die Redundanz von Musik, Text und Gebärde; alle drei Parameter verstärken sich gegenseitig und haben, mit ganz wenigen Ausnahmen, dieselbe Richtung und Funktion,
- unterschiedliche Determinationsgrade von Gebärden; die Haltung einer Figur ist in der sie begleitenden Musik rhythmisch weniger distinkt wiederzugeben als eine musikalische Schrittangabe oder ein Schlag wie in Siegfrieds Schmiedeliedern,¹⁹
- ein generell gedehntes Tempo der Aktion, so wie es in der Tragödie üblich war.

Anhand der erhaltenen Materialien lässt sich eine Typologie der Gebärden in Wagners Regie erstellen, die hier tabellarisch kurz skizziert wird. Es sind anhand ihrer Referenzen und Funktionen folgende Gestentypen zu unterscheiden:

- lautmalerische Gebärden (entweder vom Gesangstext oder Orchesterpart vorgegeben), bei denen der Wortinhalt musikalisch

18 Zu den Regieanweisungen in Wagners Schaffensprozess s. Knust 2007, Kapitel IV Teil B (= S. 385–393). Eine quantitative Übersicht über die Gebärden und ihren Status im Schaffensprozess Wagners in *Ring, Meistersinger* und *Parsifal* findet sich ebd., S. 390–393.

19 Vgl. Knust 2022.

- und gestisch sinnfällig gemacht wird (etwa hohe Töne bei dem Wort „hoch“, die mit erhobenen Armen begleitet wurden),
- freie Assoziationen und spontane Einfälle, zum Beispiel „Wotans großer Gedanke“ (siehe oben),
 - psychologisierende Gebärden, die Empfindungen zum Ausdruck bringen, wie zum Beispiel vor der Brust zusammengepresste Hände, die Furcht und Angst signalisieren,
 - literarische Gebärden, wie zum Beispiel Brünnhildes Umschlingen von Wotans Knien in der letzten Szene von *Die Walküre*; diese Gebärde wird bereits bei Homer erwähnt,
 - ‚Naturalismus‘ der Aktionen, das heißt Gebärden, die nach damaligem Standard ‚realistisch‘ waren,
 - eine Dramaturgie der zeigenden Gesten (mit dem Zeigefinger wurde auf Requisiten gedeutet, die im Text erwähnt werden), der ersten Schritte²⁰ und langen Blicke (siehe oben),
 - generelle Ökonomie der Aktionen, das heißt ein vorsichtiger Einsatz der darstellerischen Mittel, der die Möglichkeit von Steigerungen offen hielt.

Im Folgenden soll, ohne hierzu konkretes Material vorlegen zu können, eine hypothetische Rangordnung von Gebärden, die im 19. Jahrhundert im Theater anzutreffen waren, gegeben werden. Gesten außerhalb dieser Institution werden in irgendeiner Form auch den künstlerischen Vortrag beeinflusst haben. Es wird davon ausgegangen, dass in unterschiedlichen sozialen Kontexten und Klassen unterschiedliche Gesten zum Einsatz kamen, dass es mithin sozial stratifizierte Gesten gab, und zwar:

- Alltagsgebärden: die am schwersten zu fassende, da nur sporadisch dokumentierte Kategorie,
- professionelle Gebärden, zum Beispiel von Predigern, Lehrern oder Militärs,

20 Ebd.

- klassenspezifische Gesten, beispielsweise aristokratischer gegenüber bürgerlichem Habitus; in feudalen Gesellschaften war und ist der Stand einer Person an ihrer Haltung abzulesen,²¹
- der Vortrag unterschiedlicher Schauspiel-, Schulen; bekannt war die Weimarer Schule mit ihrem standardisierten Vortrag, daneben gab es mehrere ‚realistische‘ Schulen, u. a. in Hamburg und Breslau,
- gestische Konventionen bei Sängern; neben den oben erwähnten unwillkürlichen Gebärden dürften Sänger – wie auch heute noch – Bewegungen ausgeführt haben, die etwa den Ansatz hoher Töne erleichterten oder ein Vibrato – von dem es im 19. Jahrhundert mehrere Formen gab – erzeugten.

Eine eingehende Untersuchung der physischen Kommunikation im 19. Jahrhundert würde einen wichtigen Beitrag für die Erforschung der Anthropologie dieses Jahrhunderts leisten. Selbstverständlich würde es sich hierbei um ein denkbar umfangreiches Projekt handeln, das sich außerdem angesichts dieser bislang noch unerforschten Materie in methodisches Neuland vorwagen müsste.

b) Mögliche Methoden für eine ästhetische Bewertung

Um den ästhetischen Standpunkt von Wagners Personenregie vor dem Hintergrund der im 19. Jahrhundert gängigen Gebärden differenziert beschreibbar zu machen, wären nähere Detailuntersuchungen anzustellen, deren Stoßrichtung hier kurz angedeutet werden soll. Zum einen wäre die Relevanz der traditionellen Fächer für Wagner zu klären; solche Fächer waren u. a. der jugendliche Liebhaber, die komische Alte usw. Zieht man Illustrationen zu den Uraufführungen von *Rienzi* in der *Illustrierten Zeitung* vom 12. August 1843 und von *Der fliegende Holländer* in der *Illustrierten Zeitung* vom 7. Oktober 1843 heran, zeigen sich einige Übereinstimmungen – etwa im Falle des jugendlichen Liebhabers Adriano oder der komischen Alten Mary – mit den überkommenen Fächern sowie zeittypische Züge der Kostüme und Gebärden von Männern und Frauen. Die Illustration, die Senta zeigt, lässt vermuten, deren Sängerin habe mit einem Korsett gesungen, was damals üblich war. Inwieweit eine Sängerin dennoch in der Lage war, in einem Kor-

21 Im folgenden Unterabschnitt wird dieser ständischen Differenzierung auf der Szene, wie sie im frühen Film bewahrt wurde, nachgegangen.

setzt die Stütze gut zu stellen, oder dieses einengende Kostüm anderweitig die Tongebung beeinflusste, wäre möglicherweise durch ein praktisches Re-enactment herauszufinden. Der niedergeschlagene Blick und die gesenkten Arme sind typisch für die Darstellung einer Jungfrau im 19. Jahrhundert.



Abb.2: Wilhelmine Schröder-Devrient als Senta (in *Der Fliegende Holländer*, (UA 2. Januar 1843 Dresden)), *Illustrierte Zeitung* vom 7. Oktober 1843.

Ein weiterer möglicher Punkt zur systematischen Erforschung der Gebärden dieses Zeitalters wäre die Untersuchung der unterschiedlichen Gebärden von Intriganten- und Helden-Darsteller*innen, also der Zusammenhang zwischen Gestik und Funktion einer Figur innerhalb eines dramatischen Narrativs. Im folgenden Beispiel sollen unterschiedliche Medientypen miteinander verkoppelt werden, um dieser Frage nachzugehen.

Es handelt sich um den dramatischen Umschlagspunkt im zweiten Akt von *Tannhäuser*, als Tannhäuser, von seinen Erinnerungen überwältigt, der versammelten Hofgesellschaft gesteht, im Venusberg gewesen zu sein. Die sich daran anschließende Aktion wird im Wortlaut der Richard-Wagner-Gesamtausgabe wiedergegeben:

Alle Frauen verlassen in größter Bestürzung und mit Gebärden des Abscheus die Halle. Elisabeth, die dem Streite der Sänger mit wachsender Angst zugehört hatte, bleibt von den Frauen allein zurück, – bleich, nur mit dem größten Aufwand ihrer Kraft an einer der hölzernen Säulen des Baldachins sich aufrecht haltend. – Der Landgraf, alle Ritter und Sänger, haben ihre Plätze verlassen und treten zusammen. – Tannhäuser, zur äußersten Linken, verbleibt noch eine Zeitlang wie in Verzückung.²²

Wagners szenische Erarbeitung dieser Oper in Dresden im Jahre 1845 dokumentiert das Szenarium seines Freundes und Kollegen Ferdinand Heine (1799–1872). Dieses Szenarium sah Wagner als normativ an und ließ es Theatern, die die Oper aufführen wollten, auf eigene Kosten zukommen. Zu der betreffenden Szene des Sängerkriegs im Saal der Wartburg gibt es eine Stellungsskizze.²³ Die Gruppierung der Akteure auf dieser Skizze entspricht genau derjenigen in der Gothaer Erstaufführung des *Tannhäuser* von 1855, die in der *Illustrierten Zeitung* dieses Jah-

22 *Tannhäuser*, Akt II, T. 815 ff. (Dresdner' Fassung).

23 Stellungsskizze 2. Akt, 3. Szene in Darmstädter Handschrift, Blatt 7v (Reproduktion in Steinbeck 1968).

res auf Seite 172 wiedergegeben ist.²⁴ Demnach standen die Sänger im Vordergrund links von Tannhäuser, der sich ziemlich in der Bühnenmitte befand, den Blick verträumt nach oben gerichtet, während sich Elisabeth und der Landgraf auf einem Podest zur Rechten, umgeben von den Pagen, aufhalten. Elisabeths Reaktion auf die Enthüllung Tannhäusers entspricht den damaligen Standards für die Darstellung einer adeligen Jungfrau. Sie sitzt ermattet leicht zur Seite sinkend, senkt den Blick, bedeckt die Augen mit der linken Hand und streckt die rechte unterhalb ihres Gesichts abwehrend Tannhäuser entgegen. Ihre Finger schließen sich elegant. Der Landgraf steht indigniert, aber ohne starke Gebärden auszuführen, sondern hebt nur leicht die rechte Hand auf Höhe der Körpermitte, was möglicherweise seinen Stand signalisiert, während die übrigen Frauen im Saal der Wartburg nach links fliehen. In einem US-amerikanischen Film aus dem Jahre 1913 mit dem Titel *Tannhäuser*, den der Regisseur Lucius J. Henderson für die Thanhouser Film Corporation produzierte, sind Choreographie, Kostüme und die erwähnten Gebärden im Wesentlichen mit dieser Abbildung der Gothaer Inszenierung von 1855 identisch. Wiederum ist der Landgraf, der von allen Anwesenden die höchste soziale Klasse repräsentiert, derjenige, der sich, als der Tumult ausbricht, am stärksten mit seinen Gebärden zurückhält. Lediglich eine leichte Erhebung der rechten Hand ist zu erkennen. Elisabeth, die allerdings neben ihm steht und nicht sitzt, behält ebenfalls die abwehrend ausgestreckten Arme unterhalb des Gesichtes, bis sie von ihrem Platz flieht. Die übrige Hofgesellschaft zeigt hingegen keine Zurückhaltung, wenn sie in größter Aufregung mit weit erhobenen Armen chaotisch nach links entweicht, als sie Tannhäusers Bericht vernommen hat. Tannhäuser, obgleich der Urheber dieses Aufruhrs, behält ebenfalls ungerührt eine adelige Contenance, selbst in dem Moment als er sein skandalöses Geständnis ablegt, mit nach hinten geneigtem Haupt und einem verklärt lächelnden Gesichtsausdruck. Die verschiedenen Klassen der Figuren kommen hier möglicherweise durch die Extensivität der Gebärden visuell zum Vorschein. Darüber hinaus ist die mit Heines Szenarium konsistente Personenführung im Film von 1913 erstaunlich und lässt darauf schließen, dass im frü-

24 Bildmaterial zu Knust 2019 in <https://www.lim.it/en/miscellaneous-books/5621-the-stage-gesture-of-the-wagner-era-9788870967975.html> (Zugriff 30. November 2022).

hen 20. Jahrhundert darstellerische und inszenatorische Konventionen aus dem 19. Jahrhundert weiterhin gepflegt und aufrechterhalten wurden. Vielleicht könnte man so weit gehen, die Existenz einer kohärenten westlichen gestischen Tradition zu postulieren, die sich vom späten 18. Jahrhundert bis in die frühe Film-Ära hinein erstreckte, also über einen Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten oder länger.

Besonders drastisch sind wahrscheinlich die Unterschiede in den Gebärden der verschiedenen Figurengruppen im *Ring* gewesen. Neben Göttern und Menschen treten hier Naturwesen wie die Rheintöchter oder Fabelwesen wie Zwerge und Riesen auf. Im Folgenden soll der Vortrag Mimes, so wie ihn Camille Saint-Saëns oben beschrieb,²⁵ anhand der unterschiedlichen erhaltenen Medientypen rekonstruiert werden. Es gibt neben den Figurinen Carl Doeplers (1824–1905) für die Bayreuther und denen von Franz Seitz (1817–1883) für die Münchner Aufführung von *Das Rheingold* kein Kostümfoto dieser Figur von der 1869er Münchner Uraufführung und der 1876er Bayreuther Erstaufführung. Ein frühes Kostümfoto zeigt Hans Breuer (1868 oder 1870–1929) als Mime in der Bayreuther Inszenierung von 1896. Seine gekrümmte Körperhaltung und sein verwaorlostes Äußeres mit zotteligen Haaren und rußgeschwärtztem Gesicht waren für diese Rolle bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts typisch, wie eine Fotografie von Eduard Habich (1880–1960) als Alberich und Erich Zimmermann (1892–1968) als Mime in New York aus dem Jahre 1937 zeigt. Auf ihr sieht man Alberich, der mit der Geißel ausholt, und Mime, der mit abgeknickten Handgelenken und verzogenem Gesicht dessen Schläge abwehrt. Der spanische Tenor Augusto Nannetti (1845–1910) als Mime auf einem Kostümfoto aus dem Jahre 1905 in Barcelona krümmt sich nicht nur, sondern sitzt förmlich in der Hocke. Ob er auch in dieser Haltung singen konnte, wäre anhand von zeitgenössischen Quellen zu verifizieren. Frappierend sind die Übereinstimmungen in Kostüm und Körperhaltung mit einer anderen, in ihrer Funktion ähnlichen dramatischen Figur in Inszenierungen der Jahrhundertwende: mit Caliban in Shakespeares *The Tempest*. Ein britischer Film aus dem Jahre 1910 in der Regie von Percy Stow, produziert für die Clarendon Film Company, zeigt Caliban, der von Prospero mit Gewalt gezähmt wird. Er verlässt nie seine kauernde Haltung, wodurch er sich stets nur auf halber Höhe mit dem auf und

25 Saint-Saëns 1885, S.86.

ab schreitenden Prospero befindet, obwohl er genauso groß wie er ist, und bewegt sich mit weit aufgerissenen Augen sehr hektisch und ruckartig mit ausladenden, weit über dem Kopf ausgeführten Gebärden und krampfhaft abgelenkten Handgelenken. Sein wild fuchtelnder, kriechender Vortrag unterscheidet sich vollkommen von dem aufrechten Habitus Prosperos und dessen Tochter Miranda, welche in der Szene der Beschwörung des Sturms mit flehenden oder gebieterischen, doch stets unter dem Gesicht ausgeführten Gesten agieren – mit Ausnahme des Beginns des Sturmes – und dabei immer eine gewisse Ruhe und Würde bewahren. Anhand dieser Materialien zum Vortrag Mimes und Calibans um 1900 lässt sich der große historische Abstand zu den Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts sehr schön verdeutlichen.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass es unterschiedliche regionale und nationale Traditionen für die Verkörperung gewisser Figuren gab, dass also einige Gebärden nur in bestimmten Theatern zu sehen waren. Wagner mokierte sich beispielsweise über die Darstellung Samiels in der Pariser Erstaufführung von *Der Freischütz* im Jahre 1841, in welcher diese Figur anders als in Deutschland und für einen deutschen Zuschauer gänzlich unmotiviert ständig zu zittern hatte.²⁶ Vielleicht hat sich diese das Böse repräsentierende Figur auch deutlich rascher bewegt als seine menschlichen Pendanten, so wie es Figuren wie Caliban in Stows *The Tempest* oder der – von dem Regisseur verdeutlichend hinzugefügte – Mephisto in Porters *Parsifal*-Film tun. Die Darstellung des Unheimlichen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts hätte sich in diesem Falle durch Schnelligkeit ausgezeichnet.

c) Mögliche Methoden für eine künstlerische Implementierung

Abschließend soll vollkommen tentativ und selektiv über die Relevanz des bisher präsentierten und ausgewerteten empirischen Materials für eine historisch informierte Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts nachgedacht werden. Da es hierfür keinerlei Ansätze gibt, auf die man aufbauen könnte, wird sich dieser Teil auf ein paar Anregungen und Beobachtungen, die notgedrungen subjektiv und anekdotisch sind, beschränken. Welche praktischen Ausgangspunkte könnte es für eine his-

26 Wagner 1841, S.226 f.; Wagner bezeichnete an anderer Stelle das Zittern mit den Händen als eine für das französische Theater typische Geste (Wagner 1841a, S.35).

torisch informierte Gebärdenimplementierung geben? Zum einen wären cheironomische Traditionen, die außerhalb Europas existieren, ein möglicher Eingang in ein solches hypothetisches Projekt. Solche jahrhundertealten Traditionen gibt es u. a. in Südasien, etwa in Südostasien und auf Sri Lanka. Weibliche rituelle Tänzerinnen, die eine mehrjährige Ausbildung durchlaufen, die sie bereits als Kind antreten,²⁷ erlernen eine Vielzahl von Handstellungen, die zum Teil symbolische Bedeutung haben. Diese Tanztradition ist im wesentlichen Cheironomie. Zum anderen ist auch das europäische Ballett eine mögliche Vorlage, eventuell in Verbindung mit Gebärden, die das Singen erleichtern (siehe oben).²⁸ Eine weitere Inspirationsquelle für dramatische Sänger*innen, die sich mit dem Repertoire des 19. Jahrhunderts beschäftigen, könnte darüber hinaus wie für ihre Vorgänger*innen die zeitgenössische Bildende Kunst sein, also Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts, die auch Theatergebärden wiedergeben dürften. Es ist bekannt, dass Wilhelmine Schröder-Devrient sich durch den Besuch von Museen und Galerien auf ihre Rollengestaltung vorbereitete.²⁹

Doch stößt man hier natürlich auf etwas, das ich mit dem Begriff der ‚Peinlichkeitsgrenze‘ umschreiben würde. Viele der in den Alltag abgesunkenen, drastischen Gesten des 19. Jahrhunderts haben für uns heute den Ausdruck von falschem Pathos und wirken nicht selten wie eine Karikatur. Man denke hier an die von Austin überlieferte Gebärde der Erschöpfung oder Überforderung, bei der eine Figur den Kopf nach hinten senkt und mit erhobenem Ellenbogen mit dem Handrücken das Gesicht bedeckt, während der andere Arm mit geballter Faust nach hinten unten gerichtet ist. Wie die erhaltenen Filme und graphischen Darstellungen von Theatergebärden also nicht ohne weiteres zur Aneignung taugen, so erst recht nicht die mitunter wahrhaft theatralischen Gebärden auf den Gemälden eines Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) oder Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872), der der Vater des von Wagner sehr geschätzten dramatischen Sängers Ludwig

27 Loviny 2002.

28 Die Opernregisseurin Sigrid T’Hooft, die selbst Balletttänzerin ist, berichtete mir am 22. Januar 2013, dass die Sänger, mit denen sie ihre Parts erarbeitet hat, gerne Ballettgesten übernehmen, weil sie sie beim Singen unterstützen. Ihr sei an dieser Stelle für ihre Mitteilung gedankt.

29 von Wolzogen 1863, S. 96.

Schnorr von Carolsfeld (1836–1865) war; möglich ist, dass sein Vortrag nach den Maßstäben seiner Zeit ‚malerisch‘ war. Das war damals keine Kritik, sondern ganz im Gegenteil ein Qualitätsprädikat dramatischer Darstellung. Die Grenze des Möglichen dürfte in dieser Hinsicht bei jedem Sänger und jeder Sängerin anders verlaufen.

Wie wäre sie in der Probenarbeit zu überwinden und wie weit kann oder soll man sich überhaupt auf den Vortrag des 19. Jahrhunderts einlassen? Zunächst wären hier Regiearbeiten zu konsultieren, die Opern des 18. Jahrhunderts historisch informiert auf die Bühne gebracht haben; dieses Repertoire wird mittlerweile nicht nur musikalisch, sondern mitunter auch szenisch historisch informiert dargeboten, sei es recht konsequent wie Mozarts *Così fan tutte* in der Drottningholmer Inszenierung Sigrid T’Hoofts (*1963) aus dem Jahre 2011, sei es mit ironischen Brechungen wie Haydns *Orlando paladino* in der Inszenierung Nigel Lowerys und Amir Hosseinpours (*1966), die an der Staatsoper Berlin 2009 Premiere hatte. Eine weitere wichtige Erleichterung für die Erarbeitung der alten Gebärden wäre eine dunkle Szene wie im 19. Jahrhundert, als Kerzen- und Gasbeleuchtung die Norm war.³⁰ Sie war der Grund für die überdeutlichen, telegraphischen Gebärden und die extreme darstellerische Personencharakterisierung, denn sobald man sich nur ein paar Schritte von der Rampe entfernte, an der wie in den Kulissen die offenen Flammen brannten, waren die Darsteller kaum noch voneinander zu unterscheiden. Die Szenenmitte blieb im 19. Jahrhundert dunkel, auch auf der Festspielbühne in Bayreuth, wie zeitgenössische Erinnerungen belegen.³¹ Wollte man noch einen Schritt weitergehen, ließe sich diese schwache Beleuchtung mit den zweidimensionalen Bühnenbildern des 19. Jahrhunderts kombinieren. Es gibt noch ein paar solcher originaler Kulissen, Soffitten und Prospekte aus dem frühen 20. Jahrhundert, mit denen auch experimentiert worden ist, darunter 24 komplette Sets von Bühnenbildern Albert Dubosqs (1863–1940), entstanden zwischen 1912 und 1923, die sich im Fundus der Schouwburg in Kortrijk/Courtrai befinden.³² Dort wurden sie vor etwa 10 Jahren auch ausgestellt und in Aufführungen gezeigt.

30 Bergman 1977.

31 Fricke 1906, S.131f.; Erinnerung Siegfried Wagners (mündliche Mitteilung Wolfgang Wagner August 2004).

32 Forment 2013.

Nun kann es aber nicht darum gehen, eine komplette Operaufführung des 19. Jahrhunderts ‚historisch getreu‘ nachzustellen. Das würde unweigerlich auf eine Menge Schwierigkeiten und nicht zuletzt auf Widerstand der an der Produktion Beteiligten stoßen. Was mir hier vorschwebt, wäre eine bildnerisch und medial pluralistische und inkonsequente Inszenierung wie Christoph Schlingensiefels (1960–2010) *Parsifal* (2004), in der phasenweise altertümliche, pathetische Gebärden und statuarische Aktionen zu sehen waren, die aber in der Fülle der visuellen Reize förmlich auf- und untergingen. Pluralismus und Inkonsequenz der szenischen Gestaltung zeichnen auch andere neuere Wagner-Inszenierungen aus, etwa diejenigen Stefan Herheims (*Lohengrin*, Staatsoper Berlin 2010; *Der Ring des Nibelungen*, Deutsche Oper Berlin 2020/21), in denen ‚authentische‘ Kostüme, so wie sie im 19. Jahrhundert möglich gewesen sein würden, zusammen mit heutigen zu sehen sind, Pathos mit Ironie gemischt wird. Die historische Gebärde könnte so als eine Art Stilmittel neben anderen fungieren und Regisseur*innen und Sänger*innen im besten Falle neue Möglichkeiten musikalisch-darstellerischer Kommentare und Ausdrucksformen eröffnen.

Abschluss

Wie aus dem Vorigen deutlich geworden sein dürfte, ist die Formulierung einer Methodik zur Erlernung oder Aneignung der – ohnedies nur fragmentarisch überlieferten – Vortragskunst des 19. Jahrhunderts nicht zu leisten. Das vorhandene Material gibt kein geschlossenes Bild und selbst wenn es das gäbe, wäre den Sänger*innen von heute ihre vollständige Nachahmung nicht unbedingt zuzumuten. Auch das Publikum dürfte darauf nur schwer vorzubereiten und von dem Nutzen der Nachstellung einer historischen Opernproduktion zu überzeugen sein. Was das erhaltene textliche, graphische und filmische Material allerdings leisten könnte, wäre etwa im Falle Wagners eine punktuelle Vertiefung und visuelle analytische Erklärung der Musik, in welcher sich willkürliche und unwillkürliche Gesten verbergen, die mitunter die Tongebung, den Ansatz und das Singen langer Bögen, das für ihn wichtig war,³³ unterstützen könnten. Und nicht zuletzt der kraftvolle, farbige und über-

33 Knust/Tägil 2015, S.113.

wältigende Orchestersatz – Wagner nannte die orchestrale Begleitung in seinen Werken in diesem Sinne den „Kothurn“ der Sänger³⁴ – würde sich in Verbindung mit den alten, ausgreifenden und ausdrucksstarken Gebärden stellenweise optisch erschließen lassen. Ein solches Wagnertheater wäre dann nicht unbedingt durchgehend historisch informiert, immerhin aber historisch inspiriert.

34 U. a. in Wagner 1975, S.214; Eintrag vom 30. Oktober 1881 (C. Wagner 1977, S.818).

Literaturverzeichnis

Austin 1818

Gilbert Austin: *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation nach ältern und neuern Grundsätzen über die Stimme, den Gesichtsausdruck und die Gesticulation* [1806], ins Deutsche übertragen von Chr. Friedr. Michaelis, Leipzig 1818.

Bergman 1977

Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Stockholm & Totowa 1977.

Bory 1938

Robert Bory, *La vie et l'œuvre de Richard Wagner par l'image*, Genf 1938.

Dahlhaus 1970

Carl Dahlhaus, *Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen*, München 1970.

Devrient 1848

Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Leipzig 1848.

Engel 1785 und 1786

Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 2 Teile, Berlin 1785 und 1786.

Forment 2013

Bruno Forment, „Jumbo-Sized Artifacts of Operatic Practice: The Opportunities and Challenges of Historical Stage Sets“, in: *Music in Art. International Journal for Music Iconography* 38 (2013), S. 115–125.

Fricke 1906

Richard Fricke, *Bayreuth vor 30 Jahren*, Dresden 1906.

Goez 1783

Joseph Franz von Goez, *Lenardo und Blandine*, Augsburg 1783.

Großmann-Vendrey 1977

Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, 3 Bände, Regensburg 1977.

Hellberg 1942

Geerd Hellberg, *Richard Wagner als Regisseur: Untersuchungen über das Verhältnis von Werk und Regie*, Diss. Berlin 1942.

Kirchmeyer

Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Teil IV: Das zeitgenössische Wagner-Bild*, 6 Bände, Regensburg 1967–1985.

Knust 2007

Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners – Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 16)*, Berlin 2007; ²2018 (*Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 23*); Kapitel IV open access verfügbar unter https://www.frank-timme.de/fileadmin/docs/ISBN_978-3-7329-0452-5_Einzelanalysen_Anhang.pdf (Zugriff 30. November 2022).

Knust 2011

Martin Knust, „Die Bühnengestik im 19. Jahrhundert – Quellen und Ansätze einer szenisch-musikalischen Rekonstruktion“, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 26 (2011), Themennummer *Hörbare Gebärden – Musik und Körperausdruck*, S. 325–344.

Knust 2017

Martin Knust, „Wagner und Lully – Über Gestik und die Neugründung von Operntraditionen“ in: *Richard Wagner: Musikalische Gestik – Gestische Musik*, Ruth Müller-Lindenberg and Katrin Eggers (Hg.), Würzburg 2017, S. 39–66.

Knust 2019

Martin Knust, „The Stage Gesture of the Wagner Era“, in: *Mettere in scena Wagner. Opera e regia tra ottocento e contemporaneità (Studi e saggi 25)*, Marco Targa and Marco Brighenti (Hg.), Lucca 2019, S. 37–48.

Knust 2022

Martin Knust, „‚hier hört man klopfen‘ – Wagners Werke als Vorläufer des Filmsoundtracks“, in: *wagnerspectrum* 18 (2022), Themanummer *Schwerpunkt: Wagner im Film*, S. 13–28.

Knust/Tägil 2015

Martin Knust & Ingela Tägil, „The Careers of Jenny Lind and Wilhelmine Schröder-Devrient: A Comparison“, in: Christine Hoppe und Melanie von Goldbeck (Hg.), *Begegnung – Vermittlung – Innovation. Annäherungen an Musik- und Kompositionspraktiken im Europa des 19. Jahrhunderts (Bericht zum 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung „Musik. Musiken. Strukturen und Prozesse“)*, Göttingen 2015, S. 85 – 132. <https://doi.org/10.17875/gup2015-823> (Zugriff 30. November 2022).

Kropfinger 2000

Klaus Kropfinger (Hg.), *Richard Wagner: Oper und Drama*, Stuttgart 2000.

Lindau 1882

Paul Lindau, „Parsifal von Richard Wagner“, in: *Kölnische Zeitung* Nr. 212 vom 2. August 1882.

Loviny 2002

Christophe Loviny, *Les danseuses sacrées d'Angkor*, Paris 2002.

Neumann 1907

Angelo Neumann, *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig 1907.

Pohl 2002

Rüdiger Pohl (Hg.), „Das Orchester muß wie die unsichtbare Seele sein.“ *Richard Wagners Bemerkungen zum Parsifal, aufgezeichnet während der Proben und Aufführungen 1882 von H. Porges*, Berlin 2002.

Porges 1881

Heinrich Porges, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen 1876*, Chemnitz 1881.

RWSW 30

Martin Geck und Egon Voss (Hg.), *Richard Wagner: Sämtliche Werke Bd. 30: Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, Mainz 1970.

Sadie 1992

Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Band 4, London 1992.

Saint-Saëns 1885

Camille Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, Paris 1885.

Steinbeck 1968

Dietrich Steinbeck (Hg.), *Richard Wagners Tannhäuser-Szenarium. Das Vorbild der Erstaufführungen mit der Kostümbeschreibung und den Dekorationsplänen*, Berlin 1968.

Wagner 1841

Richard Wagner, „Le Freischutz‘. Bericht nach Deutschland“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 1, Leipzig 1907, S. 220–240.

Wagner 1841a

Richard Wagner, „Pariser Amusements“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 12, Leipzig 1911, S. 29–43.

Wagner 1851

Richard Wagner, *Oper und Drama, zweiter und dritter Teil*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 4, Leipzig 1907, S. 1–229.

Wagner 1852

Richard Wagner, „Über die Aufführung des Tannhäuser (1852)“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 5, Leipzig 1907, S. 123–159.

Wagner 1907

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 1, Leipzig 1907.

Wagner 1975

Richard Wagner: Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882, vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich, Freiburg/Breisgau 1975.

C. Wagner 1976

Cosima Wagner: Die Tagebücher. Band I: 1869–1877, hg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Zürich 1976.

C. Wagner 1977

Cosima Wagner: Die Tagebücher. Band II: 1878–1883, hg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Zürich 1977.

von Wolzogen 1863

Alfred von Wolzogen, *Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas*, Leipzig 1863.

Diskussion

Anno Mungen: Vielen Dank für diesen großen Bogen und die tollen Beispiele. Vielleicht kann man auch nochmals betonen, dass der ganze Aspekt der Historienmalerei kulturgeschichtlich wichtig ist. Ich sage das vor allem auch deshalb, weil es bei diesen Dingen auch immer um eine Zuspitzung im Sinne eines Tableau geht, wo man auch an wichtigen bestimmten dramaturgischen Momenten innerhalb des Stückes etwas auf den Punkt bringt. Eine kleine Anmerkung zu dem Verhältnis von Geste und Singen auf das Schröder-Devrient-Bild bezogen: Sie muss an der Stelle nicht gesungen haben, das ist glaube ich ganz wichtig zu sagen. Das sind auch Zuspitzungen, die wir in den Momenten sehen (wenn es nicht einfach nur um eine Kostümfigurine geht, wo wir das Kostüm sehen sollen, aber das war hier sicherlich nicht so), denn sie war dafür bekannt, dass sie über lange Passagen auf der Bühne pantomimisch tätig ist, ohne dass sie singt, das war ein großer Reiz ihrer Kunst. Denn so kann man bestimmt nicht singen. Es muss also nicht immer das gestische mit dem sängerischen synchron einhergehen, manchmal natürlich schon.

Martin Knust: Was mich interessiert, wenn ich jetzt die Gelegenheit hätte, damit zu arbeiten, wäre die Arbeit mit unterstützenden historischen Gesten. In meinem Gesangsunterricht haben wir sehr viele unterstützende Gesten genutzt. Ich nehme an, wenn man das mit Sänger*innen machen würde, würden sich einige Gesten von selbst ergeben.

Christina Monschau: Ich würde gerne daran anknüpfen. Wagner wollte nicht, dass, wenn jemand auf der Bühne nichts zu tun hat, die Person einfach nur dasteht, sondern sie sollte etwas machen. Zum Thema der Dunkelheit: Ich frage mich, ob Wagner damit Abhilfe schaffen wollte, dass es nicht zu düster ist. Vielleicht sollte da der blaue Lichtschein bei Erda helfen.

Martin Knust: Er hat mit einem Spot gearbeitet. Vielleicht ist es einfach ein Reflex, dass Wagner düster inszeniert wird.

Christina Monschau: Ich kenne Aufzeichnungen von Punkten, wo Leute auf der Bühne zu stehen haben. Ich weiß, dass es das von *Tannhäuser* gibt. Aber haben Sie da etwas zum *Ring* gesehen?

Martin Knust: Nein, leider nicht. Es wird vielleicht noch mehr auftauchen.

Barbara Eichner: Es geht auch um die Zeitwahrnehmung. Wenn sich Held*innen in Wagnerianischer Zeit bewegen, ist gar nicht so viel Zeit. Wenn die alte Gestik wegfällt, hat man auf einmal viel Zeit und muss die Musik füllen. Ein weiterer Punkt ist der Peinlichkeitsfaktor bei den Gesten. Für mich stellt sich die Frage, ob es für moderne Sänger*innen wirklich sehr peinlich ist, diese alten Gesten zu machen, denn sie müssen heutzutage viel mitmachen. Man findet bestimmt Sänger*innen, die sagen, sie wollen sich in großer Gebärde hinstellen.

Martin Knust: Es ist sehr leicht, durch die Musik in diese Rollen hineinzukommen. Ich denke Wagner hat sowohl für die Sänger*innen als auch für Instrumentalist*innen sehr dankbare Aufgaben. Die Nebenstimmen sind im Orchester interessant.

Ulf Otto: Es gibt viel Forschung zur Gestik im Melodram, dort gehen Gestik und Sprache völlig auseinander. Das ist interessant zu vergleichen mit der Wagnergestik. Ich habe das Gefühl, dass in der Gestik ganz viele Dinge sind, wie beispielsweise der Gral. Ist das ein naiver Eindruck, oder kann man schon sagen, dass Gegenstände wie das Schwert aufgegriffen werden?

Martin Knust: Es gab viele lautmalerische Gesten. Definitiv kann ich mir vorstellen, dass Gegenstände gestisch gemalt wurden.

Mimik in Wagners *Ring*: Historisch informierte Darstellungspraxis zwischen Wissenschaft und Bühnenkunst

von Christina Monschau, Universität zu Köln

Die Mimik im Kontext einer historisch informierten vollszenischen Ring-Aufführung

Der folgende Beitrag skizziert Richard Wagners Mimik-Verständnis und -ideal, die Einbettung der Mimik in die Werkkonzeption und ihre Bedeutung für die Gesamtwirkung sowie die damit zusammenhängenden Ansprüche Wagners an die Mitwirkenden, um anschließend daraus Kriterien abzuleiten, auf die beim praxisorientierten Umgang mit der Mimik in einer historisch informierten vollszenischen Aufführung zu achten wäre.

Eine grundlegende Voraussetzung für folgende Darlegungen ist die Erläuterung des Wagnerschen Mimik-Begriffs. Denn Wagner fasst den Begriff nicht im Sinne von Gesichtsmienen auf, sondern, gemäß dem Mimen¹ als Bühnenkünstler in dessen „einzelnen Zug, Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht“², das gesamte äußere Erscheinungsbild des musikdramatischen Darstellers.³

1 Aus dem Lateinischen *mimus* oder dem Altgriechischen *μῖμος* (*mimos*) für „Nachahmer, Schauspieler“ (Pfeifer 2005, S. 872); Im Interesse besserer Lesbarkeit wird nicht ausdrücklich in geschlechtsspezifischen Personenbezeichnungen differenziert. Die gewählte männliche Form schließt eine adäquate weibliche Form gleichberechtigt ein.

2 Wagner 1907, Bd. 5, S. 177–179; Da beim Aufarbeiten des physisch aktiven Ausdrucks durch Mienen und Gesten ein anderer Forschungsvorgang von Nöten ist als bei der Aufarbeitung des Kostüms, obwohl beides die äußere Erscheinung der darstellenden Person ausmacht, wird das Kostüm in diesem Band in einem separaten Aufsatz von Kordula Knaus thematisiert.

3 Aus diesem Grund ist im Weiteren nicht von Sängern die Rede, sondern in Bezug auf Wagners Werk von ‚musikdramatischen Darstellern‘, da dies die ge-

Die Auseinandersetzung mit Schwierigkeiten einer szenisch historisch informierten Aufführung, wie die Flüchtigkeit des Mediums⁴ oder die Unmöglichkeit einer präzisen Rekonstruktion, ist zwar unvermeidbar (beispielsweise im Umgang mit unvollständigen, ungenauen, unsicheren Überlieferungen des Bühnengeschehens), doch ist dies kein Grund, ein solches Vorhaben zu umgehen. Denn stellt man sich die wesentliche Frage, warum man einen entsprechenden Gegenstand untersucht, und zwar in diesem Fall nicht nur das Interesse, ob sich die historisch informierte Aufführungspraxis auf eine vollszenische Produktion anwenden lässt, sondern konkret, warum eine umfassende Untersuchung explizit von Wagners *Ring* angestrebt werden soll, so kommt man zu dem grundlegenden Punkt, dass die Entstehung und einmalig ausgefeilte Konzeption der *Ring*-Tetralogie auf der Wechselbeziehung von Auditivem und Visuellem basiert. Diese Verknüpfung der Teilkünste⁵ ist aus Wagners Gesamtwerkidee nicht wegzudenken und daher zentraler Bestandteil einer möglichst akkurat nachempfundenen Aufführung des Jahres 1876. Erst eine möglichst genaue wissenschaftliche und darauf aufbauende sinnlich erfahrbare Annäherung vermag, diese Besonderheit ganzheitlich nachzuempfinden. Im heutigen Regietheater hat man sich zunehmend von der im Werk festgelegten Abstimmung der Künste aufeinander entfernt, den Fokus auf sich jeweils von Vorangegangenen abhebende Interpretationen gelegt und somit einen Nachvollzug jener in der Komposition angelegten wechselseitigen Wirkungssteigerung unmöglich gemacht. Es ist ebenso wenig erforderlich, historische Werke stetem Gegenwartsbezug auszusetzen, wie die Wiedererweckung historischer Wahrnehmungen. Letzteres kann mit einem heutigen Publikum nicht geleistet werden und muss es auch nicht, wenn es um den reinen Nachvollzug geht, wie ein Werk in dessen Ursprung ausgesehen und geklungen haben könnte. Gerade die Konfrontation mit der Erscheinung eines Werks in dessen Ursprung mit einem heu-

sangliche und mimische Darstellung miteinschließt.

4 Wobei auch historische Musikwerke kein fester Gegenstand und bis heute interpretativen Veränderungen (etwa in Tempi, Instrumentation, Dynamik) ausgesetzt sind.

5 Szenerie, Mimik, Orchestermusik, Gesang, Bühnentechnik, Farbe, Licht, Dramaturgie/Handlung, Sprache, Geräusche, Raumwirkung, Festspielhausarchitektur und Rahmenbedingungen wie die einleitenden Fanfaren oder der Vorhang.

tigem Publikum, aber ebenso die Reaktionen heutiger mitwirkender Künstler auf einen solch historisch orientierten Arbeitsprozess bringen Erkenntnisse über das Werk, die damalige Praxis sowie die Differenz zu heutigen Umständen und Spiel- und Wahrnehmungsgewohnheiten mit sich, die abermals neue interdisziplinäre wissenschaftliche Auseinandersetzungen und die Forschung vorantreibende Fragen aufwerfen und in der Musik- und Theaterkultur neue Zugänge, Interpretationen und Blicke auf die Werkästhetik anregen⁶ und überdies das allgemein über die Zeit verschwommene Bild von Wagners *Ring* zurück zu einem objektiven aber auch kritischen direkten Blick auf das Ganze führen könnten.

Die Bedeutung der Mimik für die Korrelationen musikalischer, dichterischer und szenischer Aspekte durchzieht das Werk von der Idee bis zur Rezeption wie ein roter Faden.⁷ Soll dies im Denken und Tun vollzogen werden, genügt eine konzertante Herangehensweise nicht. Zwar wurde die Mimik in der historisch informierten *Rheingold*-Aufführung der *Wagner Lesarten* in der Kölner Philharmonie im November 2021 berücksichtigt und bot so einen Einblick in das, was möglich und worüber nachzudenken wäre, dennoch bleibt einiges aufzuarbeiten, zu überdenken und tiefergehend zu verinnerlichen.

Alles auf die Darstellung bezügliche kann nur dann musikalischerseits gelingen, wenn die feinste Ausführung des szenischen Details das Gelingen des dramatischen Ganzen überhaupt ermöglicht.⁸

Abgesehen davon, dass laut Wagner sein *Ring des Nibelungen* nur dann eine intensive und ergreifende Wirkung erreichen würde, wenn alle Mitwirkenden seinen minutiösen und streng aufeinander abgestimmten Anweisungen genauestens Folge leisten würden, bestätigt sich auch

6 Hilfreich dazu ist das Führen eines Protokolls zum Reenactment-Vorgang mit Angaben zur Art des wissenschaftlichen Experiments, Forschungsvoraussetzungen, Methode und Praktiken. Der Arbeitsprozess bis zur einschließlichen Aufführung wird dabei als Teil der Forschung betrachtet, wobei aus dem Vorgang neue Erkenntnisse gewonnen werden.

7 Brief Wagners an Ludwig II. am 09. Februar 1879, hier in: Wagner 1987, S. 890; Allis 2008, S. 117.

8 Wagner 1907, Bd. 4, S. 146f.

in Teilergebnissen meines laufenden Promotionsvorhabens (*Musik durch Auge und Ohr. Zur Expressivität im Wechselspiel der Künste in Wagners Ring*) die wesentliche Bedeutung der Gesamtwirkung. In dem Projekt wird ausgehend von einer inhaltsanalytischen Aufarbeitung der Rezensionen untersucht, inwiefern die im *Ring*-Zyklus besonders intensive und minutiös ausgearbeitete Zusammenwirkung der Künste zur Expressivität des Ganzen beigetragen hat. Auf Expressivität und Wechselwirkungen konzentrierte Auswertungen von über 1000 Zeitungsartikeln zum *Ring* 1876 veranschaulichen (ohne zu viel von meiner Arbeit vorwegzunehmen) die Wichtigkeit kontrastierender, intensivierender, differenzierender und ergänzender Wechselwirkungen zwischen den Teilkünsten des Werks. Die daraus exzerpierte Differenz und Similarität zwischen Idee, Praxis und Wahrnehmung lassen außerdem Rückschlüsse auf die ursprünglichen konzeptuellen und medialen Gründe für expressive Momente/Merkmale sowie damalige kulturhistorische, soziologische und psychologische Faktoren zu, die ‚Wahrnehmungs-Filter‘ für diese oder jene Wirkung auf das damalige Publikum bilden.⁹

„Der szenische Vorgang ist und bleibt die Hauptsache“: Mimik in Wagners Theorie

Im Kern basiert Wagners Kunstwerk der Zukunft auf seinem Bestreben, die Gesellschaft aus ihrer einheitlich genormten, angepassten Form zu reißen, indem sein Werk das tiefste eigentümliche Wesen des Menschen¹⁰ möglichst realistisch und natürlich erfassen und so dem Publikum ermöglichen sollte, sich als Individuum wiederzuerkennen,¹¹ um aus auferlegten Beschränkungen und Hemmungen ausbrechen und dem „tyrannische[n], belebende[n] und neuernde[n] Drang“¹² nach der eigenen Individualität folgen zu können. Zum Erzeugen einer solchen

9 Ergebnisse jenes Forschungsvorhabens in Verbindung mit einem Reenactment des *Ring* würden überdies eine Gegenüberstellung der damaligen und heutigen Wirkung auf das Publikum ermöglichen.

10 Wagner 1907, Bd. 3, S. 89.

11 Wagner 1907, Bd. 4, S. 2.

12 Ebd., S. 54.

sympathetischen Wirkung forderte Wagner eine wahrhaftige Mimik,¹³ d. h. alles den Menschen Bewegende musste durch die Darsteller auf der Bühne unmittelbar durchlebt und nach außen getragen werden.¹⁴ Zum gänzlichen Verstehen bedürfe es dabei zum einen der Einbettung der Charaktere in eine Handlung, da sich das Wesen des Menschen erst in seiner Beziehung zu anderen offenbare.¹⁵ Und zum anderen, gemäß der menschlichen Natur, die Umwelt umfassend durch verschiedene Sinne wahrzunehmen,¹⁶ eines vollständigen sinnlichen Erfassens des Menschen¹⁷ (wobei sich laut Wagner dem Auge der äußere, dem Ohre der innere Mensch darstelle)¹⁸ im Zusammenspiel der von Wagner sogenannten „Schwesternkünste“¹⁹, der Tanz-, Ton- und Dichtkunst.²⁰

[...] durch das Gebahren seiner Glieder gelangt der innere, singende und sprechende Mensch zur Anschauung; Ton- und Dichtkunst werden in der Tanzkunst (Mimik) dem vollkommenen kunstempfänglichen Menschen, dem nicht nur hörenden, sondern auch sehenden, erst verständlich.²¹

Wichtig sei in dieser Verbindung ein Geben und Nehmen der Künste,²² ohne dass sie dabei Anteile ihrer Ausdruckskraft einbüßen müssten: Die Künste für sich blieben begrenzt auf bestimmte Sinne und ihre jeweils andersartigen Fähigkeiten, vermöchten aber gemeinsam über

13 Ebd., S. 54, 77 f.

14 Wagner 1907, Bd. 4, S. 106.

15 Wagner 1907, Bd. 3, S. 163.

16 Monschau 2021b, S. 6.

17 Monschau 2021a, S. 26.

18 Den Menschen erst in der Interaktion mit anderen und umfassend durch verschiedene Sinne zu erfassen, liegt laut Wagner in der Natur des Menschen begründet, der seine Umwelt nicht nur auditiv, sondern auch visuell wahrnehme (Monschau 2021b, S. 6), wobei sich laut Wagner dem Auge „der äußere, dem Ohre der innere Mensch“ darstelle (Wagner 1907, Bd. 3, S. 63 f.).

19 Wagner 1907, Bd. 3, S. 67.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 72.

22 Ebd., S. 67 f.; auch S. 154–156.

die Grenzen der ihnen zugewiesenen Sinne hinauszugehen.²³ Auf diese Weise flössen sie ineinander und wirkten als Ganzes. Dies wiederum erfordere ein mit der Liebe vergleichbares Miteinander: Sobald eine der Künste in den Zwang gerate, sich durchsetzen zu müssen, weil die andere sie einenge, könne keine der Künste mehr frei wirken.²⁴

Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der ächtesten, adeligsten Musen des künstlerischen Menschen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen; dann bald diese bald jene einzelne, wie um den anderen ihre schöne Gestalt in voller Selbstständigkeit zu zeigen, sich aus der Verschlingung lösend, nur noch mit der äußersten Handspitze die Hände der anderen berührend; jetzt die eine, vom Hinblick auf die Doppelgestalt ihrer festumschlungenen beiden Schwestern entzückt, dieser sich neigend; dann zwei, vom Reize der einen hingerissen, huldigungsvoll sie grüßend, – um endlich Alle, fest umschlungen, Brust an Brust, Glied an Glied, in brünstigem Liebeskusse zu einer einzigen, wonniglebendigen Gestalt zu verwachsen. – Das ist das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunst, der Einen, immer sie selben und immer anderen, überreich sich scheidenden und überselig sich vereinigenden.²⁵

Das aus jener Verschmelzung resultierende Erweitern ihrer Wirkungsfelder bildet die Grundlage für Wagners angestrebte Form der Bühnenkunst.²⁶ Laut Wagner stünde die Mimik in ihrer Ursprungsform, der

23 Vgl. ebd., S. 117.

24 Er vergleicht dies mit einem Gesetz der Natur, nach welchem nichts nur für sich bestehen könne (ebd., S. 69 f.).

25 Wagner 1907, Bd. 3, S. 67 f.; auch S. 154–156.

26 Vgl. Wagner 1907, Bd. 3, S. 117.

Tanzkunst (als „realste aller Kunstarten“²⁷), am Anfang der Entstehung jener Verbindung:²⁸

Sinnliches Schmerz- oder Wohlempfinden giebt der Leibesmensch unmittelbar an und mit den Gliedern seines Leibes kund, welche Schmerz oder Lust empfinden; Schmerz- oder Wohlempfinden des ganzen Leibes drückt er durch beziehungsvolle, zu einem Zusammenhange sich ergänzende Bewegung aller oder der ausdrucksfähigen Glieder aus; aus der Beziehung zueinander selbst, dann aus dem Wechsel der sich ergänzenden, deutenden Bewegungen – wie sie von dem Wechsel der von weicher Ruhe bis zu leidenschaftlichem Ungestüm bald allmählich, bald heftig schnell fortschreitenden Empfindungen bedingt werden, – entstehen die Gesetze unendlich wechselnder Bewegung selbst, nach denen der künstlerisch sich darstellende Mensch sich kundgiebt.²⁹

Körperliche Äußerungen im Tanz, erfolgend aus einem tiefen, unmittelbaren seelischen Befinden des Menschen,³⁰ gingen in einen damit verbundenen Rhythmus³¹ über, nach dem sich die Tonkunst richte,³² welche wiederum die damit verbundenen wesensbezogenen, seelischen Prozesse ausdrücke.³³ Doch da dies allein nicht vermöge, Rahmenhandlung (und darin bestimmte Zusammenhänge) für den Verstand begreifbar zu machen, müsse das Wort das jeweilige Gefühl ausformulieren.³⁴

27 Ebd., S. 71.

28 Monschau 2021b, S. 7.

29 Wagner 1907, Bd. 3, S. 72.

30 Ebd., S. 63 f.

31 Der Rhythmus als „das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst“ (ebd., S. 74 f.).

32 Wagner 1907, Bd. 3, S. 76 f., 90.

33 Wagner 1911, Bd. 12, S. 122; Knust 2007, S. 42.

34 Wagner 1907, Bd. 3, S. 73.

Das Gesetz dieser Ordnung ist aber der Rhythmus. Der Rhythmus ist keineswegs eine willkürliche Annahme, nach welcher der künstlerische Mensch seine Leibesglieder etwa bewegen soll, sondern er ist die dem künstlerischen Menschen bewußt gewordene Seele der nothwendigen Bewegung selbst, durch welche dieser seine Empfindungen unwillkürlich mitzutheilen strebt. Ist die Bewegung mit der Gebärde selbst der gefühlvolle Ton der Empfindung, so ist der Rhythmus ihre verständigungsfähige Sprache.³⁵

Für die Musik bedeuten diese Zusammenhänge im Ursprung des Musikdramas, dass alles im Orchester Erklingende im Szenischen verankert ist.³⁶ Demnach forderte Wagner auch vom Dirigenten und den Orchestermusikern, sich jederzeit all dessen bewusst zu sein, was auf der Bühne, in der Handlung, sogar in jedem einzelnen Charakter gerade geschehe.³⁷ Schon 1872 in *Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen* beklagte er:

Hiermit berühre ich schließlich auch ein Hauptgebrechen, an welchem unsere Dirigenten leiden; sie haben fast durchgängig keinen Sinn für die dynamische Übereinstimmung des Vortrages der Sänger mit dem des Orchesters; wie denn überhaupt ihre Unbeachtung des Zusammenhanges des Orchesters mit dem scenischen Vorgange der Grund aller ihrer Verirrungen auch im Betreff des Tempo's ist. Ich habe wiederholt gefunden, daß die Nüancen des Orchestervortrages mit Fleiß ausgearbeitet waren, dieses somit, wo dieß nöthig war, zart und leise spielte; fast nie aber, daß die Sänger, namentlich in Ensem-

35 Ebd., S. 72 f.

36 Ebd., S. 83; Monschau 2021b, S. 8 f., 84, 87.

37 „Das Orchester Wagners drückt nicht nur die Stimmungen und seelische Struktur des Helden aus, sondern auch die äußeren Vorgänge und die Umwelt werden in den Kreis seines Ausdrucks mit einbezogen. Nichts kann und darf ihm fremd sein.“ (Hapke 1927, S. 7); Wagner 1907, Bd. 4, S. 142, 173 f., 317 f.; Bd. 8, S. 268 f.; Bd. 9, S. 139, 309; Bd. 12, S. 131, 135.

blesätzen, zu dem gleichen Vortrage angehalten waren: besonders auch die Chöre singen gemeinhin roh darauflos, und dem Kapellmeister scheint es nicht aufzufallen, daß hier durch die störendste und lächerlichste Zusammenwirkung mit dem sanft spielenden Orchester entsteht [...]. Wenn ich demnach freundlich gewogenen Operndirigenten die Summe meines Rathes ertheilen wollte, würde dieser heißen: beachtet, wenn Ihr sonst gute Musiker seid, in der Oper einzig das auf der Scene Vorgehende, sei dieß der Monolog eines Sängers oder eine allgemeine Aktion; daß dieser, durch die Theilnahme der Musik so unendlich gesteigerte und vergeistigte Vorgang die „vollste Deutlichkeit“ erhalte, sei Euer wesentlichstes Bemühen: bringt Ihres zu dieser Deutlichkeit, so seid versichert, daß Ihr zugleich auch das richtige Tempo und den richtigen Vortrag für das Orchester ganz von selbst gewonnen habt.³⁸

Auch Dirigent Felix Mottel schreibt in seinen Bayreuther Erinnerungen:

Der szenische Vorgang ist und bleibt die Hauptsache: durch ihn wird die Vortragsweise des begleitenden Orchesters bedingt. Die Beschleunigung oder Zurückhaltung des musikalischen Zeitmaßes hängt von ihm ab. [...].³⁹

Da sich laut Wagner, wie angedeutet, ein für den Menschen charakteristisches Gesamtbild erst in Beziehung, Handlungen und (durch verschiedene Interessen und Emotionen entstehende) Reibungen unterschiedlicher Individuen ergibt,⁴⁰ lässt sich auch die Komposition des Musikdramas davon nicht getrennt betrachten:⁴¹ So lässt sich jenes aus unterschiedlichsten Individuen sich bildende Netz im Zustandekom-

38 Wagner 1907, Bd. 9, S. 285.

39 Mottl 1911; Monschau 2021b, S. 30.

40 Wagner 1907, Bd. 4, S. 73.

41 Monschau 2021b, S. 9.

men der musikalischen Motive durch die Verknüpfung von Szenischem und Musikalischem sinnlich nachvollziehen.⁴² Dabei werden Gedanken und Gefühle mit einer mimischen Aktion verknüpft und durch die Musik emotional beziehungsweise bedeutungsvoll aufgeladen.⁴³ Ein Beispiel: Ertönt das Fluchmotiv erstmals mit einer mimischen und verbalen Äußerung Alberichs, verknüpft das Publikum mit diesem visuell und auditiv wahrgenommenen Eindruck das Motiv, welches, sobald es erneut auftaucht, ahnen lässt, dass das auf der Bühne vor sich gehende offenbar etwas mit dem Fluch zu tun haben muss, der in genannter Situation seinen Ursprung hat.

Ein musikalisches Motiv kann auf das Gefühl einen bestimmten, zu gedankenhafter Thätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unserem Auge von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmte, d. h. wohlbedingte, kundgegeben ward. Der Wegfall dieser Bedingung stellt ein musikalisches Motiv dem Gefühle als etwas Unbestimmtes hin, und etwas Unbestimmtes kann in derselben Erscheinung noch so oft wiederkehren, es bleibt uns immer ein eben nur wiederkehrendes Unbestimmtes, das wir aus einer von uns empfundenen Nothwendigkeit seiner Erscheinung nicht zu rechtfertigen, und daher mit nichts Anderem zu verbinden im Stande sind.⁴⁴

Wenn die Motivbildung wie von Wagner intendiert durchgeführt würde – so könnte man meinen, bräuchte es kein Auswendiglernen der *Ring*-Motive, da ihre Bedeutung im Erleben des Werks über im Szenischen verankerte kunstübergreifende Zusammenhänge im Werkverlauf verständlich wird und selbstständig die im dramatischen Sinne inten-

42 Wagner 1907, Bd. 4, S. 184.

43 Ebd., S. 191.

44 Ebd., S. 185.

dierte „Erinnerung“ und „Ahnung“ weckt.⁴⁵ Voraussetzung dafür war laut Wagner jedoch die exakte Abstimmung der Teilkünste:

Nun denke man sich z. B. eine leidenschaftlich energische Gebärde des Darstellers, die sich plötzlich und mit schnellem Verschwinden kundgiebt, vom Orchester gerade so begleitet und ausgedrückt, wie diese Gebärde es bedarf: – bei vollkommener Übereinstimmung muß dieß Zusammenwirken von ergreifender, sicher bestimmender Wirkung sein. Die bedingende Gebärde fällt auf der Bühne aber nun aus, und wir gewahren den Darsteller in irgend welcher gleichgiltigen Stellung: wird nun der plötzlich ausbrechende und heftig verschwindende Orchestersturm uns nicht als ein Ausbruch der Verrücktheit des Komponisten erscheinen? – Wir können nach Belieben diese Fälle vertausendfältigen: [...] Ein anderer Fall ist aber endlich der, wo eine durch das Orchester verständlichste Gebärde geradewegs von entscheidender Wichtigkeit ist. – Eine Situation hat sich abgeschlossen; Hindernisse sind beseitigt, die Stimmung ist befriedigt. Der Dichter, der aus dieser Situation eine folgende als nothwendig ableiten will, [...] führt uns zu diesem Zwecke die bedeutungsvolle Gebärde einer geheimnisvollen Person vor, mit welcher diese, aus deren bis jetzt enthüllten Motiven wir für eine schließlich befriedigende Lösung in Besorgnis sind, der entscheidenden Person d r o h t . Der Inhalt dieser Drohung soll uns als A h n u n g erfüllen, und das Orchester soll den Charakter dieser Ahnung uns verdeutlichen, und

45 „[D]ie Ahnung haben wir als Vorbereitung der Erscheinung, welche endlich in Gebärde und Versmelodie sich kundgiebt, – die Erinnerung dagegen als Ableitung von ihr gefaßt, und wir müssen nun genau bestimmen, was, der dramatischen Nothwendigkeit gemäß, gleichzeitig mit der Ahnung und Erinnerung den Raum des Drama's in der Weise erfüllt, daß Ahnung und Erinnerung zur vollsten Ergänzung seines Verständnisses eben nothwendig waren.“ (ebd., S. 191); Der von Wolzogen 1876 bereits publizierte Leitfaden wurde später von Wagner als Unsinn bezeichnet („Leider kommen in dieser Ausgabe lauter Andeutungen wie: Wanderlust-Motiv, Unheils-Motiv [...], am Ende glauben die Leute, daß solcher Unsinn auf meine Anregung geschieht!“ [1. August 1881 in: C. Wagner 1977, Bd. 2, S. 772]).

vollständig kann es das nur, wenn es sie an eine Erinnerung knüpft; er bestimmt zu diesem wichtigen Momente daher die scharf und energisch betonte Wiederholung einer melodischen Phrase, die wir bereits früher als den musikalischen Ausdruck eine, auf die Drohung beziehungsvollen Wortverses vernommen haben, und die von der charakteristischen Beschaffenheit ist, daß sie uns das Gedenken an eine frühere Situation deutlich hervorruft, und jetzt, im Verein mit der drohenden Gebärde, uns zur ergreifenden, und das Gefühl unwillkürlich bestimmenden Ahnung wird. – Diese drohende Gebärde fällt nun aber aus; die Situation hinterläßt auf uns den Eindruck einer vollkommen befriedigenden; nur das Orchester macht sich gegen alle Erwartung plötzlich mit einer musikalischen Phrase breit, deren Sinn wir dem früheren sprachlosen Sänger nicht haben abgewinnen können, und deren Kundgebung an diesem Orte wir daher für eine phantastische, rügenswürdige Willkür des Komponisten halten.⁴⁶

Der Mimik wird in Wagners Gesamtwerkkonzept also offenkundig eine sehr wichtige Rolle zugeteilt.⁴⁷ Die Abstimmung der Künste stets nach Wagners Ideal umzusetzen, muss ein fast unmögliches Unterfangen dargestellt haben (und darstellen), da sich nicht nur die Art und Genauigkeit des Zusammenwirkens von Musik und Mimik auf unterschiedlichste Weise vollzieht, sondern weil (entsprechend der Individualität der Charaktere sowie der zustande kommenden Varietät der Handlungen) in der Ausdrucksfähigkeit der Mimik selbst eine ungeheure Mannigfaltigkeit angelegt ist.⁴⁸ Abgesehen davon steht noch die Frage im Raum, was Wagner unter realistisch und natürlich oder was er unter der korrekten Mimik verstand?

46 Wagner 1907, Bd. 4, S. 219–221.

47 Monschau 2021a, S. 36.

48 Wagner 1907, Bd. 4, S. 177–179.

Wollen wir Potenziale explorieren, sollten wir uns zunächst fragen, welche Primärquellen zur Verfügung stehen, da die Mimik in der Erforschung von Bühnenwerken weit hinter der Musik und den zur visuellen Erscheinung beitragenden Teilkünsten steht:⁴⁹ Mimische Aktionen auf der Bühne waren zur Zeit Wagners schwieriger beziehungsweise kaum zu dokumentieren. Es stellen sich andere Probleme als bei Kostümen, Bühnenbildern oder -technik, denn Szenenentwürfe und -illustrationen, Aufführungsskizzen, Malereien vor oder nach der Aufführung oder später auch Fotografien sowie die Wandmalerei von Franz Heigl im Haus Wahnfried bieten nur Momentaufnahmen/Standbilder (etwa Abb.1, 2).⁵⁰ Wie die mimische Ausführung ausgesehen hat, können wir auf Basis dessen nicht mit Gewissheit sagen.⁵¹ Zumal in zeitgenössischem Bildmaterial⁵² Posen, Gesten und Mienen vom Gusto der Zeit, d.h. verbreiteten Theatergesten beziehungsweise Mimik-/Deklamationstraditionen und Ikonographie und (gegebenenfalls damit zusammenhängend) vom subjektiven ästhetischen Wohlempfinden des Fotografen oder Künstlers, geprägt sein konnten.⁵³ Gewiss blieb auch Wagner davon nicht unberührt (wie später erläutert wird), doch lassen sich solche Standards nicht einfach auf seinen Mimik-Stil übertragen.⁵⁴

Um zu erfassen, wie diese Mimik auszusehen hatte, genügt weder das Studieren zeitgenössischen Bildmaterials noch schriftlicher Überlieferungen wie *Das Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama, Über die Bestimmung der Oper* oder zeitgenössischer Ausführungen zu Proben

49 Eine Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand zur Mimik in Theorie und Praxis findet sich in meinem Buch *Mimik in Wagners Musikdramen*, S.19–24. Die hier angeschnittenen Aspekte werden darin weiter ausgeführt.

50 Kügler 1967, S.36.

51 Monschau 2021b, S.3; Monschau 2021a, S.9.

52 Kügler merkt an, dass selbst mit der Betitelung „nach dem Eindruck der Aufführung“ nichts gesagt sei, da dieser Zusatz bei den vielen Veröffentlichungen in der Regel unterlassen wurde. Es darf nicht blind davon ausgegangen werden, dass solche Bilder „dinggetreue“ Darstellungen sind (Kügler 1967, S.19, 33, 36).

53 Ebd., S.19, 33.

54 Monschau 2021a, S.157.



Abb. 1: Szenenbild aus der Leipziger *Walküre* vom 29. April 1878 mit Rosa Sucher als Sieglinde und Georg Lederer als Siegmund. Quelle: Einhard Luther: *So singe, Held! Biografie eines Stimmfaches. Wagnertenöre aus der Wagnerzeit. Teil 1: 1842–1883*, Berlin 1998, S. 310.

und Aufführungen (in Erinnerungen, Briefen, Tagebüchern, Probeskizzen, Zeitungen) über Erlebtes, Wahrgenommenes und Empfundenes. Die individuelle Perspektive und Einflussnahme der Urheber auf jeweilige Bild- und Textquellen können einen objektiven Blick beeinträchtigen: Probennotizen von Anton Seidel oder Heinrich Porges konnten von der Probe bis zur Aufführung nochmals situativ Änderungen unterlegen sein, die nicht notiert wurden und Erinnerungen von Mitwirkenden oder Rezensionen sind nicht immer frei von persönlicher Eitelkeit und Selbstdarstellung (insbesondere bei Sänger*innen, beispielsweise Lilli Lehmann oder Marianne Brandt)⁵⁵, verschwommenen Erinnerungen oder gewissem Eigeninteresse, was sich auf das Geschriebene ausgewirkt haben und den heutigen Eindruck auf Damaliges verfälschen könnte. Wie immer gilt auch hier (je nach Verfasser oder Quelle besonders) Thesen über die Wagnersche Mimik stets durch Gegenüber-

55 Lehmann 1920, S. 279ff; Brandt *FB* 1907, S. 17–18.



Abb. 2: Josef Hoffmann: Entwurf zur *Walküre*, I. Aufzug, Hundinghütte, Siegmund und Sieglinde (1876). Quelle: Oswald Georg Bauer: *Josef Hoffmann: der Bühnenbildner der ersten Bayreuther Festspiele*, Berlin 2008, S. 51.

stellungen wie auffallende Überschneidungen, Parallelen oder Übereinstimmungen mit anderen Quellen zu prüfen.⁵⁶ Erst ein Konsens zwischen Texten, Bildmaterial, ja sogar um 1900 entstandener Filme über die Mimik bei Wagner und einer Untersuchung von Mimik-Traditionen (in Deklamationslehrbüchern und Schauspielschulen) zu Wagners Zeit hilft Details und Auffälligkeiten des hier untersuchten Mimik-Stils zu exzerpieren. Dabei lässt sich nicht allein auf das Jahr 1876 fokussieren, da sich zahlreiche Einflüsse auf die Entwicklung von Wagners Mimik-Verständnis über einen langen Zeitraum ziehen: Zum einen kam er bereits in jungen Jahren über sein familiäres Umfeld in Berührung mit dem Theater und der Deklamationskunst⁵⁷ der bis 1830⁵⁸ stark verbreiteten Deklamatorien in Dresden und Umgebung.⁵⁹ Und zum anderen machten vom Beginn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts verschiedene

56 Kügler 1967, S. 44.

57 Wötzel 1814, S. 46 f.

58 Knust 2007, S. 86.

59 Wagner 1911b, S. 16; s. auch: Weithase 1940, S. 135, 143 f., 545 f.

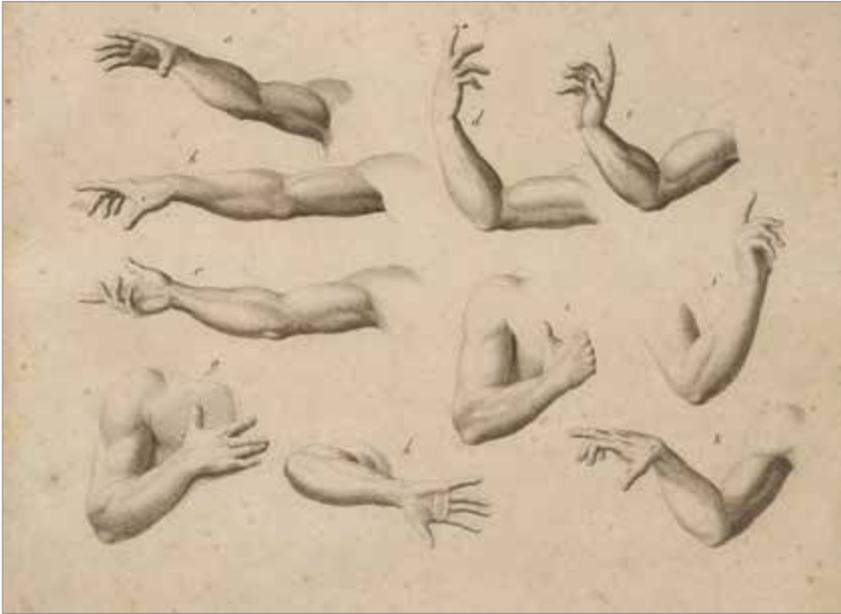


Abb. 3: Gustav Seckendorff: Zeichnung zur Arm-/Handhaltung (1816). Quelle: Gustav Seckendorff: *Dreizehn Kupfer- und Musik-Beilagen zu den Vorlesungen über Deklamation und Mimik*, Braunschweig 1816, TAB. I.

auf Quintilian und Cicero bis Shakespeare oder Austin zurückgehende, zur Versinnlichung des Gesprochenen die gesamte Körperhaltung einbeziehende,⁶⁰ Lehrbücher eine Entwicklung durch: Während in früheren Schulen eine gewisse, bis in die Finger auf Anmut und Schönheit des menschlichen Körpers ausgelegte Noblesse mit balletteusen Haltungen (Abb. 3, 4) vorherrschte (wie in Gilbert Austins *Chironomia or Treatise on Rhetorical Delivery* [1806] oder Jelgerhuis *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek* [1827]), verbreitete sich andernorts ein Bestreben nach realistischer, dramatisch ausdrucksstarker Darstellung (gespreizte Finger und vom Körper weggestreckte Arme bei emotionalen Extremzuständen, s. Abb. 5–8) etwa bei Johann Jakob Engels *Ideen zu einer Mimik* (1785/86)⁶¹ oder in Joseph Franz Freiherr von Götz' *160 leidenschaftliche Entwürfe* (1783) zu seinem Melodram *Leonardo und Blandi-*

60 Barnett 1987, S. 27–32, 69–72, 95–103; Heinsius 1801–1821, S. 145 (Zitat in: Weithase 1940, S. 89 f.); s. auch Knust 2007, S. 108 f.

61 Engel 1844; Knust 2007, S. 110.

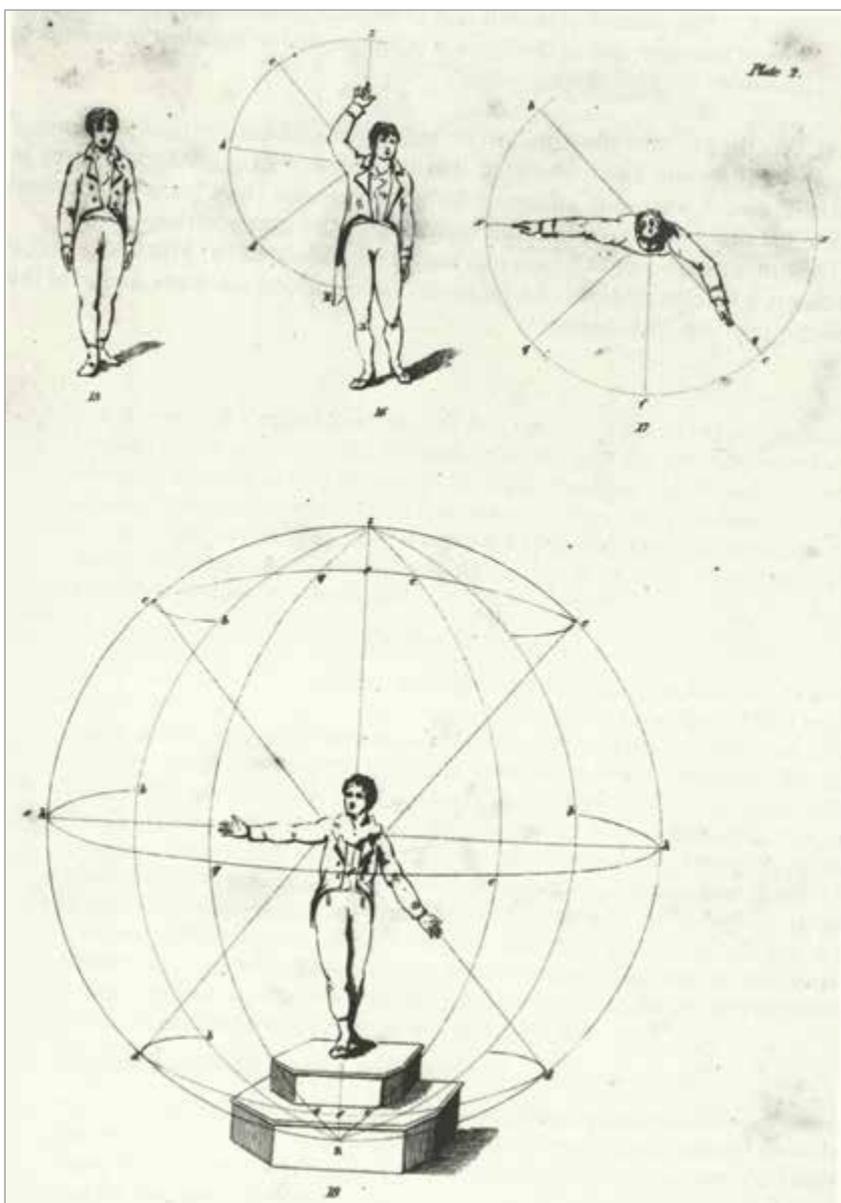


Abb. 4: Gilbert Austin: Zeichnung zu idealen Armbewegungen (1806). Quelle: Gilbert Austin: *Chironomia; or, A treatise on rhetorical delivery*, London 1806, Plate 2.

ne (1779)⁶². Diese Tendenz zu mehr Realismus, Dramatik, Wahrhaftigkeit und Authentizität mit zunehmendem ‚Mut zur Hässlichkeit‘,⁶³ was alles Wagners Ästhetik ebenfalls beeinflusste (vgl. Abb. 9), passt übrigens auch zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (1853), der darin auch Bezug auf Wagner nimmt, oder Darwins *Der Ausdruck der Gemütsbewegung bei den Menschen und den Thieren* (1872), dessen Werk sich in Wagners Bibliothek befand.⁶⁴ Dass Wagner in diesem Punkt offenbar ein gewisses kulturhistorisches Phänomen seiner Zeit berührt, lässt sich konkreter noch am Beispiel des In-die-Lüfte-reißens der Arme veranschaulichen: Darwin, dessen Ideen sich in vergleichbare Theorien aus dem 19. Jahrhundert einreihen (innerhalb derer universal gültige Gesten und Mienen naturwissenschaftlich sowie evolutionstheoretisch erklärt werden sollten), nennt eine solche Geste für das Verhalten im Wahnsinn:⁶⁵

[...] ihre Hände ringend wie ein geisteskrankes Geschöpf
[...] Sobald der Leidende sich dessen vollständig bewusst wird, dass nichts mehr gethan werden kann, nimmt Verzweiflung oder tiefer Kummer die Stelle des wahnsinnigen Schmerzes ein. Der Leidende sitzt bewegungslos da oder schwankt langsam hin und her. Die Circulation wird träge. Das Athmen wird beinahe vergessen und tiefe Seufzer werden eingezo-gen. All dies wirkt auf das Gehirn zurück und es erfolgt bald Erschöpfung mit zusammengesunkenen Muskeln und stumpfen Augen.⁶⁶

Ein solches Händeringen oder Hochreißen der Hände wird ebenfalls in bildlichen Darstellungen in den Konventionen des zeitgenössischen Schauspiels sichtbar – sogar in Szenenillustrationen zum *Ring des Nibelungen*. Zwar belegt dies nicht Wagners Adaption einer solchen Ges-

62 Der Hamburger Schule angehörend (Holmström 1867, S. 78, 81ff.); Richardt 1986, S. 236 ff.

63 Mayer 1998, S. 166.

64 URL Nationalarchiv.

65 Im Detail in: Monschau 2021a, S. 63.

66 Darwin 1874, S. 81f.

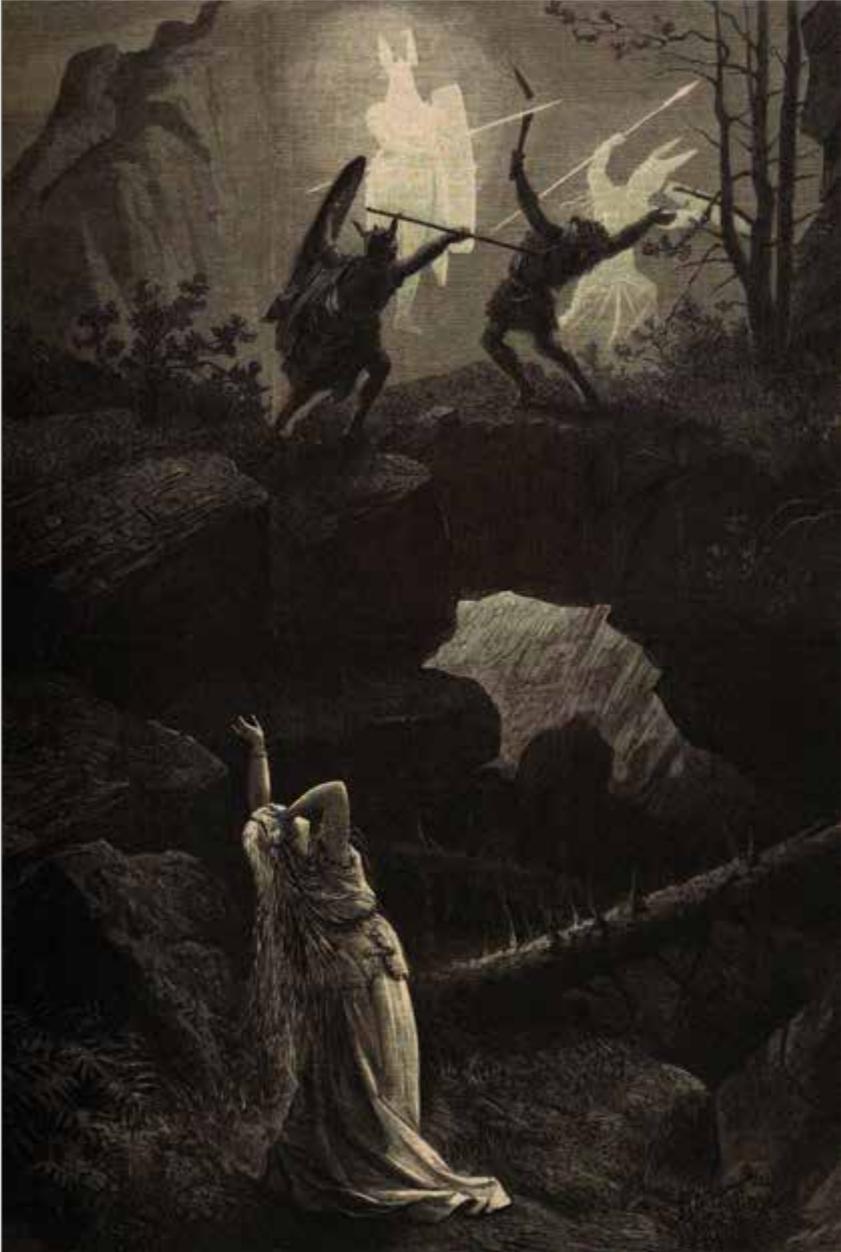


Abb. 5: Vergleichbare Darstellung der Haltung in: Szenenillustration v. Knut Eckwall: Kampf zwischen Siegmund und Hunding, *Walküre*, II. Aufzug, in: Leipziger Illustrierte (1876). Quelle: *Illustrierte Zeitung*, 1876, Nr. 1733, S.235, BSB Digitalisat.





Abb.7: Johann Jakob Engel: Häufige Bewegungen der Arme hoch über dem Kopf/von sich weggestreckt (1806). Quelle: Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik. Erster Theil*, Berlin 1804.

← Abb.6: Gustav Seckendorff: Ausschnitt. Armhaltung in negativen, intensiven Emotionslagen (1816). Quelle: Gustav Seckendorff: *Dreizehn Kupfer- und Musik-Beilagen zu den Vorlesungen über Deklamation und Mimik*, Braunschweig 1816, TAB. IX.



Dort ganze Reihen gezückter Schwerter auf uns !

tik, doch könnten verbreitete und wissenschaftlich dargelegte physische Gefühlsregungen den auf Wahrhaftigkeit setzenden Wagner in seiner Vorstellung authentischen Ausdrucks beeinflusst oder bestätigt haben.

Ähnliche Überlegungen ließen sich zur Ikonografie bestimmter Merkmale der Mimik anstellen, wodurch die Bedeutung gewisser Mimik für Charakterisierung der Personen auf der Bühne erkennbar wird. Das Lachen etwa, welches im *Ring* nur Alberich (lacht „tüchtig auf“/lacht „höhnisch“), dem Wanderer (lacht „laut“), Mime (lacht „hämisch“, „kichert“); Brünnhilde (lacht im „höchsten Liebesjubel wild auf“) und Siegfried (der nie das Fürchten gelernt, bis die Liebe es ihn lehrt, lacht ebenfalls) zugeteilt wird, könnte als Zeichen des Übermuts, der Furchtlosigkeit, der vermeintlichen Überlegenheit oder Unbekümmertheit stehen, weckt aber auch in Literatur und Bildender Kunst bis ins Mittelalter zurückreichende Assoziationen als sich der Vernunft entziehend, „Angriff auf die Herrschaft der Vernunft“, Überheblichkeit, Furchtlosigkeit, Hemmungslosigkeit, Überlegenheit und das Hinterfragen bestehender Ordnung, wird damit verbunden im 19. Jahrhundert noch meist mit Mephisto, Tod, Hexen, Dracula charakterisiert und erklärt so auch das Lachen Mimes und Alberichs. Es bedarf also vieler Ansätze und Blickwinkel, um die Mimik und möglichst prägnante Schnittstellen zwischen Wagner und der Tradition seiner Zeit zu erkennen.

Eine weitere, dritte nennenswerte Stilrichtung ist der zunächst in Bühnenwerken mit epischem Sujet⁶⁷ vorkommende und bis zum Anfang des 20. Jahrhundert darüberhinaus etablierte⁶⁸ malerische Epische Stil⁶⁹ (Abb.10, 11). Ähnlichkeiten hierzu könnte man in der Tatsache finden, dass Wagner (Julius Hey nach zu urteilen) dem Sänger

67 Vgl. die Tötung des Lykaon (Ilias: XXI. Gesang, Verse 67 ff.), welche ähnlich beschrieben wird: „Siehe, den jagenden Speer der edle Achilleus,/ Ihn zu durchbohren bereit; doch er eilt' und umfaßt ihm die Knie [...]. Aber mit einer Hand umschlang er ihm flehend die Knie [...] /Laut nun fleht er empor [...].“ (Ilias, aus dem Griechischen übertragen v. Johann Heinrich Voss; Homer 1972, S.325).

68 Pflughaupt 2011, S.11 ff.; Monschau 2021a, S.48 f.

69 Mehr zum epischen Stil s. Barnett 1987, S.326–332.

← Abb. 8: Joseph Franz Freiherr von Götz: Aus „160 leidenschaftliche Entwürfe – Leonardo und Blandine“ (1783). Quelle: Franz Freiherr von Götz: *Leonardo und Blandine: ein Melodram nach Bürger in 160 leidenschaftlichen Entwürfen*, Frankfurt am Main 1783, S. 109.



Abb. 9: Franz Seitz: Kostümentwurf für Alberich (*Rheingold*-Uraufführung, München 1869) mit krummer Finger- und Handhaltung. Quelle: Sammlung Oesterlein, Reuter-Wagner-Museum, Thüringer Museum.

Unger geraten habe, Galerien zu besuchen, um seinen „Gesichtskreis“⁷⁰ zu erweitern⁷¹ und dass Wagner einen ökonomischen Einsatz der Mimik verfolgte, d.h. in Schlüsselmomenten des Dramas mimisch in Zuständen „vollkommenste[r] Ruhe“ und „höchste[r] Erregtheit“⁷² oder in prägnanten im Rhythmus erkennbaren Wiederholungen zu verweilen.⁷³ Alles Dazwischenliegende sollten Darsteller als Übergang zu neuen, aus „aufrichtige[r] Leidenschaft“ entstehenden Extrema verstehen. D.h. bedeutungsmächtige Mimik soll hervorgehoben und besonders wirkungsstark dargebracht werden; Handlungen, die parallel dazu oder zwischen solchen emotionsgeladenen Stellen vonstattengehen, sollten in der mimischen Ausführung zurückhaltender ausgeführt werden, damit die bedeutungsvollen umso intensiver ausfallen. Ein Beispiel wäre der III. Aufzug, *Walküre*, laut Probenskizze:

Auf die Kniee gesunken. Jammernd die Hände ringend schleppt sie sich auf den Boden zu ihm hin und umfasst bei ihrem mit herzerreissender Gewalt hervordringenden Flehen Dies Eine nur musst du erhören! [sic!] etc. seine Kniee.⁷⁴

Wozu die Publikumswahrnehmungen passen:

There was a striking tableau when, kneeling and resting her arms upon Wotan's knee, she looked up into his face while in a low and sad monologue he explained the necessity under which the gods were bound.⁷⁵

Allerdings wird ein solches ‚Mimik-Motiv‘ abermals wahrgenommen,

70 Hey 1911, S. 237; Monschau 2021b, S. 26.

71 Winternitz 1867, S. 38–41; Monschau 2021a, S. 158.

72 Wagner 1907, Bd. 4., S. 179–181.

73 Wagner 1907, Bd. 3, S. 72 f.

74 Porges 1881 *Walküre*, S. 45 f.; Wagner 1907, Bd. 4, S. 83 f., 193; Monschau 2021b, S. 17.

75 J.R.G.H. *DJoM* 1876a, S. 300.

[...] als Brünhilde nun gar des Vaters Knie umfaßt und den Tod von seiner strafenden Hand der Schmach vorzieht, dereinst, nach langem Zauberschlafe, dem ersten Besten wehrlos zur Beute zu werden, wandelt sich der Unmuth Wotan's in weiche sehrende Wehmuth, die dem Kinde gilt [...].⁷⁶

Auch Eduard Genast schildert eine sehr ähnlich erlebte Szene, mit Schröder-Devrient in Grétrys *Blaubart (Raoul Barbe-Bleu)*:

Bebend und mit wankenden Schritten trat sie an mich heran, um mir den verlangten Schlüssel mit ängstlichem Zögern zu überreichen; ein Bild des tiefsten Jammers stand vor mir [...]. Bei den Worten [...] stürzte sie, das Profil dem Publikum zugewandt, auf beide Kniee, und mit weinendem, ergreifendem Kindeston hauchte sie rasch hintereinander: „Nein, nein, nein!“ mit unnachahmlichem Klang. Mit drohender Gebärde beugte ich mich über sie, und sie ließ ihren Oberkörper auf die Fersen niedersinken. Wie eine büßende Magdalena mit gefalteten Händen lag sie vor mir.⁷⁷

Ob diese deutliche (für heutige Wahrnehmung theatralische, nahezu überzogene) Spielweise auf eine gewollte dramatische Intensität oder auf den epischen Stil oder, wie Martin Knust anführt, sehr praktisch auf das Kompensieren schlechter Beleuchtungsverhältnisse zurückzuführen ist⁷⁸ oder ganz allgemein die Frage, welche Schulen Wagner generell wie stark beeinflussten, lässt sich hier nicht vollends klären. Allerdings bestätigt sich in Wagners Abgrenzung zu bestimmten Schulen und Kunstformen sein Bemühen um eine authentische, dramatische Mimik: So verteuflte er die italienische Oper⁷⁹ und generell das Mitgehen mit

76 Naumann NZ 1876.

77 Genast 1865, S. 164 f.; Appold o. D..

78 Brockhaus 1968 (1876); Knust 2007, S. 107 f.; Newman 1947, S. 301.

79 Wagner 1907, Bd. 7, S. 91 f.; „Demzufolge stellt sich aber nun noch der weitere Übelstand heraus, daß der einzelne Sänger, der statt des Ganzen allein beachtet wird, zu dem Institut und der Direktion wiederum in die anmaßende

Modeströmungen⁸⁰ sowie die traditionelle Tanzkunst seiner Zeit als ein auf körperliche Reize beschränktes Mittel zur Unterhaltung⁸¹ für die „widerlich lüsternen Blicke[...] der Frivolität“,⁸² während er dem Melodrama vorwarf, unauthentisch zu sein⁸³ und an der Schauspiel- und Deklamationskunst der Weimarer Schule Goethes und Schillers zu viel „Pathos“⁸⁴, „gehemmte Lebendigkeit“, „simples Affektieren“ und „sinnlose[s] Effektspiel“⁸⁵ monierte. Wagners schriftliche Mitgift für die Darsteller vor der Uraufführung des *Ring* lautete entsprechend: „Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem andern; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blicken, nie grad' aus!“⁸⁶

Selbst das Kostüm durfte sich Moden nicht beugen: er forderte wahrheitsgetreue, charakteristische Kostümentwürfe, für den *Ring* etwa eine historisch informierte Auseinandersetzung seines Kostümbildners Carl Emil Doepler mit dem zu behandelnden Stoff:

Jede der 50 aquarellierten Zeichnungen, welche der Künstler als Vorbilder für die ausführenden Werkmeister entworfen hat, verräth jene Eigenschaften und jene Stimmung ihres Autors zu seinem Gegenstande. Selbstverständlich haben diese Kostüme, Waffen, Schmucksachen nichts gemein mit dem Theaterschneiderschnitt und Styl, wie er für mittelalterliche Stücke an fast allen Bühnen selbst heute noch gebräuchlich ist. Wie der Dichter-Komponist nicht aus der deutschen Heldensage den Stoff seiner Dichtung entnahm, so wendete sich auch Döpler

Stellung gelangt, welche zu jeder Zeit als Primadonnen-Tyrannie, und ähnlich, bekannt worden ist. Die Ansprüche des Virtuosen (und bei uns genügt es ja schon eine erträgliche Stimme zu haben, um als solcher zu gelten!) treten jetzt als neues zerstörendes Element in den Organismus des Theaters.“ (ebd., S.277).

80 Wagner 1907, Bd. 9, S.115–126, 133.

81 Wagner 1907, Bd. 4, S.72 f.

82 Wagner 1907, Bd. 3, S.79, 81, 84.

83 Vgl. Knust 2007, S.102.

84 Wagner 1907, Bd. 9, S.179, 183; ebd., Bd. 3, S.111; s. auch: Laube 1959, S.438.

85 Wagner 1907, Bd. 9, S.184.

86 Mayer 1998, S.166.

um Berathung, Muster, Anhalt für Trachten derselben nicht an die ritterlichen Waffenkammern und mittelalterlichen Bildwerke, sondern an die Gräber der skandinavischen Vorwelt, deren Inhalt heute die Alterthümer-Museen nordischer Hauptstädte füllt. Sie gaben Styl und Richtung für die zu wählende Gestaltung der Waffen und alles Schmucks und Zierraths. Für alle eigentlichen Gewandstücke, alle Erzeugnisse des Webstuhls und der Nadel alldings blieb der Künstler auf die eigene Erfindungskraft angewiesen.⁸⁷

Die von Wagner erhoffte Wirkung sollte das Publikum in jeder Hinsicht in die Illusion versetzen, es höre und erlebe etwas Wahrhaftiges, erst in diesem Moment Entstehendes, Werdendes. Eine starre Mimik wie sie das Bild des Epischen Stils vermittelt, wäre in dessen reiner Form vor dem Hintergrund bei Wagner undenkbar: Anleitungen in Form von schablonenartigen Vorgaben lehnt er ab.⁸⁸ Stattdessen strebt er eine freie Verbindung des Idealistischen mit der Authentizität lebhafter Darstellung an, oder wie Heinrich Porges im Vorwort zu den publizierten *Ring*-Probenskizzen schreibt: „Eine ideale Natürlichkeit und eine ganz zur Natur gewordene Idealität“⁸⁹ als eine gesteigerte Form der Natürlichkeit.⁹⁰ Porges führt in den Probenskizzen weiter aus:

[...] alle Vorschriften, welche der Meister den Künstlern gab, was er von ihnen in Betreff der mimischen Aktion, der einzunehmenden Stellungen, der Art der Betonung des gesungenen Wortes verlangte, entsprang aus jenem Grundprinzip, das er selbst als das herrschende in den Shakespeare'schen Werken bezeichnet hat, nämlich der mimisch-dramatischen Natürlichkeit.⁹¹

87 Anonymus DS 1876b, S. 5 f.

88 Wagner 1907, Bd. 9, S. 212 f.

89 Glasenapp 1905–1911, S. 259.

90 Kügler 1967, S. 46.

91 Porges 1881, *Rheingold*, S. 5.



Abb.10: Gilbert Austin: Typische Mimik für „epischen Stil“. Quelle: Gilbert Austin: *Chironomia; or, A treatise on rhetorical delivery*, London 1806, Plate 11.



Abb. 11: Ausschnitt. Momentaufnahme (Szene aus *Tristan und Isolde* im Film).
Quelle: Froehlich und Wauer [Regie]: *Dokumentarfilm zu Wagners 100. Geburtstag*, 1913, Szene: Min. 78:25.

In der Ausführung dessen zeichnet sich eine Parallele zu Shakespeares ‚fixierter Improvisation‘ als szenisch freie Umsetzung eines bereits fixierten mimischen Ausdrucks ab,⁹² welche zwar die Eigenständigkeit der Mitwirkenden verstärkt, dafür jedoch ein Bewusstsein und Ver-

92 Wagner 1907, Bd. 9, S.162 f.; Gess 2015, S. 95–116, hier: Anm. 30, S.102; Weithase 1940, S.140, 201 f.; Tunstall 2016, S.27 f.; Lee 1969, S.203; Bekker 1924, S. 467; Hey 1911, S.37.

ständnis für die Absicht des Dichters/Komponisten erfordert.⁹³ Wagner selbst äußert sich dazu in *Ueber die Bestimmung der Oper* (1871):

Nicht dem Dichter, sondern dem Dramatiker ist nachzuforschen, wenn die Natur des Dramas erklärt werden soll; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er als Dichter „dem Leben seinen Spiegel vorhalten“ will. [...] Der Dichter, den improvisierenden Mimen einen Plan der darzustellenden Aktion vorzeichnend, würde sich ungefähr wie der Verfasser eines Operntextes zum Musiker verhalten; sein Werk kann noch gar keinen Kunstwerth beanspruchen; es wird ihm dieser aber im allvollsten Maaße zu Theil werden, wenn der Dichter den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen macht und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation ausführt, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigenthümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt. [...] Jedenfalls glauben wir der Lösung eines überaus schwierigen Problem's eine wahrhafte Erleichterung zuzuführen, wenn wir das Shakespear'sche Drama als eine fixierte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischem Werthe bezeichnen.⁹⁴

Anforderungen an seine musikdramatischen Darsteller

Wagner sah aber bald ein, dass seine Anforderungen eine eigene Schule für die Sänger und Sängerinnen seiner Zeit erfordern würde,⁹⁵ um Natürlichkeit behindernde Einflüsse, wie schickliche Traditionen, kon-

93 Astington 2006, S.241–259, hier: S.242, 258; Gess 2015, S.102; Wagner 1907, Bd.7, S.92.

94 Wagner 1907, Bd.9, S.142f.

95 Wagner 1907, Bd.8, S.133; Röckl 1903, S.65f.

ventionelles Gebaren oder gesellschaftliche „Wohlerzogenheit“⁹⁶ auszuschließen.⁹⁷

Ich glaube nun, daß von dem Erfolge dieser Studien zunächst der ganze weitere Ausbau einer größeren Musikschule abhängig gemacht werden müsse, und halte es daher für unerlässlich, erst diesen Erfolg, nämlich, ob es uns gelingen werde, eine zweckmäßige Methode für Gesangsbildung als vollkommen bewährt und endgiltig festzustellen, in Geduld abzuwarten, und alle Sorgfalt, sowie die vorhandenen Mittel, ihm einzig zuzuwenden, ehe wir das Institut zu erweitern gedenken.⁹⁸

Das Projekt scheiterte allerdings im April 1865 an den von der Kommission als zu kostspielig befundenen Forderungen Wagners. Darum blieb ihm nur, sich aktiv auf eigene Faust möglichst formbare, seiner Deutungshoheit folgende Mitwirkende zu suchen, wofür er selbst auch auf Reisen ging und vorsingen ließ.⁹⁹ Neben einer deutlichen Aussprache und einer kräftigen, allerdings nicht zwangsläufig gut geschulten, sondern mehr ausdrucks- und wandlungsfähigen Stimme, war ein weiteres Kriterium mimisch-gestische Gewandtheit:¹⁰⁰ Wagner wollte „tüchtige Schauspieler, die singen können“¹⁰¹ bestenfalls mit einer der Rolle entsprechenden Statur und passendem Alter.¹⁰²

Mustergültige Darsteller waren für ihn Ludwig Schnorr von Carolsfeld¹⁰³ und Wilhelmine Schröder-Devrient: Er mit überzeugendem

96 Wagner 1911, Bd.10, S.301.

97 S. auch: Wagner 1907, Bd.9, S.206 f.

98 Röckl 1903, S.65 f.

99 Knust 2007, S.227; Ein Beispiel ist ein Besuch in Köln in: Monschau 2021c, S.33; s. auch: Anonymus KN 1891.

100 06.01.1881 in: Wagner, C. 1977, Bd.2, S.659.

101 Wagner 1967–1993, Bd.4, S.323; s. auch Wagner 1907, Bd.8, S.160 f.

102 Er hat sich oft gegen Sänger entschieden, da sie nicht seinem Bild von Göttern, Riesen und Helden entsprachen (Wagner 1911, Bd.10, S.113; Knust 2007, S.225).

103 Wagner 1907, Bd.8, S.193.

Ausdruck inneren Gefühlslebens, perfekter Zusammenwirkung von Mimik und Gesang,¹⁰⁴ körperlicher Belastbarkeit über Stunden und Bemühen um Wahrhaftigkeit.¹⁰⁵ Sie mit leidenschaftlichem Spiel im Spannungsfeld zwischen Realität und Idealität¹⁰⁶ und „auf die Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt“¹⁰⁷, mit einmaliger Interpretationsfähigkeit ohne „Verzerrtheit und widerliche Hohlheit [...] modernen Theaterwesens“¹⁰⁸. Exemplarisch dafür zu nennen: der von Anno Mungen als „Schröder-Devrient-Moment“ bezeichnete Augenblick,¹⁰⁹ der sich auch dann zeigte, wenn sich in dramatischen Höhepunkten ihr Gesang in gesprochenes Wort wandelte und so eine Spannung zwischen der Realität des Spiels und der Idealität der Musik hervorgerufen wurde. Curt von Westernhagen verweist auf eine Stelle zum Schluss des zweiten Aufzugs in *Fidelio*, in welcher sie dem Tyrannen die Pistole auf die Brust gedrückt habe mit den Worten: „Noch einen Laut, und du bist – tot“; wobei das Wort „tot“ nicht gesungen, sondern dramatisch gesprochen worden sei. Schröder Devrient und Schnorr von Carolsfeld wurden beiden „idealisierende“, „antiquiert anmutende“¹¹⁰ Mimik sowie die Verinnerlichung des gesamten Werkinhalts und der jeweils darzustellenden Situation nachgesagt.¹¹¹ Letztere zwei Punkte wollte Wagner im *Ring* zur sogenannten „Selbstentäußerung“¹¹² gesteigert sehen, indem Darsteller ihre Rollen nicht nur spielten, sondern lebten¹¹³ und ihr Ego

104 Wagner 1907, Bd. 4., S. 185 f.

105 Wagner 1907, Bd. 8, S. 179, 184.

106 Westernhagen 1952, S. 114.

107 Glasenapp 1905–1911, S. 15.

108 Ebd.

109 Mungen 2021, S. 101.

110 Knust 2007, S. 222, s. auch A.S. *AMZ* 1865, S. 635 f.

111 Wagner 1907, Bd. 8, S. 138 f.

112 Wagner 1907, Bd. 3, S. 74 f.; Monschau 2021a, S. 30 f., 62, 69, 144–146.

113 Wagner 1907, Bd. 3, S. 74 f., 76 f.

in dem Maß wie es die Rolle erforderte¹¹⁴ aufgeben würden, bis es Publikum und Darsteller gleichermaßen erschütterte.¹¹⁵

In Wahrheit scheint der durchaus geniale, vollendete Mime bei jenen Akten der Selbstentäußerung das Bewußtsein von sich in einem Grade aufzuopfern, daß er es in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wiederfindet. [...] Hier von überzeugen wir uns deutlich durch einen Einblick in die Überlieferungen, welche uns das Leben Ludwig Devrient's aufbewahren, und aus denen es uns ersichtlich wird, daß der große Mime außerhalb des Zustandes jener wunderbaren Selbstentäußerung in zunehmender Bewußtlosigkeit sein Leben zubrachte, ja daß er der Wiederkehr des Selbstbewußtseins mit zerstörender Gewalt-samkeit durch Berausung vermittelt geistiger Getränke entgegenwirkte [...] und von dessen Gewalt-samkeit man sich einen Begriff machen kann, wenn man bedenkt, daß hier eine gänzlich objektlose Imagination seine Person bis in jede Muskel seines Leibes hin so beherrscht, wie es sonst nur der durch reale Motivation angeregte Wille an sich selbst bewirkt.¹¹⁶

114 Ebd., S. 93, 123, 50, 77 f.; Wagner 1907, Bd. 9, S. 166 f., 158 f.; „Soll angenommen werden, daß eine wirkliche Entäußerung unseres Selbstes uns möglich ist, so müssen wir bei diesem Vorgange zunächst unser Selbstbewußtsein, somit unser Bewußtsein überhaupt als außer Thätigkeit gesetzt uns vorstellen. In Wahrheit scheint der durchaus geniale, vollendete Mime bei jenen Akten der Selbstentäußerung das Bewußtsein von sich in einem Grade aufzuopfern, daß er es in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wiederfindet. [...] Wer sich an diesen Abgrund versetzen kann, wird mit Grausen inne werden, daß es sich hier um ein Spiel mit der eigenen Persönlichkeit handelt, welches im geeigneten Momente in hellen Wahnsinn umzuschlagen drohen kann; und hier ist es eben jenes Bewußtsein des Spieles, welches für den Mimen in der Weise befreiend eintritt, wie den Dichter das Bewusstsein von seiner Selbstentäußerung zu der höchsten schöpferischen Besonnenheit leitet“ (ebd., S. 217–219); Wolzogen *MWB* 1912, S. 714.

115 Wagner 1907, Bd. 8, S. 159.

116 Wagner 1907, Bd. 9, S. 217 f.

Wer sich an diesen Abgrund versetzen kann, wird mit Grausen innerwerden, daß es sich hier um ein Spiel mit der eigenen Persönlichkeit handelt, welches im geeigneten Momente in hellen Wahnsinn umzuschlagen drohen kann; und hier ist es eben jenes Bewußtsein des Spieles, welches für den Mimen in der Weise befreiend eintritt, wie den Dichter das Bewusstsein von seiner Selbstentäußerung zu der höchsten schöpferischen Besonnenheit leitet.¹¹⁷

Die Mimik im Ring des Nibelungen – Partitur und Praxis

Um das von ihm intendierte Spiel seinen Mitwirkenden nahezubringen, standen Wagner zunächst seine theoretischen, kunstästhetischen Ausführungen (über das, was er fordert und vehement ablehnt) sowie die *Ring*-Dichtung und -Komposition zur Verfügung. Ein Überblick über die von *Rienzi* bis *Parsifal* (*Rienzi* 8, *Rheingold* 52, *Walküre* 74, *Siegfried* 60, *Götterdämmerung* 101)¹¹⁸ gesteigerte Anzahl der auf Empfindungen oder Wesenszüge verweisenden Mimik-Anweisungen in Dichtung und Komposition lässt ein zunehmendes Bemühen um Genauigkeit und die Einsicht konkreter Anleitung der Darsteller erahnen. Ein ausgefeilteres, subtileres, komplexeres Darstellen und Verweben der Mimik mit den anderen Künsten zeichnet diese Entwicklung aus: Mimische Aktionen begleitende Laute sowie der Einsatz von Blicken zum Hervorheben innerer Vorgänge und zwischenmenschlicher Beziehungen nehmen zu. Außerdem wird die Mimik zunehmend – wie eben erläutert – ökonomischer eingesetzt.¹¹⁹ Aber auch die Charakterisierung wird stärker durch Bewegungen bestimmt: Götter schreiten, agieren idealisierend, junge Männer stürmen und springen, Frauen werfen sich dem Mann an

117 Ebd., S.219.

118 Eine vollständige Ausarbeitung der Entwicklungen der Mimik-Anweisungen bei Wagner in: Monschau 2021a, S. 70–116.

119 D. h. bedeutungsträchtige Mimik soll besonders wirkungsstark dargebracht werden; Handlungen, die parallel dazu oder zwischen solchen Stellen vorstattengehen, sollten mimisch zurückhaltender ausgeführt werden, damit Bedeutungsvolles umso intensiver ausfällt.

die Brust, zu dessen Füßen oder generell zu Boden. Und speziell ab dem *Ring* fällt plötzlich der Mut zur Hässlichkeit¹²⁰ deutlich auf (meist bei den Nibelungen, aber auch den Riesen), sich ausdrückend durch Heulen, Schreien, Wimmern, Klagen, Kichern, Kreischen und Schleichen, Schleifen, Kriechen oder Taumeln. Den Mitwirkenden der *Ring*-Aufführung standen in der Partitur also zahlreiche Angaben zur Verfügung, wann sie sich wie mimisch äußern sollten.¹²¹

Wie die in der Partitur festgelegte feine Abstimmung von Musik und Mimik (über das genannte semantische Aufladen von Motiven im Szenischen oder im auditiven Erklären mimischer Handlungen hinaus) zum Verständnis und zur Reichweite der Werkwirkung beitragen konnte, zeigen ein paar dem *Ring*-Zyklus entnommene Beispiele: Charakterisierung, Überleitung, Intensivierung, Ergänzung und Fokussierung.¹²²

1) Charakterisierung: Der Beginn des *Rheingold* zeigt in Einklang mit der Musik die charakteristischen verspielten, jedoch anmutigen graziösen Bewegungen der Reintöchter in Übereinstimmung mit dem wiegenden 9/8-Takt¹²³ – währenddem ein Gestell (Abb.12), in dem ihr Un-

120 Auflistungen der Anweisungen im Anhang in Monschau 2021a, S.224–238.

121 Nach Vollendung der *Rheingold*-Partitur und während der kompositorischen Arbeit an der *Walküre* schreibt Wagner in einem Brief an Berlioz am 06.09.1855, das Verständnis seiner dramatischen Werke könne durchaus über die poetischen Entwürfe, für die seine Musik nur die Illustration bilde, vermittelt werden (Wagner 1907, Bd. 1, S.174 f.); Wagner 1967–1993, Bd.7, S.272.

122 Eine schubladenartige Unterteilung in Arten der Wechsel- und Zusammenwirkungen ist nicht möglich, zu sehr gehen die verschiedenen Arten ineinander über und zu undeutlich sind die Grenzen wo die eine Art anfangen und eine andere aufhören würde. Doch anhand prägnanter Beschreibungen ausgewählter Exempel kann wenigstens eine vage Vorstellung von der Vielfalt und Erzeugung gewisser Wirkungen vermittelt werden.

123 Vulpius 1929, S.10.

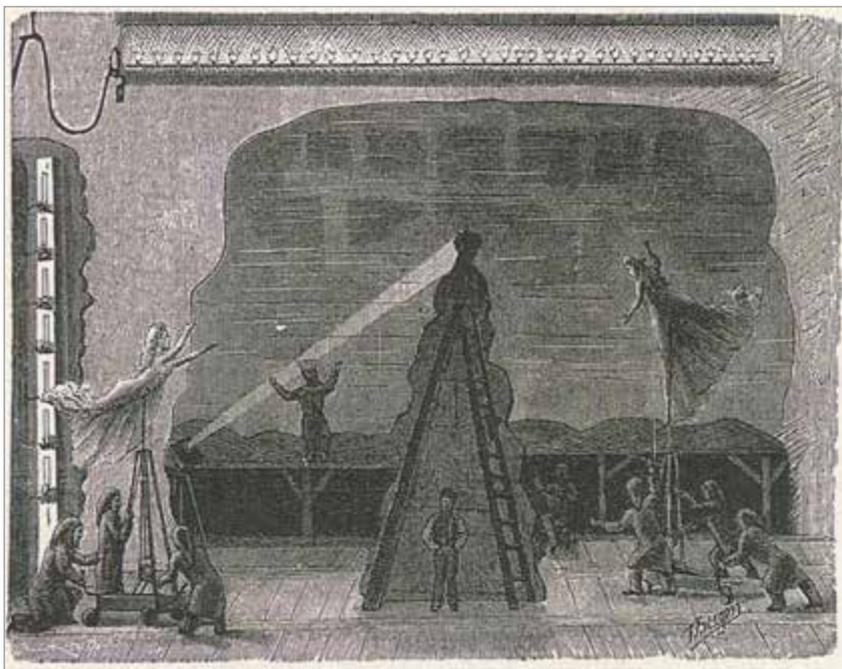


Abb.12: Holzstich: Die Schwimmwagentechnik des Bayreuther *Rheingold*, Geräte (1876/1877). Quelle: Carl-Friedrich Baumann: *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*, mit einem Nachwort von Walter Huneke, München 1980, S. 189.

terkörper steckt, nach einer eigenen Art Partitur¹²⁴ bewegt wird.¹²⁵ Im *Rheinischen Kurier* hieß es:

Ganz Unglaubliches aber hat die Erfindungskunst des Maschinisten für die schwimmenden Rheintöchter leisten müssen; auf einer mit Rollen versehenen Basis von massivstem Holzwerk erhebt sich ein etwa zehn Fuß hoher pyramidenförmiger Bau von starken Eisenstangen, auf dessen Spitze in einem horizontal gestreckten Appa-

124 „Die drei Musikdirektoren, welche in ihren Wagen sitzen, jeder mit einer Singstimme der drei Rheintöchter bewaffnet, die mit roten, blauen und orangefelben Zeichen (bestimmte Zeichen für Rechts- und Linksschwimmen, für Aufsteigen und Niederlassen, Liegen oder Aufstehen) versehen ist, sind die Tänzer, die das Pas de trois ausführen, die drei dirigierenden Maschinenmeister hören auf ihr Kommando, lernen das ‚Pas de trois‘ mit.“ (Zitat aus: Mack 1976, S. 94 ff.).

125 Fricke 1906, S. 73; Lehmann 1920, S. 235, 236.

rat, der auf den ersten Blick an ein orthopädisches Institut erinnert, die betreffende Tochter des Rheines ruht. Das Schweben von oben nach unten wird durch eine Drehmaschine mit schweren, dem Körpergewichte der schönen Nixe genau entsprechenden Eisengewichten bewirkt; die Seitenbewegung durch Vor- und Rückwärtsrollen von unterirdischer Hand, denn die ganze Maschine steht durch linienartige Einschnitte im Podium mit dem darunter gelegenen Raume in Verbindung. Hier unten beginnt die Hauptschwierigkeit: das Ineinanderübergreifen der die Maschine bewegenden Arme mit dem Tactstock des für diesen besonderen Zweck bestellten Musikdirigenten, denn bekanntlich muß jede der Hoch- wie Seitenbewegungen auf's Genaueste in einem bestimmten Tacte der Partitur zusammentreffen. Mit ungläubigem Kopfschütteln bezüglich des Erfolges dieser letzteren Erfindung – wenn wir ihr auch schon jetzt unsere Bewunderung nicht versagen können – wenden wir uns zu den Werken des Professors Doepler, den als künstlerisch vollendet schon im vergangenen Winter von den Berliner Wagner-Freunden anerkannten Requisiten und Costümen.¹²⁶

Im Zweifelsfall ausbleibender Mimik-Angaben in der Partitur verweist Seidl in einem Brief an Cosima Wagner vom 25. Mai 1896 auf eine Orientierung an der Verknüpfung zwischen Musik und Mimik:

Die allgemeinen Angaben der Richtungen, der Schnelligkeit oder Langsamkeit der Bewegungen, das Zusammen- oder Auseinanderfahren der Maschinen, die fortwährende Beweglichkeit der einzelnen, unabhängig von den anderen, – dies alles steht zwar nicht unter oder über den Notensystemen, aber ist ganz klar in der Musik.¹²⁷

2) Überleitungen: Das Erzeugen unterschiedlichster Übergänge in neue Szenen oder Stimmungen durch das Wechselspiel der Künste veran-

126 Langhans *RhK* 1876a.

127 Zitat aus: Mack 1976, S. 94 ff.

schaulicht Siegfrieds Aufschrecken aus dem Träumen im letzten Aufzug der *Götterdämmerung*: Er schaut den verschwindenden Rheintöchtern „unverwandt“ nach (*Götterdämmerung* III, S. 89), man hört das verklingende Nixenjauchzen im Satz der Holzbläser, Hörner und Streicher bis zum Erreichen des Pianissimo. Ebenfalls im Pianissimo ertönt das Fluchmotiv und leitet zum Erklingen der Hörner von Hagens Mannen hin (S. 89–93). Ein solcher Einsatz der Mimik (zum ersten Hornruf) sorgt für einen abrupteren, intensiveren Stimmungseinbruch als Musik allein.

3) Intensivierung: Das Zusammenspiel zwischen Mimik und Musik kann auch gezielt zur Steigerung der Spannung oder Intensivierung von Gefühlen beitragen. Die Erweckungsszene Brünnhildes zum Schluss des *Siegfried* exemplifiziert dies: Von dem Moment an, da Siegfried sie aus dem langen Schlaf erweckt und sie ihre Augen öffnet (*Siegfried* III, S. 219, T. 1057), die Arme grüßend gen Himmel hebend (S. 220 f., T. 1067–1070), worauf er zurückschreckt (S. 219, T. 1060), befördern Mimik, Musik und Worte ihre Ausdruckskraft im steten Wechsel (S. 219–249) sowie der Ausdruck der füreinander entbrennenden Gefühle beider bis zum mimischen, gesanglichen, orchestralen Finale „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“. Porges schildert die Steigerung während des Erwachens folgendermaßen:

Die sie durchbebende Erregung gibt sich in einem leisen Zittern der Finger kund, das mit der Tonfigur der Harfen [...] korrespondiert. Die aufsteigende Skala [...] ist ja nicht zu übereilen und breit und mit grossem Striche zu spielen. Sie mündet in dem, vom ganzen Orchester gebrachten, nie vorher erlebten Ueberschwang ekstatischer Begeisterung [...]. Die Begeisterung seitens Siegfrieds, als Brünnhilde die Erde wieder begrüßt, muss sich auch in Siegfrieds ergriffenem Gesichtsausdruck und Gebärde äußern.¹²⁸

128 Porges betont, die Mimik allein könne nicht zum Höhepunkt jener Szene führen, es bedürfe der musikalischen Steigerung (Porges 1881, *Siegfried*, S. 33 f.); Wolzogen 1911, S. 91.

4) Ergänzung: Wenn im *Rheingold* in der Nibelheimszene etwa „Alberich [...] lange und mißtrauisch Wotan und Loge“ betrachtet (*Rheingold* II, S. 239) und dazu über dem zum Pianissimo decrescendierten Paukenwirbel der Nibelungenschmiederhythmus in Hörnern und Bratschen erklingt, versetzt dies in Verbindung mit dem Blick Alberichs den Hörer in ein Harren unter gespannter Erwartung eines plötzlichen, aktiven Ausbrechens.¹²⁹

5) Fokussierung: Ein gezielter Einsatz der Teilkünste vermag außerdem, den Fokus des Publikums zu lenken. Eine Schlüsselszene zwischen Alberich und den Rheintöchtern zu Beginn des *Rheingold* exemplifiziert dies: Die Rheintöchter sollten in ständiger Bewegung bleiben. Doch bei Woglindes wesentlichem Hinweis „Nur wer der Minne Macht versagt [...]“, musste über ein plötzliches Stillhalten in „tableauartiger Gruppierung“¹³⁰ bis zum Aufleuchten des Goldes der Fokus auf das Wort gelenkt werden (*Rheingold* I, S. 13–89).

Allein dieser kurzgefasste Einblick lässt die Wichtigkeit einer akkuraten Abstimmung der Teilkünste erahnen. Man sollte sich demzufolge nicht nur Gedanken über die Art der Mimik machen, sondern innerhalb des szenisch-musikalischen Ablaufs und Inhalts ebenfalls deren Sinn, Wichtigkeit, Intensität und Zeitpunkt bedenken.

Die Mimik in der Praxis: Probenarbeiten und Publikumswahrnehmung

Die umfangreichen und zeitintensiven Proben, dank des eigens für Wagners Vorhaben errichteten Festspielhauses, zeigten, dass schriftliche Anweisungen allein doch nicht genüchten: Erste Vorbereitungen waren, nach ausgiebiger Lektüre des Werkes, zahlreiche gemeinsame Leseproben¹³¹ für Werkverständnis, Kennenlernen der Rollen und Übung

129 Hapke 1927, S. 39.

130 Knust 2007, S. 306; *Ring*-Partitur Schott, Bd. 10.I, S. 48.

131 „Der gänzliche Mangel an Ausbildung in diesen Zweigen ist es, was die meisten unserer heutigen Opernsänger so unfähig für unsere Kunstaufgaben macht. Es ist unglaublich, auf welche Gleichgiltigkeit gegen den ‚Text‘ ihrer Arien man bei ihnen trifft; kaum verständlich, oft gänzlich unverständlich ausge-

der Aussprache. Schon zum *Tannhäuser* fordert Wagner in „Form einer Broschüre zunächst an alle Dirigenten“¹³² vehement:

[...] daß mein Werk ein geradewegs umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für seine Darstellung erfordert. Derjenige Sänger, der seine „Partie“ nicht zuerst als Schauspielrolle der Absicht des Dichters gemäß mit entsprechendem Ausdrucke zu rezitieren im Stande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen. Auf dieser meine Behauptung bestehe ich so fest, und auf die Erfüllung der Bedingung genügender Leseproben halte ich so bestimmt, daß ich gegen diese Forderung meinerseits wiederum den Wunsch, ja den Willen ausdrücke, daß, wenn durch diese Leseproben nicht ein allseitiges Interesse an den Gegenstand und an dem Unternehmen seiner Darstellung unter den dabei Beteiligten erweckt worden ist, mein Werk gänzlich bei Seite gelegt und seine Aufführung unterlassen werde.¹³³

Doch da auch diese Forderung nicht zum gewünschten Ziel führte war Wagner in den Proben zumeist bemüht, wie in zeitgenössischen Berichten zutage tritt, Mitwirkenden nahezubringen, von der sich entwickelnden Handlung gefesselt zu sein und entsprechend zu spielen, was folgende drei Zitate veranschaulichen:

Ein andermal handelte es sich auf den Proben um den Fall, wie der Darsteller des Hagen den Siegfried von rückwärts mit dem Speer zu treffen hat. Siehr, ein vortrefflicher Sänger, griff das etwas ungeschickt an, indem er mit gefälligem Speer auf Siegfried losgehen wollte, der sich an

sprochen, bleibt der Vers und sein Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieses sich nicht durch Nachlesen im Textbuche hilft) so auch dem Sänger selbst fast ganz unbekannt [...].“ (Wagner 1907, Bd. 8, S.138 f.).

132 Wagner 1907, Bd. 5, S.124.

133 Ebd., S.127 f.

den Quell in die Kulisse hineinbegeben hatte. Da sprang der Meister auf ihn los und rief in Uebereifer und in echt künstlerischer Entrüstung aus: „Herr! – Haben Sie noch nie in ihrem Leben jemand von hinten umgebracht? Geben Sie mal her!“ Siehr den Speer entreißend, „das macht man ganz anders, etwa so!“ Und nun erhob Wagner den wuchtigen Speer über Haupteshöhe, schwang ihn und warf ihn in die Kulisse, wo er krachend in ein Brett fuhr – „Sehen Sie, mein Freund, so macht man das“.¹³⁴

Mit der Behendigkeit eines Akrobaten schwang sich der achtundsechzigjährige Wagner auf die Logenbrüstung, und lief auf dem schmalen, luftigen Rampenvorsprung geschickt balancierend voll Ungeduld bis zur ersten Proszeniumsloge vor, um sich von da auf die Bühne zu schwingen: Dort nahm er Siegmunds Schwert und führte mit Hunding hoch oben am Joch den Kampf aus. Dann ließ er sich bei dem gegebenen Stichwort hart an der Grenze des Abgrundes niederfallen.¹³⁵

Diese wahrhaft dämonische Gabe, sich in alle möglichen Gestalten zu verwandeln, besitzt nun aber unser Meister selbst in einem so hohen Grade, dass er gleich einem Proteus wie mit einem Zauberschlage jeden beliebigen Charakter annehmen, in jede nur denkbare Situation sich versetzen kann; und sie bewährte er eben in den Bühnenproben des Nibelungenringes in einer so erstaunlichen Weise, dass ich keinen treffenderen Ausdruck zur Bezeichnung seiner Thätigkeit zu finden vermag, als indem ich sage: er sei gleichsam als Gesamtschauspieler des ganzen Dramas vor uns gestanden.¹³⁶

134 S. auch Anonymus *TRR* 1901.

135 Neumann 1907, S.154; Ähnlicher Einblick: 06.05.1881, in: Wagner, C. 1977, Bd.2, S.735 f.

136 Porges 1881 *Rheingold*, S.5.

Porges schlussfolgert aus dem in den Proben Miterlebten, Wagner habe in den Proben die Sänger auf seine hier bereits erwähnte Idee der „idealen Natürlichkeit“ und der „ganz zur Natur gewordene[n] Idealität“ hinzuleiten versucht.¹³⁷

Da für Darstellergruppen weniger Anweisungen in der Partitur angelegt sind als für einzelne Charaktere, achtete Wagner in den Proben verstärkt auf die Art des Ausdrucks, sinnvolle Gruppierungen, Bewegungen und Positionierungen im Raum.¹³⁸ Auch hier waren Übernahmen von Gewohnheiten oder Stereotypen wie eine Marschmanier beim Aufzug auf die Bühne verboten.¹³⁹ Die Walkürenschwester betrachtete er als in „lauter an der Handlung persönlich beteiligter Individuen“ mit persönlicher Freiheit und Ungezwungenheit in ihren Bewegungen,¹⁴⁰ um ein Gefühl der Fortgerissenheit in ungeheure Erregung, voller Geistes- und Gemütsfreiheit und „stürmischen Lebens“ hervorzurufen.¹⁴¹ Dazu hatten sie schablonenhaftes und unmotiviertes Hin- und Herlaufen aber auch auf einem Haufen zusammengedrängtes Dastehen zu vermeiden.

Große Sorgfalt verwendete der Meister darauf, dass seine in der Partitur verzeichneten, das Spiel der Walküren betreffenden Vorschriften auf das Genaueste ausgeführt würden. Ihre aufgeregte Theilnahme an dem der Schwes-

137 Ebd.

138 Ebd., S. 24; Porges 1880, S. 198.

139 „Märsche in dem gewohnten Sinne kommen in meinen letzten Opern gar nicht mehr vor, und wenn daher der Einzug der Gäste in der Sängerhalle (Akt II Scene IV) so ausgeführt wird, daß ein Chor und Statistenpersonal paarweise aufmarschiert, den beliebten Schlangenumzug auf der Bühne hält, dann aber in zwei militärisch angeordneten Reihen, in Erwartung der weiteren Operndinge, sich den Kulissen entlang aufstellt, so bitte ich nur, daß man hierzu auch irgendeinen Marsch aus ‚Norma‘ oder ‚Belihar‘, nicht aber meine Musik im Orchester spielen lasse. Dagegen muß, wenn man für gut findet meine Musik beizubehalten, der Einzug der Gäste in seiner Anordnung durchaus dem wirklichen Leben, und zwar nach seinen edelsten und freihesten Formen, nachgeahmt sein [...].“ (Wagner 1907, Bd. 5, S. 147); vgl. auch: Wagner 1907, Bd. 4, S. 148.

140 Wagner 1907, Bd. 3, S. 268 f.

141 Porges 1881 *Walküre*, S. 31 f., 24 f., 27 f.

ter bevorstehenden Geschehnisse musste sich stets durch ausdrucksvolle Gebärden äußern.¹⁴²

Für das Auftreten der Nibelungen im *Rheingold* wiederum ließ Wagner Ballettmeister Richard Fricke mit fünfzehn Turnern zur Musik ausgeführte Bewegungen einstudieren. Anton Seidl gibt in einem Brief an Cosima detailliert an, auf welche Noten die Nibelungen in der vierten Szene „aufzutreten und auseinanderzustieben“ hatten;¹⁴³ weitere Einzelheiten (aus direkter Hand Fricke) finden sich in seinen Erinnerungen *Bayreuth vor dreißig Jahren* (1906).

Und nützten alles Reinrufen und Vorspielen nichts, versuchte man es erneut mit ‚psychologisierenden‘ Einweisungen zum Wesen der Charaktere und deren Intention. So beispielsweise in Porges Probenskizzen:

Siegfried: Dem in den Wald fortstürmenden Siegfried läuft der in höchste Angst gerathene Mime bei seinen Ausrufen „Halte! Wohin?“ etc. zuerst nach, lässt aber, sein Beginnen als ein vergebliches erkennend, rasch wieder davon ab. [...] Hier ist alles bedeutsam und wichtig. Um die richtige Art des Vortrages zu finden, muss man im Stande sein, das sinnverwirrende Walten der Mime's Hirn bedrängenden dämonischen Gewalten und die niedrigselbstsüchtige Herrschgier des Zwerges mit aller Lebhaftigkeit nachzuempfinden.¹⁴⁴

Und selbst in den Musikbriefen vom 9. Juli im *Musikalischen Wochenblatt* führt er aus:

In den meisten früheren Berichten habe ich darauf hingewiesen, wie R. Wagner es versteht, alle mimischen Bewegungen in strenger Harmonie mit dem besonderen Stile eines jeden Werkes ausführen zu lassen, - in den Proben des „Siegfried“ zeigte sich diese ihm verliehene Gabe wie-

142 Ebd., S. 31f.

143 Mack 1976, S. 94ff.

144 Porges 1881 *Siegfried*, S. 8.

der von einer neuen Seite. In diesem Drama drang er vor Allem darauf, dass in Darstellung aller Handlungen die ungezwungenste Natürlichkeit hervortrete. Er verlangt da, dass die individuellsten Eigenthümlichkeiten der Charaktere in den ungebundensten Formen sich äussern sollen. So muss der jugendliche Held Siegfried in seinem ganzen Thun und Lassen stets die naive Unbekümmertheit seines immer zu raschem Handeln entschlossenen Wesens kundgeben, die ihn auch in allen späteren Lebenslagen nie verlässt. Und in welchem drastischem Gegensatze steht dann Mime, der alte Schlaupkopf, zu ihm, der überkluge Zwerg, der mit all seinem äusserlichen Wissenskram dennoch für das „was ihm Noth thut“, keinen Rath findet. Man könnte nun befürchten, dass der derbe Realismus, den der Meister für die Gestaltung der scenischen Vorgänge fordert, uns aus der Sphäre der hohen stilisirten Kunst in das niedrige Gebiet des Genrehaften versetzen müsste. Dies ist nun dennoch nicht der Fall. Hiervor werden wir dadurch bewahrt, dass die getreue Nachahmung des wirklichen Lebens, die wir vor uns sehen, nicht als Selbstzweck auftritt, sondern vom Dichter mit einer souveränen geistigen Freiheit verwendet wird, dass eben aus dem Zusammentreten der miteinander contrastirenden realen und idealen Momente sich jener Humor entbindet, der den Grundzug des ganzen „Siegfried“-Dramas bildet [...] Die ungezwungene, von jeder Manier freie Art seiner Bewegungen und ein männlich-kräftiges, vollklingendes Organ lassen erwarten, dass er die ihm gewordene grosse Aufgabe [...] mit Erfolg durchführen werde.¹⁴⁵

Die von Wagner, im Explorieren bestmöglicher Wirksamkeit häufig plötzlich geforderten Änderungen („hier will er ein Tempo rascher, dort eine Bewegung feuriger, lebhafter“¹⁴⁶) erschweren eine genaue Nachvollziehbarkeit damaliger Bühnenabläufe, zeugen aber auch

145 Anonymus *MWB* 1876.

146 Anonymus *FB* 1876.

von Wagners Flexibilität im Umgang mit der Darstellung.¹⁴⁷ Notwendigerweise – nicht nur aufgrund seiner sensualistischen Arbeitsweise, sondern da er seine Grenzen dort erkennen musste, wo die seiner Mitwirkenden angingen: Diese konnten im Verweigern bestimmter für sie unpassender Spielweisen oder im Missverständnis der psychologisierenden Einweisungen liegen oder der Unsicherheit, wann Wagner Realismus forderte und wann symbolische Aktionen: Bei den Worten der Erweckungsszene „Fasst dich mein Arm, umschling ich dich fest“ hatte Siegfried dies lediglich anzudeuten, doch bei Brünnhildes „Wie mein Arm dich presst, entbrennst du mir nicht?“ sollte sie ihn wirklich anfassen.¹⁴⁸ Und im Kampf zwischen dem getarnten Siegfried und Brünnhilde in der *Götterdämmerung* sollte „der Realismus der Darstellung“ sogar „zur äussersten Spitze gesteigert werden“ – „eine Abschwächung wäre hier von Uebel“, so Porges.¹⁴⁹ Hinzu kamen Hemmungen der Darsteller, sich auf ungewohnten Körpereinsatz einzulassen:

Alberich – Hill weigert sich, den Sturz in die Tiefe in der von Wagner angegebenen Weise auszuführen, da lebensgefährlich; Wagner läßt sich an die Maschine schnallen und saust hinunter, kann aber trotzdem Hill nicht dazu bringen, es nachzumachen.¹⁵⁰

Auch der in Rezensionen hochgelobte Schlosser (Mime) muss mit dem Mut zur Hässlichkeit gehadert haben, worauf Wagner einwerfen musste (siehe dazu Abb.13):

Nu kratzen Sie sich mal ordentlich am Kopfe wie ein gars-tiger Zwerg! Und streichen sie sich über den Rücken! Sie

147 Wagner habe in der Probe etwas vorgespielt, woraufhin Niemann gerufen habe: „Ja, lieber Meister, das paßt sehr gut für Ihre Figur, aber nicht für mich. Ich muß bei meiner Größe doch Bewegungen machen, die mir gemäß sind!“ Wagner habe sogleich zugestimmt: „Ich sehe, Sie haben mich richtig verstanden, darum allein handelt es sich, spielen sie jetzt nur, wie es Ihnen recht dünkt.“ (Anonymus 1954, S. 15.); Monschau 2021a, S. 163.

148 Porges 1881 *Siegfried*, S. 38; Monschau 2021a, S. 163.

149 Porges 1881 *Götterdämmerung*, S. 11.

150 Kretschman *DW* 1896, S. 1061.



Abb.13: Josef Hoffmann, Szenenillustration, *Rheingold*, 3. Szene, Alberich und die Nibelungen (aufgrund der Erzählung fällt in dieser Darstellung auf, dass sich tatsächlich ein Zwerg [dritter von links] am Gesäß kratzt). Quelle: Oswald Georg Bauer: *Josef Hoffmann: der Bühnenbildner der ersten Bayreuther Festspiele*, Berlin 2008, S. 121.

können das Streichen des Rückens schon weiter ausdehnen und sich ruhig auch herzlich den Arsch streichen. Die Oboen haben ohnedies so verdächtige Trillerchen.¹⁵¹

Letztlich konnte bei aller Bemühung um Wahrhaftigkeit nicht alles realisiert werden, sodass die fliegenden Walküren etwa durch *Laterna magica* Projektionen ersetzt, die Verwandlungen Alberichs mit dem Tarnhelm mit Dampf versteckt oder der Sprung Brünnhildes mit Pferd Graue in den Scheiterhaufen zum schlichten Abgang abgeändert werden musste.

Eine weitere Perspektive auf die Mimik bringen umfassende Untersuchungen der 1876er Rezensionen zu Proben und den ersten drei Zyklen der Uraufführung. Darin bestätigen sich die Wirkungssteigerung im perfekten Zusammenspiel von Musik und Mimik¹⁵² ebenso wie die Bedeutung des überzeugenden Schauspiels für die ausdrucksstarke Bühnenpräsenz im *Ring*. Rezensent Hartmann lobt die „bessere Schulung der Bewegungen der Sänger und ein entschieden mehr künstlerisches Gebahren derselben“¹⁵³, während Porges in einem Artikel schildert, Wagner erfasse „[a]lles vor allem Andern vom dramatischen Standpunkte aus“¹⁵⁴ und führt weiter aus:

Ein Drama ist aber nur möglich, wo Charaktere von eigenartigem Gepräge mit einander in Berührung kommen. [Zu deren] Gestaltung würde aber der bloß musikalisch gebildete Sänger nicht ausreichen [...].¹⁵⁵

Im *Musikalischen Wochenblatt* wird die enge Verknüpfung der Mimik mit den anderen Künsten hervorgehoben, wobei „jede Bewegung des Körpers in drastischer Weise mit dem Ausdruck der Rede und der Si-

151 Krienitz weist darauf hin, daß nicht die Oboen, sondern die Flöten Triller spielen (Krienitz 1943, S.197).

152 Anonymus *AZ* 1876, S. 3728; R.D. *BBCr* 1876; J.R.G.H. *DJoM* 1876b, S. 298 f.; Wolzogen *MBZ* 1876; Mohr *KöZ* 1876, S. 34.

153 Hartmann *SfdMW* 1876, S. 737–740.

154 Porges *NZfM* 1876, S. 280.

155 Ebd.

tuation in Einklang zu bringen“ sei.¹⁵⁶ In einer weiteren Rezension betont man, dass ausgedehnte Stellen der Aufführung nicht als langatmig wahrgenommen worden seien, sobald Darsteller diese lebendig und auf die Musik abgestimmt gespielt hätten:

Man hat, auch bei anderen, und namentlich den späteren Werken Wagner's häufig über die vielen langen Zwischenspiele gesprochen und gemeint, sie schädigten die energische Wirkung des dramatischen Vorganges. That-sächlich ist dies häufig wahr – einfach aus dem Grunde, weil die Sänger mit ihnen nichts anzufangen wissen. Ich möchte Jeden, der in Bayreuth war, fragen, ob er in der Partie des Mime (und, wie ich hinzufügen will, der Brünnhilde und des Alberich) ein einziges langes oder gar zu langes Zwischenspiel entdeckt hat? Sind nun etwa keine vorhanden? Doch; etwa gerade so viel, als in den übrigen Partien. Aber die Darsteller der genannten Rollen, wussten, was ihres Amtes war; nicht, dass sie überhaupt in jenen Gesangspausen spielten, vielleicht sogar dem Geiste der Rolle angemessen spielten, das thun auch manche Andere – sondern dass sie genau, Ton um Ton, zu Musik des Orchesters spielten, war die ebenso einfache, als verständige Lösung des Räthsels.¹⁵⁷

Überdies scheint die Meinung verbreitet, dass „Sänger [...] streng als Schauspieler auftreten“¹⁵⁸ müssten und die „Charakteristik [...] sehr von der künstlerischen Auffassung des betreffenden Darstellers“¹⁵⁹ abhängen. Selbst negative Stimmen, wie Hans Michael Schletterer, sprechen sich für eine besonders ausgeprägte Bedeutung der Mimik im *Ring*-Zyklus aus:

156 Anonymus *MWB* 1876.

157 Eichberg *HM* 1876, S.152 f.

158 Marr *DG* 1876, S. 586.

159 Schletterer 1876, S.19.

Es ist höchst bemerkenswerth: für das Innenleben, für Schmerz, Weh' und Klage, Staunen und Bewunderung findet Wagner weder Worte noch Töne; alles, was den eigentlichsten Inhalt der Poesie und Musik ausmacht, wofür Dichter und Tonsetzer von jeher nach ergreifendem Ausdruck rangen, und was immer als höchstes Ziel künstlerischen Ausdruckes galt, sollen wir hier den Statistengesichtern ansehen oder aus der Instrumentation, welche arabeskenartig die Handlung umschlingt, uns deuten.¹⁶⁰

Zudem spiegeln sich in den zeitgenössischen Wahrnehmungen Wagners Forderungen nach Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit im musikdramatischen Spiel:

Jeder Schritt [...] den die Schauspieler auf der Bühne thun müssen, wird auf das Genaueste erwogen, und dabei muss Alles so ausgeführt werden, dass man nie durch irgendwelche Absichtlichkeit verstimmt wird. Es ist eine ideale Natürlichkeit, an der wir uns erfreuen, und auch nicht von ferne fühlen wir uns an jene falsche und affectirte Manier der Darstellung erinnert, die im schlechten Sinne theatralisch genannt wird. Auf diese Weise wird es erreicht, dass schon das äussere Gebahren der handelnden Personen uns in die bestimmte Lebensphäre versetzt, der sie angehören.¹⁶¹

Überdies ist die Rede von „Leidenschaft ihrer Action“¹⁶², „zu tragischer Leidenschaft sich steigernde Mimik“¹⁶³, vom Gebärden „wie ein Toller in Leidenschaft“¹⁶⁴ oder „von einer hinreißenden Leidenschaftlichkeit und Innigkeit, ohne [...] darin zu weit zu gehen“¹⁶⁵. Dabei finden auch die

160 Ebd., S. 115.

161 Anonymus *MWB* 1876, S. 367.

162 Knechte *IZ* 1876, S. 292.

163 Lampert *DS* 1876d, S. 4.

164 Ehrlich *DK* 1876.

165 Rudhart *RZ* 1876.

Wahrheit sowie die menschliche Natur Erwähnung: Es ist von „dramatische[r]“¹⁶⁶ sowie „ergreifender“¹⁶⁷ Wahrheit die Rede und von den bereits genannten Aspekten der Idealität und Natürlichkeit:

Die Idealität muss aber in jedem Zuge als Ausfluss des freiesten und natürlichsten Gebahrens erscheinen, wir dürfen in keinem Momente das Gefühl haben, wie die Menschen, welche in solchen, auch im Aeusseren stets die Würde der Persönlichkeit wahren Formen sich bewegen, hierzu etwa einer absichtlichen Steigerung ihres Wesens bedürften es ist eben ihre Natur, so und nicht anders zu sein.¹⁶⁸

Zusammenhängend mit einer überzeugenden Darstellung wird ebenfalls in Pressestimmen Gewicht auf eine Ästhetik des Hässlichen gelegt: Bei Mime und Alberich stellt man „Gute Darstellung in Maske und Gesang“ fest, wobei sie sogar „noch gebückter“ hätten sein können.¹⁶⁹ Ihre unschöne Art der Fortbewegung (sehr häufig Alberichs „beschwerlich[es]“¹⁷⁰ Klettern mit „vehementer Raschheit“¹⁷¹ bzw. sein „ungelenkes Klimmen um Klipp und Fels“¹⁷²) führt zu großem Staunen,¹⁷³ wie auch „der krumme schleifende Gang, der lauernde Blick, [...] Hinterlist in seinen Reden“¹⁷⁴, wie er in die Tiefe „plumpst“¹⁷⁵, wie er „seinen Bruder Mime an den Ohren herbeizerr[t]“¹⁷⁶, wie „dieser zappliche, rußige, furcht-

166 Lampert *DS* 1876a, S. 5.

167 Zimmermann *NZfM* 1876, S. 334 f.

168 Kipke *MWB* 1876.

169 Schletterer 1876, S. 20.

170 Kürschner *DBG* 1876, S. 149–153.

171 Anonymus *DP* 1876, S. 4.

172 Lampert *DS* 1876a, S. 5.

173 R.D. *BBCr* 1876.

174 Ehrlich *DG* 1876, S. 133.

175 Mohr *KöZ* 1876, S. 32.

176 Ebd., S. 42.

same Zwerg dem ruhig-ernsten Wotan“ gegenüberstehe¹⁷⁷ und „erschrocken zurückprallend, [...] wütend den alten Feid“¹⁷⁸ erkenne oder Mime vor Schreck zu Boden „stürzt“¹⁷⁹ und „schleicht [...] mit schmeichelnden Gebärden“¹⁸⁰.

Anhand der Quantität der in den Rezensionen beschriebenen Szenen wird die Fokussierung des Publikums deutlich (beispielsweise aufgrund besonders überraschend schauriger, hinreißender oder erschütternder Wirkung). Dazu gehören beispielsweise:

a) Die Szene zwischen Alberich und Hagen (*Götterdämmerung* II,1)

Es wird beschrieben wie Alberich „die Arme auf seine Kniee gelehnt, vor ihm [Hagen] kauert“¹⁸¹; Hagen die eindringliche Rede hört und „antwortet mit leiser Stimme, offenen Auges, starr und regungslos blickend, ohne sich zu rühren, wie von Schlafesmacht gefesselt.“¹⁸²; „der Albe in einem immer finsterner werdenden Schatten“ verschwindet, „während der Andere, unverrückt in seiner Stellung verbleibend, [...] regungslos und starren Auges nach dem Rheine hinschaut.“¹⁸³; „[I]eise und ohne sich zu rühren, so daß er immer fort zu schlafen scheint, obwohl er die Augen offen hat, antwortet“¹⁸⁴; „der mißtrauische Alberich [...] sich scheu im Geklüft“ verbirgt;¹⁸⁵ „[...] crouching at Hagen’s knee, and whispering to him as he slept [...] as Alberich whispered his wicked suggestions into the ear of his son, and Hagen with fixed gaze and motionless figure answered in a dull and half articulate way [...]“.¹⁸⁶

177 Schletterer *BzWA* 1876b.

178 Schletterer 1876, S. 76.

179 Lampert *DS* 1876c, S. 4.

180 Tappert *DP* 1876b.

181 Schletterer 1876, S. 104.

182 Ebd., S. 105.

183 Lampert *DS* 1876d, S. 3.

184 Schletterer *BzWA* 1876c, S. 861.

185 Schletterer 1876, S. 78.

186 J.R.G.H. *DJoM* 1876b, S. 308f.

b) Die Bewegungen der Rheintöchter (*Rheingold*, I)

In Bezug auf die Rheintöchter betont man abermals die „Schwimmbewegungen“ „ohne Unterbrechung“ in genauester Abstimmung mit der Musik¹⁸⁷; „[i]m Singen so zu schwimmen, im Luftschwimmen so zu singen, und im Singen und Schwimmen so bezaubernde Nixen-Manieren, so verstrickende graziöse Arm- und Körperbewegungen und Windungen“¹⁸⁸; die „reizende[n] Körperbewegungen“¹⁸⁹; „with a sort of eccentric motion, while they moved their arms gracefully“¹⁹⁰; oder Schletterers negatives Urteil, wonach die Rheintöchter weniger eintönig gewesen wären, wenn sie „nicht immer auf eine schmale Spalte, in der sie, wie an Schnüren gezogen, mechanisch auf- und unter“ getaucht wären und „die dritte Rhein-Tochter etwas mehr Anmuth und liebliches Wesen“¹⁹¹ entwickelt hätte.

c) Der Kampf zwischen Siegfried und Brünhilde (*Götterdämmerung*, I,3)

Wie letztgenannter Kommentar zeigt, wurden nicht nur positiv gewertete Stellen des Öfteren kommentiert. Dies beweist außerdem die Überwältigungsszene Brünnhildes durch den getarnten Siegfried mit rund dreißig vorwiegend negativen Kritiken an der Deutlichkeit der Ausführung:

Soll einmal Brünnhilde der Ring geraubt werden, so kann das schneller auch abgemacht seyn. Aber anerkannt sey, daß beide Ringer, Siegfried und Brünnhilde, das Möglichste gethan haben, den peinlichen Eindruck abzuschwächen. Das Spiel der letzteren namentlich war untadelich, zum Theil plastisch schön, der Aufschrei, mit dem sie, als der Ring ihr wirklich entzogen, zusammenbricht, aus tiefster Seele kommend, herzerschütternd.¹⁹²

187 Anonymus *DP* 1876, S. 4.

188 Lindau *VZ* 1876a.

189 -x *K. SZ* 1876a.

190 F.A.S. *DJoM* 1876, S. 300 f.

191 Schletterer *BzWA* 1876d.

192 Lampert *DS* 1876d, S. 3.

Daß ein Mann seine physische Überlegenheit über das Weib auf der Bühne beurkunde, hat wohl noch kein Dichter als Grundlage einer Katastrophe erklärt.¹⁹³

Doch er umfaßt sie mit kräftigen Armen, sie ringen; Brünhilde flieht, er verfolgt sie; die Beiden ringen wieder, bis er ihr den Ring entreißt; sie sinkt mit einem furchtbaren Schrei zusammen.¹⁹⁴

[...] in einem peinlichen, höchst widerwärtigen Ringkampfe, in dem die beiden riesenstarken Personen alle ihre Kraft einsetzen, entreißt ihr der Verlarvte endlich das Kleinod.¹⁹⁵

Besonders fällt hier ein abermals erwähntes Zittern auf („Zitternd fühlt die [...] von Grausen Erfaßte, sich ohnmächtig der Gewalt eines fremden Mannes preisgegeben“¹⁹⁶; „Brünnhilde zieht sich zitternd zurück“¹⁹⁷; „Zitternd und von Grausen erfaßt, starrt sie die schweigende Schreckgestalt an“¹⁹⁸) sowie ihr kräftiger Schrei („mit einem Schrei des Entsetzens“¹⁹⁹; „der Aufschrei, mit dem sie [...] zusammenbricht, aus tiefster Seele kommend, herzerschütternd“; „sinkt [mit] einem furchtbaren Schrei zusammen“²⁰⁰; „in einem markdurchdringenden gräßlichen Schrei (welcher der Darstellerin vorzüglich gelang)“²⁰¹. Wiederkehrende von Befürwortern und Gegnern übereinstimmend genannte Details wie diese, stellen eine weitere Hilfe im Falle einer angestrebten Rekonstruktion des damaligen mimischen Ablaufs dar.

193 Ehrlich *DK* 1876, S.3.

194 Ebd.

195 Schletterer 1876, S.104.

196 Ebd., S.103.

197 Lindau 1876, S.47.

198 Schletterer *BzWA* 1876d.

199 Ebd.

200 Ehrlich *DK* 1876.

201 Schletterer 1876, S.104.

Nennenswert ist außerdem die Häufigkeit und Ausführlichkeit, mit welcher das offenbar für die damalige Bühnenpraxis unüblich freie Spiel der Darsteller-Gruppen beschrieben wird. Dazu finden sich allgemeine Formulierungen, wie beispielsweise, dass erst „die Bewegungen und Gruppierungen aller handelnden Personen derart angeordnet“ für eindrucksvolle und wirksame Darstellung sorgten und ein „lebensvolles, plastisch harmonisches Ganzes“ hervorbringen würden.²⁰² Konkreter dann werden Szenen wie die der Nibelungenschar (*Rheingold*, III) besprochen:

[...] Sein Fleiß und Talent haben eine vorzüglich Leistung zu Stande gebracht, welche zeigt, daß Herr Fricke es verstanden hat, alle Mitwirkenden mit dem Charakter des darzustellenden Vorganges so vertraut zu machen, um eine Wirkung von wahrhaft hinreißender dramatischer Lebendigkeit zu erzielen.²⁰³

Dem Zauber des Ringes müssen sie alle gehorchen, auf seinen Wink kommen sie aus allen Schachten heran, das köstliche Gut hereinschleppend, und Herr Balletmeister Fricke aus Dessau kann stolz darauf seyn, wie trefflich er die Bayreuther Turner zu den „sonst sorglosen Schmieden“, der „Nibelungen nächtigem Heer“ umgewandelt hat.²⁰⁴

Die Nibelungen im „Rheingold“ spielten Alle einzeln, Jeder nach seiner Individualität. Der Eine verkroch sich vor den drohenden Geberden des Zwergbeherrschers. Der Andere knickte zusammen, der Dritte sprang versetzt bei Seite, die Gruppen ballten und lösten sich, ja, als der wütende Alb den lasttragenden Nibelungen gebieterisch den Zauberring entgegenstreckte, ging es wie ein elektri-

202 Anonymus *DS* 1876a, S. 4 f., hier S. 5; Anonymus *MWB* 1876; Außerdem habe Wagner durch „Bewegung, Haltung, Gruppierung und Spiel seiner Sänger im Sinne der bildenden Künste veredelt“ (Hahn *DT* 1876, S. 215).

203 C.Z. *DS* 1876, S. 4 f.

204 Lampert *DS* 1876a, S. 5.

scher Schlag durch die Masse, die mit der Beweglichkeit von Luftspringern entschlüpft. Eine ähnliche Glanzleistung im Massenspiele bietet auch der Männerchor in der „Götterdämmerung“. Auf Hagen's Ruf kommen die Bewehrten hierher, daher, von jeder Seite aus jedem Winkel: Jeder erregt und neugierig auf seine Art, auf vollkommen natürliche Weise.²⁰⁵

Alberich treibt mit geschwungener Geißel eine Schaar Nibelungen vor sich her, diese sind mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, das sie auf einen Haufen speichern. Er hat den Tarnhelm vom Haupte genommen und an den Gürtel gehängt. Er bemerkt Wotan und Loge, die ihn ruhig erwartet haben. Er kennt die Beiden wohl und ist entschlossen, ihnen Trotz zu bieten. Wotan deutet auf einen Haufen edlen Geschmeides und fragt, was der Schatz in dem freudlosen Nibelheim ihm fromme?²⁰⁶

In Bezug auf die Lebendigkeit und Individualität, wie sie auch Wagner gefordert hatte, werden jedoch häufiger die Walküren und Mannen besprochen: Über die Walküren heißt es:

Den Berg hinauf- und herabspringend und heftig mit den Armen gesticulierend, stoßen sie in nie vernommener Tonfolge schrille, gellende Töne aus, die manchmal die Instrumente noch übertönen.²⁰⁷

[...] die auf die Felsspitze hinauf sich ziehenden Walküren schaaren sich schützend um die von ihnen geborgene Verbrecherin. Die Szene ist effektiv gruppiert, durchaus gelungen. Und immer mehr steigert sich Darstellung und Eindruck.²⁰⁸

205 Anonymus *MWBb* 1876, S. 457.

206 Tappert *DP* 1876a.

207 Schletterer 1876, S. 50.

208 Lampert *DS* 1876b, S. 3–7.

The third act takes us to the camp of the Amazons, who are disporting themselves among the rocks and mountain forests, chanting wildly to each other, and moving in and out among the fire and crags.²⁰⁹

When the curtain rose one of the sisters was seen looking out upon the clouded sky from the top of a high rock; three others were grouped around. They watched for the return of the rest of their number from battlefields, and as often as one was seen in the distance, the watchers raised their weird cry, „Hojotoho“.²¹⁰

Vor dem wetternden Wotan suchen die gängigsten Walküren ihre zitternde Schwester Brünnhilde zu verbergen. [...] nach der schweren Anklage des unversöhnlichen Gottes verläßt Brünnhilde ihre Schwestern, schreitet demütig, aber festen Schrittes von der Felsenspitze herab, und bleibt vor Wothan stehen. Feierlich spricht dieser die harte Strafe aus: Aus der göttlichen Schaar bist du geschieden, aus der Ewigen Stamm ausgestoßen, aus meinem Angesichte verbannt.²¹¹

Zu den Mannen finden sich folgende Beschreibungen:

The observations and rejoinders interchanged, with the most infattered freedom among the vassals, cannot strictly speaking, be considered as belonging to the regular chorus style; the fullest independence of each separate individually constitutes the principle of the scene. There reigns, moreover, throughout the whole such massive strength that we fancy the old Germans have risen again [...] the movement of individuals [...].²¹²

209 B.T. *FM* 1876, S. 25–38.

210 F.A.S. *DJoM* 1876, S. 300 f.

211 Tappert *DP* 1876c.

212 Hanslick *TMW* 1876, S. 692 f.

Die Jagdgesellschaft lagert sich in dem Waldthale – die Trinkhörner kreisen. Das scenische Arrangement dieses Bildes war vortrefflich und höchst gelungen – besonders dadurch wirkte es, daß dem Auge auf dem Fußboden kein leerer Raum sichtbar war und dasselbe daher Beschäftigung fand, wohin es blickte.²¹³

[...] the men came hurrying upon the scene, not trouping forward in a bony and planting themselves in a stiff row down the side of the stage, after the absurd custom of the conventional opera, but clambering over the rocks from all directions, one or two at a time, and taking natural and picturesque positions here and there, each man having something to say as he came forward, asking the meaning of the call [...].²¹⁴

Aus diesen Einblicken lassen sich zwar Einflüsse von Wagners (seiner Uraufführung vorausseilenden) Schriften und denen seines Bayreuther Kreises auf das Urteil der Berichterstatter herauslesen, doch auch (je häufiger die Übereinstimmungen, desto überzeugender) Hinweise auf die Mimikpraxis der Uraufführung. Dies kann auch Details verraten, die nicht in Partitur oder Textbuch aufgeführt sind. So etwa der häufig kommentierte Einsatz von Blicken, beispielsweise:

Wagner hat eine besondere Liebhaberei für dieses stumme Anblicken bei ersten Begegnungen. Er sieht sie an, sie sieht ihn an, zunächst mit einem gewissen unschuldigen Wohlgefallen, das im milde gestimmten Orchester seinen tremolierenden Ausdruck findet; dann aber wird die Sache ernster, die Beiden sind von einander fasziniert, sie erstarrten, die zufällig vorgestreckte Hand verharret unbeweglich in der unbequemen Lage.²¹⁵

213 Gehring *InR* 1876, S. 556.

214 J.R.G.H. *DJoM* 1876a, S. 308.

215 Lindau 1876, S. 24; weitere Beispiele: „kaum hat er das ihm von der Frau ‚zugeschmeckte‘ Trinkhorn vom Munde abgesetzt, so kommen die Blicke nicht mehr von einander los“ (Lampert *DS* 1876b, S. 4); „der geheimnisvolle, starke

Selten erwähnte individuelle Publikumswahrnehmungen müssten durch Übereinstimmungen aus Wagners Hand, Probenskizzen oder anderen Zeugnissen gestützt werden (dazu zählen Siegfrieds Drücken seiner Stirn an Brünhildes Busen²¹⁶, seinen langen und inbrünstigen Kuss²¹⁷, seine „verliebte Raserei bis zur Grenze des Möglichen“²¹⁸ oder das Streichen von Siegmunds „Locken aus der offenen Stirn“ durch die Hand Sieglindes sowie ihr entzücktes Betrachten seines blauen „Gäader[s] seiner Schläfen“²¹⁹).²²⁰ Dies gilt auch für die Problematik verschieden beschriebener Bühnenmomente, was das Verschwinden der Nornen veranschaulicht: „the Nornes, locked in each other’s arms, sank into the earth.“²²¹ oder „Das Seil reißt! Erschreckt fahren die Nornen auf, sie fassen die Stücke des Seiles und binden damit ihre Leiber an einander.“²²² Ebenso schwierig einschätzen lassen sich Rezensionen, die sich offenbar nur oder zu eng an Wagners Textbuch orientieren (Sieglindes Schrei, mit dem sie sich Siegmund an die Brust wirft, wird in Rezensionen der Dichtung ähnlich wiedergegeben).²²³ Insgesamt ist ein stetes

und düsterblickende Alberichs-Sohn“ (Anonymus *IZ* 1876, S.157); „beider Blicke versinken immer tiefer in einander“ (Vincenti *WA* 1876); „wirft einen schmerzlichen Blick auf Siegmunds Leiche“ (Langhans *RhK* 1876b).

216 Das Fürchten lehrt ihn die schlafende Brünnhilde, in dem Moment, als er an ihren Busen seine Stirn drückt (Gehring *InR* 1876, S.548).

217 Mohr *KöZ* 1876, S.53.

218 Schletterer *BzWA* 1876b.

219 -x K. *SZ* 1876b.

220 Weitere s. Lindau 1876, S.49; Wolzogen *MBZ* 1876; Mohr *KöZ* 1876, S.34.

221 J.R.G.H. *DJoM* 1876c, S.308.

222 Tappert *DP* 1876d.

223 „Als sich Sieglinde nach der Vorschrift der Dichtung ‚mit einem Schrei an Siegmunds Brust geworfen‘ (Lindau *VZ* 1876b); ‚Sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust‘ (-x K. *SZ* 1876 b); ‚Sie mit wüthender Brunst an sich ziehend, schließt sich der Vorhang in dem Augenblicke, da Sieglinde mit einem lauten Schrei an seine Brust sinkt‘ (Schletterer *BzWA* 1876a); ‚Wagner selbst schreibt vor, daß Siegmund Sieglinden ‚mit sanftem Ungestüm auf das Lager zieht‘. Der Vortrag Niemann’s ist also durchaus logisch“ (Lindau 1876, S.26); ‚Außer sich, zieht Siegmund die ‚bräutliche Schwester‘ mit ‚wüthender Glut an sich, sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust‘ und – ‚der Vorhang fällt schnell‘“ (Helm *PL* 1876).

Abwägen erforderlich, ob es Parallelen oder Übereinstimmungen oder wenigstens Berührungspunkte zu den aus anderen Quellen herausgestellten Merkmalen gibt.

Überlegungen zu einer historisch informierten Denk- und Arbeitsweise

Abschließend nun ein paar aus dem Vorangegangenen resultierende Gedanken zur historisch informierten Denk- und Arbeitsweise: Wagners persönliches Coaching im Erklären, Anleiten, Vorsprechen, Vorspielen, Abändern können wir ebenso wenig ins Leben rufen wie Sänger und Sängerinnen seiner Zeit heute in Rollen schlüpfen und diese „beseelen lassen“ könnten, noch lässt sich das heutige Publikum psychisch in das 1876er Auditorium verwandeln. Wohl können wir aber aus Wagners Haltung zu damaligen Traditionen, seinen Schriften und Anweisungen, Probenberichten, Erinnerungen und Publikumswahrnehmungen Hinweise gewinnen: auf die Einbettung der Mimik in das Gesamtwerkkonzept, worauf daher im Zusammenspiel zu achten war, welche Wirkung intendiert gewesen sein könnte, welche Ideale, Bestrebungen, Arbeits- und Spielweise darin erkennbar werden und worauf bei der Umsetzung Wert gelegt wurde.

Allein auf Basis dieser hier vorgestellten Skizze zur Wagnerschen Mimik lassen sich Kernpunkte summieren, die für eine historisch informierte vollszenische Aufarbeitung berücksichtigt werden sollten:

1) Warum wollte Wagner diese Art der Zusammenwirkung umsetzen? Laut Wagner entsteht aus der Natur des Menschen als Individuum die Notwendigkeit, natürlich, wahrhaftig, realistisch, charakteristisch, lebhaft, von aufrichtiger Leidenschaft geleitet zu spielen und mittels der aufeinander abgestimmten Verbindung der Künste das menschliche Wesen umfassend zu versinnlichen. Ohne ein Bewusstsein für die Rolle der Mimik innerhalb dieser feinen Abstimmung ginge ein Großteil der Wirkung und Verständlichkeit verloren.

2) Was genau wollte er?

Das Mimik-Ideal Wagners weist eine Tendenz zur Realistischen Schule sowie zum epischen Stil auf. Idealität und Authentizität sollen sich zu einer „idealen Natürlichkeit“ beziehungsweise „naturgewordenen Ide-

alität“ und wie bei Shakespeare zur ‚fixierten Improvisation‘ vereinen (die szenisch freie Umsetzung eines bereits fixierten mimischen Ausdrucks). Es lassen sich überdies mustergültige musikdramatische Darsteller (Schnorr von Carolsfeld und Schröder-Devrient) nennen.

3) Wodurch wollte er dies erreichen?

Der musikdramatische Darsteller sollte für den *Ring* vorbereitet werden durch absolute Werkkenntnis, psychologisierende Einweisungen sowie den eintretenden Zustand der Selbstentäußerung. Da starre und feste Vorgaben für Posen, Mienen oder Gesten Wagners Vorstellung von einem solch freien Spiel widersprachen, lehnte er das Kopieren bestehender Schulen ab, wie er generell alle Natürlichkeit hemmenden Moden, Kunstformen, Traditionen ablehnte.

4) Wie gehen wir mit dem gewonnenen Wissen um?

Die Summe aus dem, was Wagner wollte und was nicht ergibt ein lebendiges Bild von der seinerseits angestrebten Mimik. Nicht nur deswegen wäre es ratsam, bei einer historisch informierten vollszenischen Umsetzung jedem Mitwirkenden nahezulegen, welche Idee, welches Konzept, welche Arbeitsweise und vor allem welcher Anspruch Wagners an die Mimik dahinterstehen.

Dazu seien zwei Gedanken genannt, die bei der *Rheingold*-Aufführung letztes Jahr aufkamen und sich verstärkten durch folgenden Ausschnitt einer Rezension: „... the Rhinemaidens seem about to break into the Village People’s YMCA!“²²⁴ Diese wiewohl sehr scharfe Kritik trifft zwei wesentliche Punkte: Zum einen fiel ein dem epischen Stil entsprechendes Hände-in-die-Lüfte-reißen auf. Doch eben diese schlichte Übernahme wollte Wagner vermeiden – er forderte ein lebendiges Spiel! Die den epischen Stil repräsentierenden Darstellungen entsprechen (wie erwähnt) Traditionen, die auf den Fotografen oder Künstler Einfluss nahmen. Wenn Wagner Marschmanier, starres auf dem Fleck stehen oder zum Publikum schauen ablehnte, sollten die Rheintöchter weder starr nach vorne schauen noch die Arme auf diese Weise in die Lüfte strecken. Zum anderen schien das „nur wer der Minne macht entsagt“ mit dem letzten gesprochenen Wort „entsagt“ wie ein schablonenhaft ein-

224 Apthorp 2021.

gesetztes Schröder-Devrient-Moment ohne Reflektion, welches als solches zwar sicher an manch anderer Stelle sinnvoll wäre, hier jedoch auf emotionaler/musikalischer Ebene in seiner Sinnhaftigkeit zu hinterfragen beziehungsweise zu überprüfen wäre, ob aus Zeitzeugensicht ein solches Moment im *Ring* wahrgenommen wurde?

Generell ist bei Unklarheiten der Umsetzung durch Mangel an Überlieferungen in vielen Fällen, wie bereits im Zitat Seidls angedeutet, die Berücksichtigung und Untersuchung des einander Bedingens von Musik, Mimik und Sprache hilfreich, um die Mimik besser zu verstehen und umsetzen zu können. Wagner sagt diesbezüglich nahezu alles Grundlegende und Wesentliche (zu Tempi, Zeitpunkt der Ausführung und Arten der Bewegung) in seiner Partitur.

Das Ergebnis meiner vorangegangenen Überlegungen lässt sich wie folgt zusammenfassen: Um eine historisch informierte vollszenische Aufführung zu realisieren, reicht es nicht aus, Arten der Mimik zu identifizieren, zu sammeln und umzusetzen, sondern es sind dahinterstehende Verknüpfungen, Intentionen Wagners sowie die von ihm angeleitete Denk- und Arbeitsweise seiner Mitwirkenden zu verstehen und zu verinnerlichen. Ein historisch informiertes Regiebuch zum besseren Nachvollzug dessen und im Sinne der sogenannten Fixierten Improvisation stellt meines Erachtens ein Forschungsdesiderat dar, um für Wissenschaft und Praxis eine Basis zu haben, auf der sich den festen und dynamischen Aspekten einer Aufarbeitung der Mimik angenähert werden kann. Damit lässt sich erst genauer erarbeiten, was möglich ist und was sich ästhetisch umsetzen lässt, um trotz unterschiedlichster Interpretations-/Informationsdichte eine möglichst historisch getreue Wirkung zu erzielen.

Quellenverzeichnis

Primärquellen

Austin 1969

Gilbert Austin, *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation nach ältern und neuern Grundsätzen über die Stimme, den Gesichtsausdruck und die Gesticulation*, Leipzig 1969 [Erstdruck 1818].

Cicero 1960

Marcus Tullius Cicero, *De Inventione*, London, Cambridge 1960.

Cicero 1986

Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, Stuttgart 1986.

Darwin 1874

Charles Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren. Mit 24 Holzschnitten und 7 heliographischen Tafeln*, Stuttgart 1874.

Engel 1844

Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik, Teil 1 und 2 (Johann Jakob Engels Schriften 7 und 8)*, Berlin 1844.

Fricke 1906

Richard Fricke, *Bayreuth vor dreißig Jahren. Erinnerungen an Wahnfried und aus dem Festspielhaus*, Dresden 1906.

Genast 1865

Eduard Genast, *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers*, Bd. 3, Leipzig 1972.

Heinsius 1801–1821

Theodor Heinsius, *Neue deutsche Sprachlehre*, Leipzig 1801–1821.

Hey 1911

Julius Hey, *Richard Wagner als Vortragsmeister 1864–1876*, Leipzig 1911.

Homer 1972

Homer, *Ilias*, Leipzig 1972.

Lehmann 1920

Lilli Lehmann, *Mein Weg*, Leipzig 1920.

Mottl 1911

Felix Mottl, *Bayreuther Erinnerungen*, Wien 1911.

Porges 1880

Heinrich Porges, *Bayreuther Blätter*, Nr. 6, Bayreuth 1880.

Porges 1881

Heinrich Porges, *Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876*, Chemnitz 1881.

Quintilianus 1963

Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria*, London, Cambridge 1963.

Ring-Partitur Schott

Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für einen Vorabend und drei Tage*, Partitur, 13 Bände, Mainz.

Rosenkranz 1853

Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.

Wagner, C. 1976

Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, drei Bände, München, Zürich 1977.

Wagner 1907

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, neun Bände, Leipzig 1907.

Wagner 1911a

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, 16 Bände, Leipzig 1911.

Wagner 1911b

Richard Wagner, *Mein Leben*, zwei Bände, München 1911.

Wagner 1967–1993

Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, fünf Bände, Leipzig 1967–1993.

Wagner 1987

Richard Wagner, *Selected Letters of Richard Wagner*, London 1987.

Wolzogen 1911

Hans von Wolzogen, *Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel DER RING DES NIBELUNGEN. Ein thematischer Leitfaden*, Leipzig 1911.

Zeitungen

Anonymus TRR 1901

Anonymus, „Aus den Erinnerungen Karl Emil Döplers des Älteren“, in: *Tägliche Rundschau*, Nr.197, 22.03.1901, Nationalarchiv Sign. A2525/I-10.

Anonymus AZ 1876

Anonymus, „Verschiedenes“, in: *Allgemeine Zeitung Augsburg*, Nr.244, 31.08.1876.

Anonymus DS 1876a

Anonymus, o. T., in: *Der Sammler*, Nr.71, 22.07.1876, S.4–5.

Anonymus DS 1876b

Anonymus, „Kostüme für die Bayreuther Festspiele“, in: *Der Sammler*, Nr.7, 18.01.1871, S.5–6.

Anonymus *DP* 1876

Anonymus, „Aus Bayreuth. Die ‚Rheingold‘-Proben, in: *Die Presse*, Nr. 169, 21. 07. 1876.

Anonymus *FB* 1876

Anonymus, „Eine Probe im Bayreuther Festspieltheater“, in: *Fremden-Blatt*, Nr. 221, 12. 08. 1876.

Anonymus *IZ* 1876

Anonymus, „Richard Wagner’s ‚Ring des Nibelungen‘. III. Siegfried. IV. Götterdämmerung“, in: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 1729, 08/1876, S. 157–160.

Anonymus *KN* 1891

Anonymus, o. T., in: *Kölner Nachrichten*, Nr. 3, 12. 02. 1891.

Anonymus *MWB* 1876a

Anonymus, „Tagesgeschichte. Musikbrief. Bayreuth. Die ‚Rheingold‘-Proben“, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Nr. 28, 07. 07. 1876, S. 366–368.

Anonymus *MWB* 1876b

Anonymus, „Tagesgeschichte. Musikbrief. Bayreuther Briefe II“, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Nr. 34, 15. 08. 1876, S. 456 f.

A.S. *AMZ* 1865

A.S., „Ludwig Schnorr von Carolsfeld“, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 39, 27. 09. 1865.

Apthorp 2021

Shirley Apthorp, „Das Rheingold – Philharmonie Köln“, in: *Slippe Disc* [online], 19. 11. 2021, <https://slippedisc.com/2021/11/the-ring-on-period-instruments-its-a-significant-difference-first-review/> (Zugriff: 10. 01. 2023).

Brandt *FB* 1907

Marianne Brandt, „Wie ich Kundry geworden und gewesen war. Ein Bekenntnis zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des ‚Parsifal‘ von Marianne Brandt (Kammersängerin)“, in: *Fremden-Blatt*, Nr. 183, 07.07.1907.

B.T. *FM* 1876

B.T., „The Fable of Wagner’s Nibelungen Trilogy I“, in: *Fraser’s Magazine*, 07/1876, S. 25–38.

Brockhaus 1968 (1876)

Clemens Brockhaus, „Wie die Rheintöchter schwammen und zu Mittag aßen“ (1876), in: *General-Anzeiger*, Wuppertal, 3.8.1968, Nationalarchiv Sign. A2525/I-20.

C.Z. *DS* 1876

C.Z., „Richard Wagners Bühnenfestspiel. Die Nibelungen-Proben“, in: *Der Sammler*, Nr. 71, 22.07.1876, S. 4–5.

Ehrlich *DG* 1876

Heinrich Ehrlich, „Das Bayreuther Festspiel“, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Nr. 35/1876, S. 131–134.

Ehrlich *DK* 1876

Heinrich Ehrlich, „Das Festspiel in Bayreuth IV“, in: *Didaskalia. Belletristisches Beiblatt des Frankfurter Journals*, Nr. 235, 24.08.1876.

Eichberg *HM* 1876

Oscar Eichberg, „Die Bayreuther Festtage (Fortsetzung)“, in: *Harmonie*, Nr. 19, 14.10.1876, S. 151–153.

F.A.S. *DJoM* 1876

F.A.S., „From the New York Times“, in: *Dwight’s Journal of Music*, 16.09.1876, S. 300f.

Gehring *InR* 1876

Franz Gehring, „Das Festspiel in Bayreuth V“, in: *Im neuen Reich*, 02/1876, S. 548–557.

Hahn *DT* 1876

Albert Hahn, „Das Bayreuther Festspiel. Erfolg und Leistung“, in: *Die Tonkunst. Wochenschrift für den Fortschritt in der Musik*, Nr. 36, S. 214–219.

Hanslick *TMW* 1876

Eduard Hanslick, „Dr. Hanslick on the ‚Ring des Nibelungen‘“, in: *The Musical World*, 14.10.1876, S. 692–693.

Hartmann *SfdMW* 1876

Ludwig Hartmann, „Aus Bayreuth“, in: *Signale für die Musikalische Welt*, Nr. 47, 09/1876, S. 737–740.

Helm *PL* 1876

Theodor Helm, „Vorstudien zu R. Wagner's Bühnen-Festspiel ‚Der Ring des Nibelungen‘. II. ‚Die Walküre‘“, in: *Pester Lloyd*, Nr. 188/1876.

J.R.G.H. *DJoM* 1876a

J.R.G.H., „The Nibelungen Trilogy at Bayreuth – Fourth Day – Goetterdaemmerung“, in: *Dwight's Journal of Music*, 30.09.1876, S. 308f.

J.R.G.H. *DJoM* 1876b

J.R.G.H., „The Walkyries Ride“, in: *Dwight's Journal of Music*, 16.09.1876, S. 298f.

J.R.G.H. *DJoM* 1876c

J.R.G.H., „The Nibelungen Trilogy in Bayreuth – Fuller Reports“, in: *Dwight's Journal of Music*, 16.09.1876, S. 429–431.

Kipke *MWB* 1876

Karl Kipke, „Tagesgeschichte. Musikbriefe. Einiges über den zweiten Cyclus der Bayreuther Festspiel-Aufführungen (Schluss)“, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Nr. 32, 04.08.1876, S. 429–431.

Knechte *IZ* 1876

Emil Knechte, „Die baireuther Festaufführungen. Die Sänger des Festspiels“, in: *Illustrierte Zeitung*, Nr.1736, 07.10.1876, S.289–292.

Kretschman *DW* 1896

Theobald Kretschmann, „Fortsetzung. Die Bayreuther Festspiele II“, in: *Die Wage*, Wien, 24.07.1986, S.1057–1092.

Kürschner *DBG* 1876

Joseph Kürschner, „Bayreuther Tagebuchblätter I–III“, in: *Deutsche Bühnen Genossenschaft. Officielles Organ der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger*, Nr.36, 03.09.1876, S.149–153.

Lampert *DS* 1876a

Friedrich Lampert, „Bayreuther Festbericht. III. Rheingoldtag (Schluss)“, in: *Der Sammler*, Nr.98, 26.08.1876, S.3–6.

Lampert *DS* 1876b

Friedrich Lampert, „Bayreuther Festbericht. IV. Walkürenntag“, in: *Der Sammler*, Nr.99, 29.08.1876, S.3–4.

Lampert *DS* 1876c

Friedrich Lampert, „Bayreuther Festbericht. V. Siegfriedstag“, in: *Der Sammler*, Nr.100, 31.08.1876, S.2 ff.

Lampert *DS* 1876d

Friedrich Lampert, „Bayreuther Festbericht. VI. Götterdämmerung“, in: *Der Sammler*, Nr.102, 05.09.1876, S.2–5.

Langhans *RhK* 1876a

W. Langhans, „Die Bayreuther Festspiele I“, in: *Rheinischer Kurier*, verm. 30.08.1876.

Langhans *RhK* 1876b

W. Langhans, „Die Bayreuther Festspiele III“, in: *Rheinischer Kurier*, undatiert, 1876.

Lindau *VZ* 1876a

L.P. [Paul Lindau], „Von den Bayreuther Festtagen. Unmusikalische Briefe II“, in: *Erste Beilage zur Vossischen Zeitung*, Nr.191, 17.08.1876.

Lindau *VZ* 1876b

L.P. [Paul Lindau], „Von den Bayreuther Festtagen. Unmusikalische Briefe III“, in: *Erste Beilage zur Vossischen Zeitung*, Nr.192, 18.08.1876.

Marr *DG* 1876

Wilhelm Marr, „Bayreuther Festtagebuch Nr.2 vom 14.–17. August 1876“, in: *Die Gartenlaube*, Nr.35, S.584 ff.

Mohr *KöZ* 1876

Wilhelm Mohr, „Richard Wagner und das Kunstwerk der Zukunft im Lichte der Baireuther Aufführung betrachtet. Mit Zugrundlegung der Briefe eines Baireuther Personalrats Herrn in der kölnischen Zeitung“, in: *Kölnische Zeitung*, o.D. 1876.

Naumann *NZ* 1876

Emil Naumann, „Der letzte Cyclus der Bayreuther Bühnenfestspiele“, in: *National-Zeitung*, 09/1876.

Porges *NZfM* 1876

Heinrich Porges, „Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth (Fortsetzung). IX. Die Proben zum ‚Rheingold‘“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr.28, 07.07.1876.

Rudhart *RZ* 1876

Julius Rudhart, „Briefe aus Bayreuth“, in: *Rigasche Zeitung*, Nr.181/1876.

R.D. *BBCr* 1876

R.D., „Die Aufführungen in Bayreuth“, in: *Berliner Börsen-Courir*, o.D. 1876.

Schletterer *BzWA* 1876a

Hans Michael Schletterer, „R. Wagners Bühnenfestspiel: Der Ring des Nibelungen. V. Walküre“, in: *Beilage zur Wiener Abendpost*, Nr. 210, 14. 09. 1876.

Schletterer *BzWA* 1876b

Hans Michael Schletterer, „R. Wagners Bühnenfestspiel: Der Ring des Nibelungen. VI. (Schluß). Siegfried“, in: *Beilage zur Wiener Abendpost*, Nr. 214, 19. 09. 1876.

Schletterer *BzWA* 1876c

Hans Michael Schletterer, „R. Wagners Bühnenfestspiel: Der Ring des Nibelungen. VII. Götterdämmerung“, in: *Beilage zur Wiener Abendpost*, Nr. 216, 21. 09. 1876.

Schletterer *BzWA* 1876d

Hans Michael Schletterer, „R. Wagners Bühnenfestspiel: Der Ring des Nibelungen VII. (Schluß) Götterdämmerung“, in: *Beilage zur Wiener Abendpost*, Nr. 217, 22. 09. 1876.

Schletterer *BzWA* 1876e

Hans Michael Schletterer, „R. Wagners Bühnenfestspiel: Der Ring des Nibelungen. Schlußwort“, in: *Beilage zur Wiener Abendpost*, Nr. 218, 23. 09. 1876.

Tappert *DP* 1876a

Wilhelm Tappert, „Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Erster Tag: Rheingold“, in: *Die Post*, Nr. 191, 15. 08. 1876.

Tappert *DP* 1876b

Wilhelm Tappert, „Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Zweiter Tag: Walküre“, in: *Die Post*, Nr. 192, 16. 08. 1876.

Tappert *DP* 1876c

Wilhelm Tappert, „Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Dritter Tag: Siegfried“, in: *Die Post*, Nr. 194, 18. 08. 1876.

Tappert *DP* 1876d

Wilhelm Tappert, „Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Vierter Tag: Götterdämmerung“, in: *Die Post*, Nr. 195, 19. 08. 1876.

Vincenti *WA* 1876

Carl von Vincenti, „IV. ‚Die Walküre‘“, in: *Wiener Abendblatt*, Nr. 186, 1876.

Wolzogen *MBZ* 1876

Hans von Wolzogen, „Die Kunstfeste in Baireuth“, in: *Mecklenburgische Zeitung*, Nr. 223, 16. 08. 1876

Wolzogen *MWB* 1912

Hans von Wolzogen, „Das erste deutsche Bühnenfestspiel. Sein ethischer Gehalt und seine poetische Form. Ein apologetisch-kritischer Bericht“, in: *Musikalisches Wochenblatt*, Nr. 51/1912.

-x.K. *SZ* 1876a

-x.K. [May Kalbeck?], „Richard Wagner’s Bühnenfestspiel in Bayreuth II“, in: *Schlesische Zeitung*, 14. 08. 1876.

-x.K. *SZ* 1876b

-x.K. [May Kalbeck?], „Richard Wagner’s Bühnenfestspiel in Bayreuth III“, in: *Schlesische Zeitung*, 16. 08. 1876.

Zimmermann *NZfM* 1876

J. Zimmermann, „Richard Wagner’s Bühnenfestspiel in Bayreuth (Fortsetzung)“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 34, 18. 08. 1876.

Sekundär

Anonymus 1954

Anonymus, „Authentisches über die Inszenierung und szenische Dramaturgie“, in: Bayreuther Festspiele (Hg.), *Programmheft Nr. 3*, Bayreuth 1954, S. 14 f.

Allis 2008

Michael Allis, „Richter’s Wagner: a new source for tempi in ‚Das Rheingold‘“, in: *Cambridge Opera Journal*, Nr. 2, Cambridge 2008, S. 117–148.

Appold o.D.

Appold, Juliette, „Wilhelmine Schröder-Devrient“, in: HFMT Hamburg (Hg.), *Musik und Gender im Internet*, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000745 (Zugriff: 10. 01. 2023).

Astington 2006

John H. Astington, „Actors and the body: meta-theatrical rhetoric in Shakespeare“, in: *Gesture*, Bd. 6, Heft 2, Cambridge 2006, S. 241–259.

Barnett 1987

Dene Barnett, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg 1987.

Bekker 1924

Paul Bekker, *Wagner. Das Leben im Werke*, Berlin, Leipzig 1924.

Gess 2015

Nicola Gess, „‚Geistersehen‘ in der ‚Schallwelt‘. Anti-Theatralität und Meta-Theater in Wagners Schriften und im Parsifal“, in: Matthias Schmidt und Arne Stollberg (Hg.), *Das Bildliche und das Unbildliche. Nietzsche, Wagner und das Musikdrama*, Paderborn 2015, S. 95–116.

Glaserapp 1905–1911

Carl Friedrich Glaserapp, *Das Leben Richard Wagners*, sechs Bände, Leipzig 1905–1911.

Hapke 1927

Walter Hapke, *Die musikalische Darstellung der Gebärde in Richard Wagner’s Ring des Nibelungen*, Leipzig 1927.

Holmström 1867

Kirst Gram Holström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770–1815*, Stockholm 1967.

Knust 2007

Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 16)*, Berlin 2007.

Laube 1959

Heinrich Laube, *Schriften über Theater*, Berlin 1959.

Lee 1969

Virgil Jackson Lee, *The face in Shakespeare. A Study of facial Gesture and attitude as aspects of dramatic energia*, Colombia 1969.

Lindau 1876

Paul Lindau, *Nüchterne Briefe aus Bayreuth*, Breslau 1876.

Krienitz 1943

Willy Krienitz, „Felix Mottls Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1873–1876“, in: Otto Strobl (Hg.), *Neue Wagner Forschungen. Veröffentlichungen der Richard Wagner Forschungsstätte*, Karlsruhe 1943.

Kügler 1967

Ilka-Maria Kügler, *Der Ring des Nibelungen. Studie zur Entwicklungsgeschichte seiner Wiedergabe auf der deutschsprachigen Bühne*, Diss. Universität zu Köln 1967.

Mack 1976

Dietrich Mack, *Der Bayreuther Inszenierungsstil 1876–1976*, München 1976.

Mayer 1998

Hans Mayer, *Richard Wagner mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1998.

Monschau 2021a

Christina Monschau, *Mimik in Wagners Musikdramen. Selbstentäußerung als Bedingung und Ziel?*, Würzburg 2021.

Monschau 2021b

Christina Monschau, „Wagners Mimik-Ideal in Idee und Praxis“, in: Kai Hinrich Müller (Hg.) *Wagner Lesarten. Aufführungspraktische Misszellen*, Köln 2021, <https://wagner-lesarten.de/miszellen-normen-der-buehnenausprache.html> (Zugriff: 09.01.2023).

Monschau 2021c

Christina Monschau, „Die Hassliebe Wagner – Ein Teil Kölner Rezeptionsgeschichte (1853–1883)“, in: Richard Wagner Verband Köln (Hg.), *Festschrift 70 Jahre Wiedergründung Richard Wagner Verband Köln*, Köln 2021, S.26–45.

Mungen 2021

Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient: Stimme, Medialität, Kunstleistung (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 37)*, Würzburg 2021.

Neumann 1907

Angelo Neumann, *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig 1907.

Newman 1947

Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner 4: 1866–1883*, London, Melbourne, Sidney 1947.

Richard-Wagner-Museum o. D.

o. A., „Über das Nationalarchiv“, <https://www.wagnermuseum.de/nationalarchiv/ueber-das-nationalarchiv> (Zugriff: 10.01.2023).

Pfeifer 2005

Wolfgang Pfeifer u. a. (Hg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, München 2005.

Pflughaupt 2011

Friedrich Karl Pflughaupt, *Wilhelm Wauer und der Berliner Kubismus (Neuere Deutsche Biographie 5)*, Köln 2011.

Richardt 1986

Dirk Richardt, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770–1820*, Bonn 1986.

Röckl 1903

Sebastian Röckl, *Ludwig II und Richard Wagner. 1864–1865*, München 1903.

Schletterer 1876

Hans Michael Schletterer, *Richard Wagner's Bühnenfestspiel*, Nördlingen 1876.

Tunstall 2016

Darren Tunstall, *Shakespeare & Gesture. Shakespeare in Practice*, London 2016.

Vulpus 1929

Günter Vulpus, *Das mimische Element bei Richard Wagner*, Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1929.

Westernhagen 1952

Curt von Westernhagen, „Richard Wagner. Die Schröder-Devrient und der Puppenspieler“, in: Bayreuther Festspiele (Hg.), *Das Bayreuther Festspielbuch 1952*, Bayreuth 1952, S.111–122.

Weithase 1940

Irmgard Weithase, *Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert – Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende*, Weimar 1940.

Winternitz 1867

Emanuel Winternitz, „The Visual Arts as a Source for the Historian of Music“, in: ders., *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, London 1967.

Wötzel 1814

Johann Karl Wötzel, *Grundriß eines allgemeinen und faßlichen Lehrgebäudes oder Systems der Declamation nach Schorch's Ideen für Dichter, Vorleser, Declamatoren, Redner, Lehrer und Kunstschauspieler aller Art, für deren Zuhörer und Zuschauer zur richtigen Würdigung der Ersteren*, Leipzig 1814.

„Creative Embodiment“: Der Körper als Schauplatz der Künste und als Potential in Interpretationen von Wagners Instrumentalmusik

von Sara Hubrich, Hochschule Darmstadt,
University of Applied Science

Der Körper spielt in der Interpretation von Instrumentalmusik eine zentrale Rolle. Aktuelle Theorien der kreativen Verkörperung, Performanz und des „Musicking“¹ weisen nicht zuletzt auf den erweiternden Gehalt des leiblichen Potentials in Aufführungen hin, der weit über die stil- und konventionsadäquate Realisierung einer Partitur hinausweist. Es liegt die Vermutung nahe, dass insbesondere in der als sogenanntes Gesamtkunstwerk geschaffenen Musik Richard Wagners ein bewusster Umgang mit Gestik und Emotion einen wertvollen Beitrag zu historisch informierten und aktualisierenden Interpretationen seiner Musik leisten kann – und dies nicht nur im Gesang, sondern bei allen Mitwirkenden, inklusive der Instrumentalist*innen.

Der verkörpernde Umgang mit Wagners Instrumentalmusik

Für einen verkörpernden Fokus in Interpretationen von Wagners Instrumentalmusik spricht zunächst sein zumindest nach zeitgenössischem Verständnis ganzheitliches Menschenbild, demzufolge sich Empfinden, Erfassen und Verstehen in einer untrennbaren Verbindung von Visuellem und Akustischem vollziehen:

Der Mensch ist ein äußerer und innerer. Die Sinne, denen er sich als künstlerischer Gegenstand darstellt, sind das

1 Small 1998, S.9.

Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der äußere, dem Ohre der innere Mensch dar.²

Entsprechend hat Wagner eine weitreichende Identifikation mit seiner Musik über den Text, aber auch über das körperlich-geistige Durchleben der Musik von allen Beteiligten gefordert.³ Wagner war selbst zwar kein Schauspieler, kannte aber das Deklamieren seit seiner Jugend, praktizierte es selbst und erlebte die Dramenrezitation vermutlich als gesamt-künstlerischen und gestisch-körperlichen Ausdruck sowie als eigenständige künstlerische Präsentationsform und Schauplatz der Künste. Ein direkter Zusammenhang mit der Anlage seiner Musikdramen als Gesamtkunstwerke mit untrennbar einheitlicher Geste aller beteiligten Sparten liegt daher nahe. Dieser Eindruck bestätigte sich 2022 bei einer historisch-rekonstruierten Deklamation der Texte des 1. *Walküre*-Aktes durch Schauspieler*innen, welche die komponierten melodiosen Verläufe und Rhythmen im Zusammenspiel mit dem Klavier stimmlich nur andeuteten und sich stattdessen vielmehr vom Gehalt der Worte, Gesten und Empfindungen leiten ließen. Das Ergebnis war eine höchst ausdrucksstarke, unmittelbare und klar verständliche Interpretation, die auf die zentrale Bedeutung des Gestisch-Emotionalen im Rahmen der Komposition hinweist.⁴ Offenbar sind die Emotionen so stark in die Komposition eingearbeitet, dass selbst die Worte für Ihre Übertragung nicht immer von bestimmender Bedeutung sein müssen. Vielmehr stellt das Gestische sich in einer gewissen Unabhängigkeit dar.

Die Musik des Orchesters und das mimisch-gestische Geschehen auf der Bühne sollten im Kunstwerk der Zukunft eine korrelative Einheit bilden. Beide sind nach Wagner reine Gefühlskunst und verdeutlichen einander. Sie können sich unter Umständen sogar vom Gesangstext unabhängig machen: Musik und Gestik können die emotiona-

2 Wagner 1871a, S. 64.

3 Monschau 2020, S. 10.

4 Dieses Re-Enactment fand im Rahmen des Symposiums zum Thema „Wagner-Perspektiven: Geschlechts- und Rollenkonstruktionen“ am 15. und 16. Juni 2022 in Coburg und Thurnau statt.

le Seite der Figuren auf der Bühne offen legen, auch wenn dies im gesungenen Text nicht geschehe.⁵

Demnach kommt auch der instrumentalen Musik ohne Text die Möglichkeit zu, eine gestisch-tragende Rolle zu spielen. Aus historisch-aufführungspraktischer Sicht gibt es Hinweise, dass eine verkörpernde Interpretation auch durch die Instrumentalisten in der Anlage der Kompositionen durchaus mitgedacht war, denn nach Monschau setzt Wagner „den Musiker auf eine Ebene mit dem Darsteller, da dieser in seiner rhythmischen Bewegung die eigentlich unfassbare Musik zu etwas sinnlich erfahrbarem macht.“⁶ Ebenso deutet auch Wagners Prinzip der „fixierten Improvisation“ darauf hin: Er legte die Zeichen seiner Partituren so auf den Vortrag der Sänger*innen, aber eben auch der Instrumentalisten aus, dass jeder Mitwirkende „mit richtigem Instinkte in ihnen gerade nur das Bild erkenn[e]“⁷, welches er ihnen zur Nachbildung vorhalte, in einer Form, „in welcher der Dichter [...] seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung“ bringe.⁸ Es soll wie eine ‚Seelenwanderung‘ funktionieren, bei der sich seine Idee so in Darsteller*in und Musiker*in ausbreitet, dass sie diese unweigerlich, wie von Wagner intendiert, ausführen. Es handelt sich um eine Abwertung von ‚blindem‘ Übernehmen formeller Vorgaben, an dessen Stelle tritt ein so vollkommen wie mögliches Nach-Empfinden des Schöpfungsakts.⁹ Wie noch genauer zu beschreiben ist, birgt dieser Prozess der Rekonstruktion des Werkes jenseits der Kontrolle jeden Parameters auch das Potential durch die individuelle Ausformung in einer Performanz schöpferische Anteile durch Haltungen, Gesten, Ausnutzung räumlicher Kapazitäten und Erweiterung der üblichen Konzertkonventionen beizusteuern. Das Spektrum kann von körperbetonten Überformen bei der Einstudierung bis hin zu kreativen Ausdrucksformen im Rahmen der Aufführung reichen. Experimentelle Ensembles wie z. B. *A rose is, Stegreiforchester* oder *Das Orchester im Treppenhaus, Geneva*

5 Knust 2018, S. 37.

6 Monschau 2020, S. 39.

7 Wagner 1871c, S. 144.

8 Wagner 1871b, S. 112 f.

9 Monschau 2020, S. 55.

Camerata, ensemble unterwegs, mira spirabilis u. a. arbeiten bereits mit diesen Ansätzen in der Interpretation von Musik des Repertoires. Sie gehen davon aus, dass der Musik selbst Qualitäten innewohnen, die zu einer verkörpernden Interpretation einladen.

Plädoyer für verkörpernde Interpretation

Aus der spezifischen Beschaffenheit der Beziehung des Menschen zur Musik lassen sich nach Helmut Plessner grundlegende Aspekte ableiten, Musik als eine verkörpernde Kunstform zu betrachten. Ausgehend von einer „Verkörperungsfunktion der Sinne“ schreibt Plessner:

Der Mensch ist der Ort, an dem Natur und Geist sich begegnen, und es verlohnt sich, die spezifischen Bruch- und Nahtstellen aufzusuchen, in denen das Ineinandergreifen naturhafter und geistiger Gefüge stattfindet. Das naturhafte Gefüge baut sich aus sinnlichen Gegebenheiten, letztlich aus den Materialien der sinnlichen Empfindungen auf.¹⁰

In ähnlicher Weise vertritt Thomas Csordas die These, dass es von Körperlichkeit und ihren Empfindungen losgelöste Kulturen oder Kulturformen nicht geben kann, denn sie gehen aus der Körperlichkeit hervor: „Culture is rooted in the body“.¹¹ Im Unterschied zu anderen Künsten ist Musik als sinnliche Ausdrucksform für uns Menschen in besonderer Weise bedeutsam: Wir können die Musik über unsere Sinne selbst produzieren, erleben und gleichzeitig von außen beobachten, erfassen und analysieren, durch besondere Bedingungen, die Plessner als „exzentrische Positionalität“ bezeichnet hat, d. h. wir befinden uns in einer dreifachen Positionierung: Leib sein – Körper haben; und eine Distanz zu beiden zugleich herstellen können.¹² Diese Qualitäten sind speziell in den performativ-klingenden Künsten wirksam und generieren Potential für Verzauberung, Transformation, Aktivierung und Selbstbestim-

10 Plessner 1980, S. 371.

11 Csordas 1994, S. 6.

12 Plessner 1970, S. 43 und S. 248 ff.

nungserfahrungen bei Ausübenden ebenso wie bei Zuhörenden.¹³ Es ist davon auszugehen, dass diese dreifache Positionierung die Interpretation von Musik maßgeblich mitbestimmt, und dass zu der Interpretation sowohl die Realisation der Musik selbst als auch die Sicht und die Reaktionen auf die Musik sowie auf den Kontext, in dem sie geteilt wird, gehören.

Implikationen für die Interpretation

Diverse Definitionen von Interpretationen lassen diesen Spielraum beziehungsweise dieses Spektrum durchaus zu. So unterscheidet etwa Hermann Danuser drei Modi oder Tendenzen: traditionell, historisch-rekonstruierend und aktualisierend. Im „aktualisierenden Modus der Interpretation“ integrieren Musiker*innen Impulse und Strömungen des aktuellen Zeitgeschehens in die historisch fundierte Interpretation.¹⁴ In diesem aktualisierenden Modus werden auch Proben- und Konzertformate mitgedacht, die über historische und zeitgenössische Konzertkonventionen hinausreichen, beispielsweise auch Haltungen und Herangehensweisen an Interpretation, wie etwa Vinko Globokar sie in seinem Apell an den „kreativen Interpreten“ geprägt hat.¹⁵ Darin hinterfragt Globokar die bislang tradierte „kreative Hierarchie“, nach der die kreative Entscheidungsbefugnis vor allem bei Komponist*innen und Dirigent*innen verortet sei und postuliert Arbeitsformen, die kollektive und individualisierte künstlerische Entscheidungen aller Beteiligten, also insbesondere auch der Interpret*innen und Ensemblemitglieder, einschließen können. Es sei davon auszugehen, dass der kreative und individualisierte Anteil, den Interpret*innen an der Realisation von Musik haben, einen essentiellen Beitrag zur Darbietung leisten könne und entsprechenden Spielraum und Wertschätzung verdiene.¹⁶ Auch Homi Bhaba argumentiert, dass im Rahmen einer Interpretation ein „Third Space“ entstehe, der sich u. a. durch die Übersetzungsprozesse der Parti-

13 Fischer-Lichte 2008, S. 181.

14 Danuser 1997, S. 3.

15 Globokar 1976, S. 107.

16 Fischer-Lichte 2008, S. 18.

tur in eine klingende Realisation generiere. Auch dieser „Dritte Raum“ sei von Aufführung zu Aufführung niemals exakt identisch und werde in hohem Maße von den jeweiligen Beteiligten und ihren Entscheidungen bestimmt.¹⁷ Anstelle ihn zum Beispiel durch perfekte Wiedergabe minimieren zu wollen, gibt es im Rahmen des Gesamtkonzepts und der Performanztheorie Argumente, diese kreativen Unterschiede herauszuarbeiten und zu einem Qualitätsmerkmal werden zu lassen. Denn letztlich sind die Leiblichkeit und die Körperlichkeit das Material, das bei Kreierenden und Rezipierenden in leiblicher „Ko-Präsenz“ zur sinnlichen Wahrnehmung und damit entscheidend zum Erfahren ästhetischer Erlebnisse beitragen kann.

Potential körperbetonter Interpretation

In der Forschungsarbeit „Creative Embodiment of Music“ konnte in Kollaboration von Musik mit bewegten Künsten wie Tanz und Schauspiel gezeigt werden, dass Interpret*innen ihre Musik intensiver erfahren, wenn sie körbetonte Gesten, emotionsbetonte Übungen und Körperarbeit am Repertoirestück in ihre Probenarbeit einbeziehen.¹⁸ Musiker*innen fühlten sich stärker verbunden und in ihre Interpretation involviert, sogar persönlicher investiert als in herkömmlichen Darbietungen. Sie empfanden ihren eigenen kreativen Anteil und den Grad an Eigenverantwortung als vergleichsweise hoch.¹⁹ Auch Gruhn argumentiert, dass durch Körperarbeit im Zusammenhang mit der Interpretationsentwicklung ein Musikstück in einer Intensität erarbeitet werden kann, die u. a. die technische Realisation erleichtert, aber auch Verständnis und Kommunikation des Stücks katalysiert.²⁰ Oder anders gesagt, Musiker*innen, die sich im Laufe der Probenarbeit bewegt haben, werden ihre Zuhörer „bewegen“.²¹ Aus Sicht der Embodiment-Forschung ist dieser Ansatz zu begrüßen, denn wenn wir eine aktuelle Definition

17 Bhaba 1994, S.213.

18 Hubrich 2015, S.25.

19 Hubrich 2016a, S.14.

20 Gruhn 2014, S.63.

21 Hubrich 2016b, S.3.

von Kunst in die Argumente miteinbeziehen und nach Shusterman fragen, „Wann ist Kunst?“ anstelle von „Was ist Kunst?“, beziehen wir physische und spürbare Aspekte einer Interpretation mit in die Qualitätskriterien ein.²² Andererseits bestimmen aktuelle Konzertkonventionen nach wie vor, welche Grade an körperlich-gestischer Ausgestaltung ein Konzertformat auszuhalten vermag. Hier bedarf es der ‚Erlaubnis für die Musiker*innen‘, die körperliche Dimension verstärkt miteinzubeziehen. Während Danuser in seinem „aktualisierenden Modus“ der Interpretation einen gewissen Spielraum zur körperlichen Ausgestaltung eröffnet, kann dennoch gefragt werden, unter welchen Umständen dieser genutzt und wie weit er ausgelotet werden kann und darf. Tim White argumentiert, dass dieses Dilemma buchstäblich in manchen Kompositionen des 20. Jahrhunderts zu finden sei. Dort spricht er von „corporeal“ und „abstract“ music und einem spürbaren Konflikt zwischen den beiden Extremen: „[There] is a conflict between the breadth of expression available to the musician and the limited subset of this range that the musical establishment deem to be acceptable.“²³

Kreativ erweiterte Interpretation

Der Spielraum der Musikausübenden, eine körperliche Gestaltung in „kreativ erweiterter Interpretation“²⁴ zu erarbeiten, könnte z. B. durch das Zelebrieren des performativen Charakters von Interpretation ausgelöst werden. Dieser steht spätestens seit dem „performative turn“ als Handlungsoption im Raum und bringt das Potential der Performance auf Verzauberung und Transformation erwartungsgenerierend mit ins Spiel.²⁵ Wie also reagieren Musiker*innen des 21. Jahrhunderts auf eine gewisse Freiheit zur kreativen Gestaltung, die nicht zuletzt von der kulturellen Bildung spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts gefordert und zum Beispiel von Bewegungen wie *Fluxus* belebt wird?²⁶

22 Shusterman 2005, S.128.

23 White 2011, S.114.

24 Hubrich 2017, S.250.

25 Fischer-Lichte 2008, S.18, Clarke 2012, S.25, Zander 2008.

26 Dewey 1934, Hentig 1969, Nyman 1974 u. a.

Der Musikanthropologe Christopher Small plädierte für einen erweiterten Begriff von Musik und prägte zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Begriff des „musicking“/„to music“ als die Bezeichnung aller Tätigkeiten, die mit Musik in Zusammenhang stehen und das Erklingen von Musik ermöglichen.²⁷ Das schließt beispielsweise auch das Bauen eines Konzertsaals, seine Reinigung sowie das Kaufen und Verkaufen von Tickets mit ein. Dieser Schritt ermöglicht das Zulassen und Integrieren von erweitertem musikalisch-körperlichem und expressivem Material in Konzertsituationen und damit ein Aufweichen der kreativen Hierarchien und bindenden Konzertkonventionen, wie es bereits Globokar gefordert hatte.

*Aktionspotentiale der Instrumentalist*innen*

Mit der Vorstellung einer sowohl historisch fundierten als auch aktualisierenden Interpretation und der Öffnung des kreativen Bereichs für die Instrumentalist*innen durch den Einschluss vieler Tätigkeiten – subsumiert unter dem Begriff „to music“ – erhielten Musiker*innen die Möglichkeit, gemeinsam mit Schauspieler*innen und Tänzer*innen ihr Körperbewusstsein durch Übungen zur eigenen Wahrnehmung, zu Sinneserfahrungen und zur Leiblichkeit im Raum, durch die Erfahrung körperlicher Effekte von Beziehungen etc. weiterzuentwickeln. So auch in dem Projekt „What do musicians and actors learn by working together?“ von John Sloboda, Ken Rea und David Dolan.²⁸ Darin hatten sich Experten aus den Bereichen Musikpsychologie, Schauspiel und repertoire-bezogene Improvisation zusammengetan. Es wurde folgendes deutlich: Musiker*innen profitieren für Ihre Interpretation davon, den emotionalen Gehalt der Musik, die sie spielen, körperlich zu durchleben und sich dieser Erfahrung als im Raum präsenter und agierender Leib-Körper zu stellen. Zudem sei dies ein langfristig wirkender Effekt:

The projects demonstrated that, even a year later, some of the musicians manifested noticeable benefits in their

27 Small 1998, S.9.

28 Sloboda 2010.

mainstream playing, including greater levels of confidence, creativity and presence.²⁹

Diverse Schauspielmethoden arbeiten mit Vorgehensweisen, die auch für Musiker*innen beim Aufbau von Präsenz und Agency von Bedeutung sein können, weil sich emotionale Aspekte auch direkt über empfundene Körperlichkeit und innerlich gesprochene Subtexte übertragen können. Yoshi Oida beschreibt dieses Phänomen in *The invisible Actor* wie folgt: Was die schauspielende Person vor dem inneren Auge sehe, empfänden auch Zuschauer*innen. Allerdings gäbe es hier Schwellenphänomene; eine spezifische Intensität oder sogar Übertreibung sei nötig, damit sich Projektionen einstellen würden. „Wenn ich den Mond anschau, dann reicht es nicht zum vorgestellten Mond hinzuschauen. Die Geste projiziert, wenn ich mit dem Kinn ‚den Mond anschau‘.“³⁰ Solche Übertragungsphänomene sind aus den performativen Künsten im Allgemeinen bekannt. So wird zum Beispiel die Bedeutung der Spiegelneuronen auch für die darstellenden Künste diskutiert.³¹ Durch sie entstehe eine gewisse Kraft und ein „Handlungsausdruck“ als Teil der Wirkung, die wir als Präsenz bezeichnen.³² Bei der Ausarbeitung der Gesten ist über Gattungsgrenzen hinweg zwischen spontanem Ausdruck und willkürlicher Darstellung zu unterscheiden. Während spontaner Ausdruck entsteht, wird willkürliche Darstellung erzeugt und kann demnach als gelungen oder nicht gelungen empfunden werden.³³ Das wirft die Frage auf, bis zu welchem Grad Musiker*innen mit Gestik auf der Bühne arbeiten können, ohne als unprofessionell zu gelten, da sie sich mit körperlich-leiblicher Arbeit meist nicht in dergleichen Intensität wie professionelle Schauspieler*innen beschäftigt haben. Andererseits ist das Thema der expressiven Gestik durchaus musikimmanent und stattet Musiker*innen daher mit einiger Expertise aus. Gruhn teilt Ausdrücke musikalischer Gestik in vier Kategorien ein, die sich jeweils unterschiedlich vermitteln: strukturelle, akustische, visuelle und

29 Rea 2015, S.195.

30 Oida 1997, S.54.

31 Fischer-Lichte 2008, S.35 f.

32 Ernst 2012, S.16.

33 Fricke 2000, S.187.

intrapersonale Gestiken. Musikausübende sind mit diesen meist vertraut, daher sind sie selbstverständlicher Teil ihrer Interpretationen.³⁴ Sie weisen über metaphorische Umschreibung hinaus, können Teil ritualisierter Handlungen beziehungsweise Aktionssignale und daher den Musiker*innen professionsimmanent verfügbar sein. In der Neuen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts wurden vermehrt Aspekte dieses Handlungsspektrums in Konzertformaten praktiziert oder sogar in den Mittelpunkt gestellt, wie Christa Brüstle, Matthias Rebstock und David Roesner zeigen konnten.³⁵

Andererseits fanden auch musikalische Gestiken und Handlungsweisen Einlass in Theaterproduktionen.³⁶



Abb. 1: Violine und Butoh-Tanz: Vaughan-Williams „The Lark Ascending“

34 Gruhn 2014, S. 72.

35 Brüstle 2014, Rebstock und Roesner 2012.

36 Roesner 2014.

Handlungsoptionen für historisch informierte und aktualisierende Interpretationen

Die Handlungsoptionen der jeweiligen Interpretation werden durch die Beteiligten bestimmt und sind von diversen Faktoren wie Repertoireauswahl, Aufführungsort, Anzahl der Mitwirkenden, Aufstellung des künstlerischen Gesamtkonzepts usw. abhängig. Zur Veranschaulichung sei hier ein Beispiel dargestellt, das sich mit der verkörpernden Aufführung von Johannes Brahms' und György Ligetis Trios für Horn, Violine und Klavier befasste³⁷ und im Rahmen der Studien des „Creative Embodiment of Music“ realisiert wurde.³⁸ Bezugspunkte der verkörpernden Erarbeitung waren sowohl die musikalische Konzeption – zum Beispiel in Form der räumlichen Erfahrung von Phrasenlängen – als auch metaphorische Bedeutungsebenen. Von Brahms' Horn-Trio ist bekannt, dass das Werk in der Zeit komponiert wurde, als Brahms' Mutter starb. Ligeti hingegen schrieb sein Horn-Trio angeregt durch den Pianisten Eckart Besch nach einer langen Schaffenspause und trat damit offenbar in eine weder moderne noch postmoderne Phase ein. Zwar trägt das Stück die Widmung „Hommage à Brahms“, jedoch zitiert Ligeti insbesondere im Eröffnungssatz das Thema der *Les Adieux*-Sonate op. 26 Ludwig van Beethovens. Aus diesen Zutaten entstand eine theatrale Konzertdarstellung beider Werke. Darin wurde jeweils ein Satz des einen Werkes und ein Satz des anderen Werkes gespielt, verbunden mit Zitaten aus der Beethoven-Sonate. Beim zweiten Satz des Brahms'schen Horntrios wurden Violinistin, Pianist und Flügel mit einem Stoff kokonartig zugedeckt: Ein Symbol für die in den Kompositionen angelegte Transformation in jeweils eigener Ausgestaltung. Im Verlaufe des Satzes trat die Violinistin unter dem Kokon hervor und spielte den nächsten Satz wieder vor dem Klavier stehend. Zu Beginn des 4. Satzes zog die Hornistin den Kokon herunter, sodass alle drei Spieler*innen wieder völlig sichtbar wurden. Im Verlauf des letzten Satzes des Ligeti-Trios rezitierten die Hornistin und die Violinistin einen Text, den sie der Musik unterlegten. Zudem entfernten sie sich nach und nach vom Flügel, gingen von der Bühne und verteilten sich im Zuschauerraum.

37 Brahms, Trio in Es-dur op. 40 für Horn, Violine und Klavier und Ligeti, Trio für Horn, Violine und Klavier 1982.

38 Hubrich 2014, S.166f.

Das Stück endete mit einer Aufführung des 4. Satzes des Brahms-Trios mit der maximalen Entfernung zwischen den Spielenden, quasi einen Kreis um das Publikum bildend.

Bei dem beschriebenen Beispiel handelt es sich um Werke sogenannter „absoluter Musik“, in denen Inhalte oder Szenik nicht in der Komposition angelegt sind. Nach gemeinsamer körperlicher Arbeit und theoretischer Recherche fanden die Beteiligten jedoch zu dieser Darstellung, welche vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen wurde. Das Szenische habe den Konzertgenuss nicht gestört, wohl aber die Intensität der Emotionen verstärkt. Wenn verkörpernde Interpretationen „absoluter“ Musik in solcher Weise aufgenommen werden können, wie verhält es sich mit programm-bezogenem beziehungsweise als Gesamtkunstwerk gedachtem Repertoire, speziell mit den Werken Richard Wagners? Einen kleinen Eindruck können die Rückmeldung einer wissenschaftlich-künstlerischen Beobachterin (der Verfasserin dieses Artikels) und die des Pianisten Stanislas Gres verschaffen. Gres spielte bei der erwähnten Deklamation des ersten *Walküre*-Aktes im Rahmen eines historischen Reenactments die Klavierbegleitung zu den deklamierenden Schauspieler*innen:

Die Musik gewann an Plastizität und unmittelbarer Verständlichkeit, insbesondere auch durch die historisierte Sprache mit den stark gesprochenen Konsonanten und dem betonten R-Laut. Das entfremdende des Operngesangs wich einer Direktheit, welche die Szene emotional aufflud und eine Dramatik entfaltete, die unter die Haut ging. Die Deklamation holte die Spielenden offensichtlich unmittelbar in die emotionalen Gehalte des Werkes hinein, und ließ sie selbst körperlich-emotional weitaus stärker empfinden als in anderen Vorträgen der Musik. Auch beschrieben die Mitwirkenden eine später besuchte Operaufführung des ersten Akts der *Walküre* unter völlig neuen Voraussetzungen zu erleben.³⁹

39 Kommentare der Verfasserin, die den Proben und der Aufführung des Deklamatoriums beiwohnte.

Als wir das Stück mehr und mehr durchgearbeitet haben, ist die ganze Komposition in meiner Wahrnehmung ganz frei vom üblichen gesanglichen Ausdruck und dazugehörigen Kunstfertigkeiten geworden, sie stand plötzlich wie nackig da, eine pulsierende dramatische Geschichte, die vom Ausdruck reiner Emotionen lebt. Die Musik wurde dadurch zum Instrumentalpart reduziert, was ihre Funktion als kunstvolles Kommentieren noch besser angedeutet hat. Das ganze Drama ist klarer und verständlicher geworden, was in meiner Sicht noch mehr zur theatralischen Spannung beigetragen hat. Die durch die Schauspieler dargestellten Figuren haben eine andere Dimension bekommen, die ich als mehr menschlich und irgendwie näher an uns bezeichnen kann, als ob es um unsere Zeitgenossen geht und sich nicht um mythologische Helden handelt. Es war höchstinteressant, die Beziehungen zwischen dem rein Dramatischen und rein Musikalischem neu zu untersuchen und festzustellen, inwiefern das musikalische Kommentieren auf die Schauspieler wirkt und wie die Musik auf die lebenden menschlichen (und nicht künstlich geformten gesanglichen) Intonationen reagiert. Es war deutlich zu spüren, dass diese Art der Aufführung nicht nur meine, sondern auch die Wahrnehmung der Zuhörer verstärkt hat. Diese Änderung ist für mich damit zu erklären, dass der Fokus konzentrierter als sonst auf dem eigentlichen Drama lag und die Musik durch die Trennung (vom Kunstgesang) eine neue Souveränität sowie einen unabhängigen, freien Raum gewonnen hat.⁴⁰

Welche Handlungsoptionen lassen sich daraus ableiten? Im Unterschied zu Orchesterkonzerten gehen Aufführungen in theatralen Kontexten oder Opernproduktionen verhältnismäßig lange Probenphasen voraus, in denen die Möglichkeiten der Entwicklung einer eigenständigen Interpretation in hierarchischen wie nicht-hierarchischen Struk-

40 Kommentar des Pianisten Stanislas Gres zu den Erfahrungen beim Deklamatorium des ersten *Walküre*-Akttes vom Juni 2022, Interview vom 15. Februar 2023.

turen gegeben ist. Instrumentalist*innen, die sich, unabhängig davon, ob sie in basisdemokratischer Form oder mit künstlerischer Gesamtleitung, verkörpernden Interpretationen widmen wollen, werden mehr Probenzeit als bei herkömmlichen Konzertphasen einplanen und finanzieren müssen. Dabei macht es wenig Unterschied, ob sie in basisdemokratischer Form oder mit künstlerischer Gesamtleitung arbeiten werden. Eine verkörpernde Interpretation zu entwickeln, braucht Zeit. Ebenso muss an Räumlichkeiten gedacht werden, welche einen erweiterten Bewegungsrahmen ermöglichen. Zudem ist es sinnvoll, Expertise von Schauspieler*innen, Tänzer*innen und Regisseur*innen hinzuzuziehen, welche aus ihren künstlerischen Praxen eine Reihe sinnvoller Herangehensweisen werden beisteuern können. Projekte können Werkstattcharakter haben, von einem offenen Konzept ausgehen und in Konzertformate einmünden oder, wie zum Beispiel beim Stegreiforchester, in experimentellen Darstellungsformen präsentiert werden, die etwa an das Instrumentale Theater von Maurizio Kagel oder Georges Aperghis anknüpfen. Aus der Zusammenarbeit mit dem Musiktheaterregisseur Heiner Goebbels, insbesondere bei seinem Werk *Black on White* (1997) in Kooperation mit Ensemble Modern, entstand das Cutting Edge Regie-Trio *Rimini Protokoll*, dessen innovative Herangehensweisen nur darauf warten, von musikalischen Formationen konsequent weitergedacht, -entwickelt und praktiziert zu werden, denn sie arbeiten mit Aspekten der genannten exzentrischen Positionalität des Menschen. Oftmals setzen sie Mitglieder des Publikums in Szene und ermöglichen somit das gemeinsame Erleben des Geschehens wie auch dessen Perzeption, Rezeption und Vermittlung durch Ko-Präsenz und Ko-Kreation.

*Aktionspotentiale der Instrumentalist*innen im Orchester*

Gestisch-emotionalisierende Körperarbeit kann also als Teil einer erweiterten Interpretation von Repertoiremusik aufgefasst werden. Im Probenprozess ermöglicht dies den Beteiligten, grundlegende Ausdrucksformen wie Sprechen, Rufen, Schreien, Gestikulieren, Aufstehen zu benutzen, die Position zu ändern, oder auch auswendig zu spielen, mit Licht zu arbeiten, und vieles mehr. Diese Spektren eröffnen ein weitreichendes Entscheidungspotential und können zu kraftvollen

Aufführungen führen. In der *Rheingold*-Aufführung durch Concerto Köln (November 2021) arbeiteten zwar vor allem die Sänger*innen mit Gesten, jedoch agierten auch die Instrumentalist*innen gestisch und körperlich, indem sie sich zweimal beim Spielen schreiend „selbst entäußerten“ und damit Emotionen der Nibelungen darstellten. Die Wirkung dieser Äußerung wurde von Spieler*innen wie Mitgliedern des Publikums als äußerst eindrucksvoll beschrieben. Sollte das Orchester die Chance erhalten, in ähnlicher, vertiefter Weise körperlich-gestisch arbeiten zu können, wie es auch den Sänger*innen bei der Einstudierung ermöglicht wird, so entstünde sehr wahrscheinlich eine spielerisch, emotional und gestisch aufgeladene und erweiterte Interpretation, weil die Instrumentalist*innen sich gemeinsam in den Proben in szenischer Arbeit mit ihren musikalischen Passagen auseinandergesetzt hätten. Aus Sicht der Forschung bestünde hier folgendes Erkenntnisinteresse: In welcher Weise lassen sich verkörpernde und gestische Aspekte der Musik in engem Zusammenhang mit dem dramaturgisch-musikalischen Geschehen in musikalische und theatrale Spielanweisungen für die Instrumentalist*innen im Orchester umsetzen? Und welche methodischen Vorgehensweisen führen zu einem vertieften Verständnis, wie eine Passage gemeinsam musikalisch empfunden und interpretiert wird? Was geschieht also, wenn Musiker*innen sich dem Werk Wagners auf diese Weise nähern? Welche kommunikativen Möglichkeiten geben diese Methoden der Künstlerischen Leitung, beziehungsweise inwieweit verteilen sich Aufgaben um, zum Beispiel in eine höhere Eigenverantwortung des Orchesters als Gesamtkünstlerschaft, auch in einer großen Besetzung?

Die Positionen und Potentiale der Instrumentalisten im Orchester

Das dieser Arbeit innewohnende gesellschaftliche Potential ist nicht zu unterschätzen, Anwendungen von Aspekten der verkörpernden Interpretation sind in der Community Music wie zum Beispiel in der „Zukunftsmusik“ des Zentrums für Alte Musik Köln, des Konzerthauses Dortmund und in Einrichtungen der Sozialen Arbeit denkbar.⁴¹ Während bei der Verkörperung der Interpretation von Brahms'scher und

41 Hubrich und Stevens 2019.

Ligeti'scher Musik große Hürden der Überschreitung aktueller Konventionen genommen werden mussten, sollten diese im Umgang mit Wagners Musik kleiner sein, da die Musik selbst von der Idee des Gesamtkunstwerks und einer einheitlichen Geste aller Künstler*innen geprägt ist. Ein kleiner Schritt also zu einer verkörpernden Wagner-Interpretation durch Instrumentalist*innen im Orchester?

Quellen

Bhabha 1994

Homi Bhabha, *The location of culture*, Oxon 1994.

Brüstle 2014

Christa Brüstle, *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*, Bad Tölz 2014.

Clarke 2012

Eric Clarke, „Creativity in Performance“, in: David Hargreaves (Hg.), *Musical Imaginations. Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*, Oxford 2012, S. 17–30.

Csordas 1994

Thomas Csordas, *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge 1994.

Danuser 1997

Hermann Danuser, „Musikalische Interpretation“, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 11, Laaber 1997, S. 1–68.

Dewey 2003

John Dewey, *Art as Experience*, New York 2003 [1934].

Ernst 2012

Wolf-Dieter Ernst, *Der affektive Schauspieler*, Berlin 2012.

Fischer-Lichte 2008

Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London 2008.

Fricke 2000

Jobst P. Fricke, „Gestik im Spannungsfeld zwischen Ausdrucksbewegung und Darstellungserfolg“, in: Bert Siegmund (Hg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts* (*Michaelsteiner Konzertberichte* 63), Michaelstein 2003, S. 185–196.

Globokar 1976

Vinko Globokar, „Der kreative Interpret“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2/1976, S. 105–108.

Gruhn 2014

Wilfried Gruhn, *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim 2014.

Hentig 1969

Hartmut von Hentig, „Das Leben mit der Aisthesis“, in: Gunter Otto (Hg.), *Texte zur Ästhetischen Erziehung*, Braunschweig 1975, S. 25 f.

Hubrich 2015

Sara Hubrich, *The Creative Embodiment of Music: practice-based investigations into staged and embodied Interpretations of Instrumental Music*, Birmingham 2014, <https://www.open-access.bcu.ac.uk/4917/> (Zugriff 13. 02. 2023).

Hubrich 2016a

Sara Hubrich, *The Performer's Body in Creative Interpretations of Instrumental Music*, Sonderausgabe des Journal Arts and Humanities in Higher Education, hg. von Helena Gaunt, <https://doi.org/10.1177/1474022216647711>

Hubrich 2016b

Sara Hubrich, „Moving Musicians. Verkörperung von Musik als kreative Interpretation in dem Practice as Research Projekt Creative Embodiment of Music“, in: *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis*, hg. von Susanne Quinten und Stephanie Schroedter Bielefeld 2016, S. 209–216.

Hubrich 2017

Sara Hubrich, „Creative Embodiment als erweiterte Interpretation von Musik. Theoretische Rahmungen und Beispiel aus einem Practice-as-Research Projekt“, in: *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, hg. von Lars Oberhaus und Christoph Stange, Bielefeld 2017, S. 245–267.

Hubrich und Stevens 2019

Sara Hubrich und Fiona Stevens, „Mit leuchtenden Augen: Angehende Musiker und Sozialarbeiter in NRW kooperieren bei Vermittlungsprojekten“, in: *Das Orchester* 6/2019, S. 27–32.

Knust 2013

Martin Knust, *Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne*, Köln 2013.

Knust 2018

Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamationspraxis*, Berlin 2018.

Monschau 2020

Christina Monschau, *Mimik in Wagners Musikdramen. Die Selbstentäußerung als Bedingung und Ziel?*, Würzburg 2020.

Nyman 1999

Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, Cambridge 1999 [1974].

Plessner 1970

Helmut Plessner, *Philosophische Anthropologie: Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, Frankfurt/Main 1970 [1941].

Plessner 1980

Helmut Plessner, „Die Verkörperungsfunktion der Sinne“, in: ders., *Gesammelte Schriften III. Anthropologie der Sinne*, Frankfurt 1980, S. 371.

Oida 1997

Yoshi Oida, *The Invisible Actor*, London 1997.

Rea 2015

Ken Rea, „What classical musicians can learn from working with actors: Conceptual and pedagogic foundations and outcomes of bringing musicians to integrate in a drama training environment“, in: *British Journal of Music Education* 2015, 32(2), S.195–210. <https://doi:10.1017/S0265051715000108>

Roesner und Rebstock 2012

David Roesner und Matthias Rebstock, *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Bristol 2012.

Roesner 2014

David Roesner, *Musicality in Theatre*, Farnham 2014.

Shusterman 2005

Richard Shusterman, *Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil*, Berlin 2005.

Sloboda 2010

John Sloboda, *What do musicians and actors learn by working together? „The last five years“: a case study*, London 2010.

Small 1998

Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, N. H. 1998.

Wagner 1871a

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, Band 3, Leipzig 1871.

Wagner 1871b

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, Band 7, Leipzig 1871.

Wagner 1871c

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, Band 9, Leipzig 1871.

White 2011

Tim White „The Bewitched: Harry Partch and the Liberation of Enslaved Musicians“, in: Lynne Kendrick und David Roesner (Hg.), *Theatre Noise. The Sound of Performance*, Newcastle upon Tyne 2011, S.111–123.

Zander 2008

Benjamin Zander, *On Music and Passion. The Transformative Power of Classical Music*, TED Talk 2008, https://www.ted.com/talks/benjamin_zander_the_transformative_power_of_classical_music (Zugriff 11.01.2023).

Block III:
Historische Ausstattung

Drachen, Götter und Walküren: Mythosbilder von der Bühne auf den Bildschirm und zurück

von Barbara Eichner, Oxford

Eine Rekonstruktion der Bayreuther *Ring*-Aufführungen von 1876 ist aus theater- und technikgeschichtlicher Perspektive zweifellos ein reizvolles Unterfangen. Doch für manche Besucherinnen und Besucher einer derartigen Vorstellung stünde wohl nicht das historische Interesse im Vordergrund, sondern der Anspruch – oder zumindest der Wunsch – mitzuerleben, „wie es eigentlich gewesen ist“ und durch ein quasi „authentisches“ Bayreuth-Erlebnis Wagners Werk näherzukommen. Doch dieser Anspruch beruht – jenseits der szenischen, musikalischen und finanziellen Herausforderungen eines solchen Unternehmens – in mehrfacher Hinsicht auf einer Illusion. Zum einen war der Komponist, Regisseur und Festspielleiter selbst mit dem Ergebnis der ersten vollständigen Aufführung nicht zufrieden und schlug zwei Jahre später halb scherzend vor: „nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!“¹ Zum anderen thematisierte die historische Aufführungspraxis für Alte Musik bereits in den 1990ern Jahren die Unmöglichkeit, bei einer noch so historisch informierten Aufführung mit „period ears“ auch ein authentisches Hörerlebnis zu genießen:

It was, and often still is, tacitly assumed that if a composition is performed authentically, it will also be listened to (that is musically rather than merely acoustically perceived) authentically. Having invested so heavily in authenticity as a central value, early music practitioners were hardly in a position seriously to weigh the possibility that they might not hear the music of the past as its contempora-

1 Wagner C. 1976, Bd.2, S.181.

ries had done. [...] both modern-day and past listeners have aesthetic preferences; it by no means implies that these preferences were the same, or even similar.²

Ebenso wenig verfügt das moderne Theaterpublikum über „period eyes“, die das visuelle Spektakel des Illusionstheaters des 19. Jahrhunderts so aufnehmen würden, wie es das Festspielpublikum von 1876 tat (oder tun sollte).³ Dem stehen nicht nur gewandelte Sehgewohnheiten und die fast 150-jährige Erfahrung von *Ring*-Inszenierungen, von traditionell bis postmodern, entgegen, sondern auch, dass die visuellen Codes, die Wagner für sein Bühnenfestspiel entwickelt hatte, sich seit 1876 verselbständigt haben und in andere Medien eingedrungen sind, wo sie sich seitdem fortentwickelt haben. Seine Vision der nordischen Mythologie und der germanisch-wikingerzeitlichen Welt ist in Filmen, Fernseh- und Streamingserien sowie Videospiele nach wie vor präsent, nicht zuletzt die in der Populärkultur noch allgegenwärtigen gehörnten Helme, die tatsächlich auf einem rezeptionsgeschichtlichen Missverständnis beruhen.⁴ Hier soll nun der umgekehrte Weg eingeschlagen und anhand einiger ausgewählter Beispiele gezeigt werden, wie unsere gegenwärtigen cineastischen Sehgewohnheiten auf ein im Stil – oder sogar mit den technischen Mitteln – der 1870er-Jahre inszeniertes *Ring*-Erlebnis zurückwirken würden.

Wagners Anspruch, auf der Bühne eine Welt zu bieten, in die die Zuhörerinnen und Zuhörer ganz eintauchen konnten, wurde für den *Ring* durch den neuartigen Text und die leitmotivgetränkte Musik, aber auch das verdunkelte Theater mit unsichtbarem Orchester besonders emphatisch verwirklicht. Neu war jedoch die Erzeugung der perfekten Bühnenillusion im Sinne einer historischen oder geographischen Authentizität im 19. Jahrhundert nicht. Vor allem für historische Opern beziehungsweise Dramen waren die Bühnenausstattungen der Pariser

2 Borstyn 1997, S. 692 und 694.

3 Die Erfahrungen mit dem Londoner Shakespeare's Globe, das das Open-Air-Theater der Zeit um 1600 so originalgetreu wie möglich kopiert und auch mit Aufführungen in frühneuzeitlicher Aussprache experimentiert, haben gezeigt, dass ein modernes Theaterpublikum zunächst mit Verwirrung und Ablehnung auf das ‚authentische‘ Erlebnis reagieren kann.

4 Frank 2000.

Opéra, sowie ab 1866 des Meininger Hoftheaters wegweisend, und diesem Prinzip eines – freilich poetisch überhöhten und zum Teil mit magischen Elementen angereicherten – szenischen Naturalismus waren auch die zeitgenössischen Inszenierungen von Wagners mittelalterlichen Musikdramen *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* und *Die Meistersinger von Nürnberg* verpflichtet. Für den *Ring des Nibelungen* stellte sich aber das Problem, eine (Bühnen-)Welt erschaffen zu müssen, in der sich nicht nur Menschen, sondern auch Götter und mythologische Fabelwesen so bewegen konnten, dass sie glaubhaft und authentisch erschienen.⁵ Bereits für die Münchner Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* rang der Komponist mit der Spannung zwischen geschichtlicher Genauigkeit und mythischer Fantasie. Am 26. Juli 1868 schrieb er an Hans Richter, er müsse auf „eingehendere Studien zu dem Zwecke der Auffindung charakteristischer Costüme für diese altdeutsche Götterwelt [...] dringen. Natürlich müssten hier die geistvollsten Maler und Archäologen zu Rathe gezogen werden.“⁶ Besonders störte sich Wagner daran, dass sich der Kostümbildner und technische Direktor Franz Seitz an den Fresken zu *Der Ring des Nibelungen* orientierte, die Michael Echter zwischen 1864 und 1866 für die Münchner Residenz gemalt hatte. Dort trugen die Götter und Helden „das (dort zur Noth, als Aushilfe, acceptirte) griechische Costüm, [...] was uns Alles, nur nicht germanische Götter erkennen lässt. Demnach wäre – namentlich nach Andeutungen des Tacitus – dem Charakter der germanischen Kleidertrachten zur Römer-Zeit nachzuforschen“. Auch Cosima von Bülow fand, man könne unmöglich „Fricka und Wotan bekleiden wie Juno und Jupiter.“⁷

Auch während der Vorbereitungen zur ersten Bayreuther Aufführung des gesamten *Rings* kämpfte Wagner, nun selbst Festspielleiter und Regisseur, mit der Spannung zwischen mythischer Fantasie und historischer Korrektheit. Am 6. April 1875 berichtete er König Ludwig II., dem Hauptsponsor des Unternehmens:

5 Dieses Problem umgingen die beiden anderen großen Nibelungendramen des 19. Jahrhunderts, Emmanuel Geibels *Brunhild* (1857) und Friedrich Hebbels Doppeldrama *Die Nibelungen* (1861), indem sie die Handlung in der historischen Vergangenheit ansiedelten, wobei Geibel eine heidnische Vorzeit, Hebbel die Welt des mittelalterlichen *Nibelungenliedes* wählte.

6 Wagner R. 2013, S.212.

7 Ebd., S.635.

Das Allerschwierigste, die Halle der Gibichungen, in der Götterdämmerung, ist, nach vielen gänzlichen Umarbeitungen, jetzt wohl auch so weit gediehen, dass sie als phantastisches Muster der Hofhalle eines alt-germanischen Geschlechts-Königs gelten dürfte.⁸

Allzu große historische Genauigkeit war aber andererseits der Fantasie abträglich; so urteilte zur gleichen Zeit Cosima Wagner über eine Aufführung der *Hermannsschlacht* von Heinrich von Kleist durch die Meininger Theatertruppe: „die historischen Kostüme dazu entstellten die Sache zur Farce.“⁹ Dem Kostümbildner Carl Emil Doepler stellten die Wagners die Herausforderung, „Vorgänge aus einer, jeder Erfahrung, oder Anknüpfung an eine Erfahrung, fernliegenden Kultur-Epoche“ plausibel darzustellen, gleichzeitig sich aber – wiederum mit dem Hinweis auf Tacitus – von den Beschreibungen germanischer Trachten durch die römischen Schriftsteller inspirieren zu lassen.¹⁰ Dass weder Richard noch Cosima mit dem Ergebnis zufrieden waren und Doeplers Kostüme als „ethnographischen Unsinn“ bezeichneten,¹¹ beweist, dass der Spagat zwischen einer noch nie gesehenen mythischen Zauberwelt einerseits, und einer für das Publikum verständlichen ethnischen und historischen visuellen Verankerung, nicht zu schaffen war.

Der Anspruch der perfekten Illusion einer fantastischen Welt, die ein immersives Erlebnis bietet, ging im 20. Jahrhundert von der Bühne auf die Leinwand über, wobei besonders das Unterhaltungskino sich mythische und magische Stoffe zu eigen machte. Das filmische Genre der „epic fantasy“ bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte zur Welt von Wagners *Ring*. Den Bestandteil „Fantasy“ erklärt Mediävist und Science-Fiction-Spezialist Edward James, mit Blick vor allem auf die Literatur, folgendermaßen:

secondary-world fantasy is normally pseudo-medieval and preindustrial [...], a simplified version of the Midd-

8 Wagner R. 2021, S. 136–138.

9 Wagner C. 1976, Bd. 1, S. 910.

10 Zitiert nach dem Themenkommentar in Wagner R. 2021, S. 365 f.

11 Wagner C. 1976, Bd. 1, S. 997. Vgl. zu den Bayreuther Kostümen von 1876 ausführlich den Artikel von Kordula Knaus in diesem Band sowie Knaus 2017.

le Ages [...] with a lot stripped out: commerce, a complex bureaucracy, parliament, largescale monasteries, an organized and trained priesthood, universities [...] [but with] elements added: other-worldly creatures like dragons and unicorns and all the trappings of magic.¹²

Während die Wurzeln der literarischen Gattung bis in die Schauergeschichten der Romantik zurückreichen, waren es vor allem J.R.R. Tolkien und C.S. Lewis, die mit *The Lord of the Rings* (1954–1955) und *The Chronicles of Narnia* (1950–1956) die moderne Fantasy-Literatur auf den Weg brachten, indem sie zwischen den fantastischen Geschichten früherer Generationen vermittelten und der modernen Fantasy ihren mittelalterlichen Anstrich gaben.¹³

Der andere Bestandteil von „epic fantasy“, das „Epische“, verweist nicht direkt auf Homer, das *Nibelungenlied* oder die isländischen Sagas, obwohl kaum eine Definition des Genres ohne den Rückgriff auf die klassischen Vorbilder auskommt.¹⁴ Vor allem auf visuelle Medien bezogen, wird der Begriff oft einfach als Synonym für „großdimensioniert“ oder „eindrucksvoll“ verwendet. Amanda Potter hat Zuschauerreaktionen auf die Serien *Game of Thrones* (2011–2019) und *His Dark Materials* (2019) untersucht und festgestellt, dass die meist jüngeren Fans mit dem Ausdruck „epic“ so unterschiedliche Merkmale wie hochwertige Produktion, großangelegte Narrative und vielschichtige Charaktere verbinden.¹⁵ Als Marketinginstrument ist der Begriff in der Filmindustrie nicht neu; die „epic history films“ der Fünfziger und Sechziger Jahre, wie z. B. der Bibelfilm *The Ten Commandments* (1956) oder das Antikendrama *Cleopatra* (1965), kreisen um „epische“ Themen wie die Erfüllung eines heroischen Schicksals oder den Freiheitskampf eines Volkes, angesiedelt in der entfernten oder mythischen Vergangenheit.¹⁶ Diese Form des filmischen Geschichtenerzählens kehrte überraschend im Jahr 2000 mit Ridley Scotts Film *Gladiator* auf die Leinwand zurück und zog

12 James 2018, S. 14.

13 James 2012, S. 62 f.

14 Santas 2007, S. 13–16.

15 Potter 2021.

16 Stubbs 2013, S. 93.

zahlreiche großformatige Produktionen nach sich, die sowohl finanziellen Erfolg wie kritische Anerkennung einheimen konnten.¹⁷ Auch hier spielen mittelalterliche, fantastische und mittelalterlich-fantastische Stoffe eine wichtige Rolle.¹⁸ Doch entscheidend für den „epischen“ Charakter eines solchen Fantasy-Films oder -Romans ist der Anspruch auf Welthaltigkeit, wie Brian Attebery betont:

Conventional fiction takes a narrower view of its task: to tell the story of an individual or a marriage or a career. It sometimes uses those individuals as filters through which to consider moments of historical change: a reform, a battle, a revolution. But an epic thinks globally: its protagonist is the world. Even as it invites us to focus briefly on this personal interaction, that heroic effort, it keeps the big picture in front of us.¹⁹

Der Ring des Nibelungen steht in vielerlei Hinsicht – und nicht nur wegen seines offensichtlichen Einflusses auf Tolkien – am Beginn des Genres der „epic fantasy“. Wagner erschafft eine Welt voll mythischer Wesen, in der sich das Weltgeschick durch die Handlungen heroischer Einzelfiguren erfüllt. Selbst im intimen Zwiegespräch von Wotan und Brünnhilde im zweiten Akt der *Walküre* oder den Rätselspielen in *Siegfried* geht es um das Schicksal der Welt, das zwischen dem mythischen Urgrund des *Rheingold*-Vorspiels und dem Untergang der alten Ordnung im Finale der *Götterdämmerung* aufgespannt ist. Überdies ist der *Ring* auch eine Trilogie (mit *Vorabend*), ein Format, das (neben der Serie) von vielen Fantasy-Schriftstellerinnen und -Schriftstellern bevorzugt wird, da es mehr Platz für die Entwicklung und detailverliebte Ausgestaltung ihrer „secondary world“ bietet als das alleinstehende Buch, was wiederum der Bildung von Franchise-Clustern im modernen Kino entgegenkommt. Im Folgenden sollen drei Elemente behandelt werden, die in modernen „epic fantasy“-Filmen und -Serien häufig vor-

17 Elliot 2014. Elliot warnt allerdings auch davor, diese Filme als einheitliches Genre und festgefügte Kategorie zu sehen, und die Beiträge des Sammelbandes betonen die Diversität des Genres.

18 Sturtevant 2014.

19 Attebery 2018, S.1.

kommen, und deren visuelle Umsetzung auf unsere Rezeption eines rekonstruierten Wagner-*Rings* zurückschlagen würde: mythologische Fabelwesen, nordische Götter, und das frühmittelalterlich-wikingerzeitliche Ambiente.

Wagners Entscheidung, einen Drachen auf die (Opern-)Bühne zu bringen, überraschte die meisten Besucher der ersten Bayreuther Festspiele, denn zu diesem Zeitpunkt waren Fabelwesen eher selten auf der Bühne zu sehen. Sowohl in Ernst Raupachs Drama *Der Nibelungen-Hort* (1834) als auch in Geibels *Brunhild* (1857) und Hebbels *Nibelungen* (1861) findet Siegfrieds Kampf mit dem Drachen hinter der Bühne beziehungsweise vor dem Einsetzen der Dramenhandlung statt und wird, wenn überhaupt, nur in der Rückblende geschildert. Im Gegensatz dazu kämpft in der ersten Dramatisierung des Nibelungenstoffes, Friedrich de la Motte Fouqués *Sigurd, der Schlangentödter* (1808), der Titelheld tatsächlich auf der Bühne mit Faffner um den Schatz, doch die Regieanweisung bemerkt nur lakonisch, „Faffner (in Drachengestalt hervorschleichend)“. Sigurd selbst beschreibt seinen Gegner mit den Worten:

Schau, schau! Es wälzt der Drache sich heran.
Ein ungeheures Schlangenthier! Ei Faffner,
Wie nur, daß du der menschlichen Gestalt,
Der schönen, heitern, herzerfreunden,
Entsagen konntest zu so argem Tausch!
Wohl ist es gut gethan, solch häßlich Bildniß,
Hinwegzuschneiden aus der lust'gen Welt.²⁰

Mit dem Drachen aus Wagners *Ring* hat Fouqués nicht nur die schlangen- oder wurmartige Gestalt gemein – sollte man ihn sich etwa ohne Beine vorstellen? – sondern auch, dass er in Stabreimen spricht.²¹ Während es nicht klar ist, wie die Zuschauer*innen auf Fouqués Drachen reagierten, enttäuschte in Bayreuth das eigens aus England importierte Requisit. Wilhelm Marr von der *Gartenlaube* lehnte den singenden Drachen als „Phantasiescherz“ ab, da er ihn an Kinderspielzeug, an

20 de la Motte-Fouqué 1808, S. 31.

21 Zum Einfluss von *Sigurd, der Schlangentödter* auf *Siegfried* und *Götterdämmerung* vgl. Schmidt 2001.

„Kurz- und Spielwaren-Buhmänner“ erinnerte, bei deren Anblick sich das moderne Publikum keineswegs „graueln“ würde.²² Sein Kritikerkollege Paul Lindau schilderte den Drachen in den „Nüchternen Briefen“ etwas genauer:

Es ist ein großes Ungethüm, das mit dem Lindwurm, wie wir Deutsche ihn uns vorstellen, nicht die entfernteste Ähnlichkeit hat, ohne Flügel, ein Mittelding zwischen Eidechse und Stachelschwein, mit Haarbüscheln – ein häßliches, großes Thier, das die Augen verdrehen, das Maul aufsperrt und mit dem Schwanze schlagen kann.²³

Diese Beschreibung erinnert an die bösertige Drachendame Frau Mahlzahn aus Michael Endes *Jim Knopf und Lukas, der Lokomotivführer* (1960), die von den Helden besiegt wird und sich daraufhin in einen „Goldenen Drachen der Weisheit“ verwandelt. Bereits hier deutet sich eine Umdeutung des Fabeltiers an. Während in J.R.R. Tolkiens *The Hobbit* (1937) der Drache Smaug noch das klassische goldhortende Ungeheuer der Sage ist, dessen Tod für das glückliche Ende des Quest-Narrativs unabdingbar ist, imaginieren spätere Fantasy-Autorinnen und -Autoren komplexere Beziehungen zwischen Menschen und Drachen.²⁴ Seit einigen Jahren sind Drachen vor allem in Kinder- und Jugendbüchern, sowie den darauf basierenden Filmen allgegenwärtig, allerdings nicht mehr als böse Monster, sondern entweder als gleichberechtigte Mitbewohner der magischen Welt, die, wie in den *Harry-Potter*-Büchern, wie andere wilde Tiere respektiert und geschützt werden müssen, oder als Partner der jugendlichen Heldinnen und Helden. Stellvertretend für viele können hier Christopher Paolinis *Eragon* und sein Drache Saphira (2002/2003), Cressida Cowells Kinderbücher *How to train your dragon* (2003–2015) und die siebenteilige Serie *Die geheime Drachenschule* des Autorenkollektivs Emily Skye (2018–2022) stehen. Die positive Umwertung des Fabelwesens findet sich allerdings bereits in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1979). Der Autor stellt den

22 Wilhelm Marr, „Bayreuther Festtagebuch“, zitiert nach: Großmann-Vendrey 1977, S. 55f.

23 Paul Lindau, „Nüchterne Briefe“, zitiert nach: Ebd., S. 71.

24 Unerman 2002.

Glücksdrachen Fuchur bewusst in die asiatischen Traditionen und setzt ihn von den westlichen Lindwürmern ab,

die wie riesige, ekelhafte Schlangen in tiefen Erdhöhlen hausen, Gestank verbreiten und irgendwelche wirklichen oder vermeintlichen Schätze hüten. Solche Ausgeburten des Chaos sind meist von boshafem oder grämlichem Charakter, haben fledermausartige Hautflügel, mit welchen sie sich lärmend und plump in die Luft erheben können, und speien Feuer und Qualm.²⁵

Fuchur hat dagegen perlmuttfarbene Schuppen, keine Flügel, und eine Stimme, die „wie das goldene Dröhnen einer großen Glocke klingt.“ Während für die Verfilmung der *Unendlichen Geschichte* (1984) durch Wolfgang Petersen der Glücksdrache kompliziert mit Puppen (die, im Gegensatz zu Wagners Bayreuther Drachen, noch in der Bavaria Filmstadt besichtigt werden können) animiert werden musste, können sich die neueren Leinwanddrachen dank „computer-generated imagery“ (CGI) frei im dreidimensionalen Raum bewegen.

Besonderen Kult-Status haben die Drachen Drogon, Viserion und Rhaegal der HBO-Serie *Game of Thrones* (basierend auf George R.R. Martins Buchserie *A Song of Fire and Ice*) erlangt. Als fliegende, computeranimierte Kampfmaschinen, die Feuer spucken können, dienen sie Daenerys Targaryen und sind zentral für den episch-mythischen Anspruch der fiktionalen Welt. Die enge Interaktion zwischen Drachen und Menschen, vor allem durch Emilia Clarke, die Darstellerin der Daenerys, stellte das Produktionsteam vor besondere Aufgaben. Sven Martin, Visual Effects Supervisor des für die Drachen verantwortlichen Unternehmens Pixomondo, reflektierte in einem Interview die Ansprüche an ihre Gestaltung:

The dragons were always in close contact with the actors [...]. And we were shooting outside on real locations. So everything is real and not meant to be a fantasy. [...] So to create skeletons, we looked at bats and birds [for inspiration]. [...] Everything was definitely from the animal world

25 Ende 2021, S.77.

because we're not just building mystical fantasy creatures.
We wanted to keep them grounded in reality.²⁶

Es ist bemerkenswert, wie Martin die Kreaturen des Genres Fantasy von Fantasie-Kreaturen („a fantasy“) abhebt; ihre „Echtheit“ liegt nicht darin, ob es sie in der „wirklichen Welt“ außerhalb der Serie gibt, oder ob sie der Vorstellung der Zuschauerinnen und Zuschauer von Drachen entsprechen, sondern ob ihr Muskelaufbau ein realistisches Flugverhalten ermöglichen würde. Dieser Grad an „Naturalismus“ des Mythischen ist aber nur unter den technischen Bedingungen des Films erreichbar. Und selbst wenn es möglich wäre, die komplizierten Produktionsprozesse einer Fernsehserie auf der Bühne nachzuvollziehen, wo die Möglichkeit der digitalen Nachbearbeitung nicht gegeben ist, müsste ein – im Sinne von *Game of Thrones* – „realistischer“ Fafner sich dem cineastischen Anspruch an flüssige Bewegungsabläufe, nahtloses Einfügen in die umgebende Landschaft und glaubhafte Interaktion mit dem Sänger des Siegfried stellen, um die visuellen Ansprüche heutiger Zuschauer zufriedenzustellen. Doch die technologische „Verbesserung“ des Bayreuther Lindwurms von 1876 würde nicht das grundsätzliche Problem lösen, ob die Sichtbarmachung des Mythischen im Rahmen eines Musikdramas nicht nur möglich, sondern überhaupt wünschenswert ist. Wie bereits Paul Lindau bemerkte:

Sobald [das Ungeheuer] auf die Bühne geschoben wird [...] hört [man] nicht mehr auf die Musik, man hört nicht mehr auf den Gesang [...], man fragt sich ob [...] er sich emporstrecken, ob er mit dem Schwanze nicht bloß nach links, sondern auch nach rechts schlagen, ob er umfallen kann, wie ihn Siegfried treffen und wie sich das Thier dabei benehmen wird, wenn es den tödtlichen Streich empfängt. [...] In die Coullisse mit dem Lindwurm! Der Kampf mit dem Drachen ist auf der Bühne kindisch und verwerflich.²⁷

26 Rice 2019.

27 Zitiert nach Großmann-Vendrey 1977, S. 71.

Je überzeugender und beeindruckender die cineastischen Drachen die Vorstellungskraft vereinnahmt haben, desto schwieriger wird es, eine als wirklichkeitsgetreu intendierte Darstellung auf der Bühne zu akzeptieren, zumal wenn sie, wie Fafner, auch noch singen soll, was die Kritiker der Uraufführung noch mehr als die technischen Unzulänglichkeiten störte. Eine Rekonstruktion des „biedereren Pappdrachen“ von 1876 müsste sich also nicht nur der Herausforderung eines singenden Fabelwesens, sondern auch der Tatsache stellen, dass die Fantasie der heutigen Zuhörenden von perfekten, computergenerierten Illusionen überformt ist.

Wie auch die Drachen, werden die nordischen Götter und Walküren, die Wagner nicht als erster Komponist, aber am erfolgreichsten auf die Bühne brachte,²⁸ in der Populärkultur immer wieder neu interpretiert. Einerseits faszinieren sie durch die Spannung zwischen überirdischer Stärke und menschlichen Schwächen, andererseits ziehen die düsteren Aspekte der nordischen Mythologie – der immerwährende Kampf gegen die Riesen und der Untergang der Asen durch Ragnarök – die Imagination an. Besonders der hammerschwingende Thor bietet eine Projektionsfläche für die Verpflanzung der mythischen Konflikte in den gegenwärtigen (amerikanischen) Alltag. In den *Mighty Thor*-Heften, die seit 1962 von Marvel Comics herausgegeben wurden, kämpft der Gott als nordisch inspirierter Superheld an der Seite der anderen „Avenger“ wie Spiderman, Iron Man und The Hulk gegen Außerirdische und andere Bedrohungen des American Way of Life.²⁹ Götter wie Thors Vater Odin, der Lichtgott Balder oder die Todesgöttin Hela treten ebenfalls auf, wenn die Handlung auf Asgard spielt, der Heimat der Götter, die als Planet im Weltall imaginiert ist.³⁰ Als Gegenspieler des selbstlosen und moralisch unbedingt guten Thor fungiert sein Stiefbruder Loki, der seinen Bruder „mit immer neuen Ränkespielen und Intrigen konfrontiert“. Der Gut-Böse-Dualismus wird durch die Darstellung der beiden Figuren unmittelbar deutlich: „So trägt Thor einen Flügelhelm, der in Verbindung mit seinem blonden Haar Assoziatio-

28 Zu dem von Wagner gänzlich unabhängig entstandenen Ballett *Valkyrien* (1861) des dänischen Komponisten Johann Peter Hartmann vgl. Grage 2011, S. 296–302.

29 Helgason 2017, S. 18 ff.

30 Schmitt 2011, S. 102.

nen mit dem Aussehen eines Schutzengels weckt. Dahingegen erscheint der hagere Loki, der einen Helm mit nach vorne gerichteten Hörnern trägt, wie eine Inkarnation des Teufels.³¹ Die Assoziation mit dem Feuergott der nordischen Sage beziehungsweise mit Wagners Loge spielt hier keine Rolle.

Den mehreren hundert Comic-Abenteuern, die interessanterweise in die Blütezeiten des „epic films“ fallen (1962–1966, 1998–2004 und seit 2007), folgten Zeichentrickserien und, als Teil des Avenger-Hollywood-Franchise, 2011 der erste Kinofilm, *Thor*, an den sich bisher drei Sequels anschlossen. Im ersten Film wird der eigensinnige Göttersohn von seinem Vater Odin aus Asgard verbannt, landet in New Mexico und schafft es, mit Hilfe der Astrophysikerin Jane Foster, sich gegen die Intrigen Lokis (der in Wirklichkeit der Sohn des Riesen Laufey ist) und die Einmischung des FBI durchzusetzen, seinen Hammer und seine göttliche Natur zurückzugewinnen und Asgard vor den Eisriesen zu retten, allerdings um den Preis seiner Romanze mit Dr. Foster. Die Regie führte Kenneth Branagh, dessen Reputation als Shakespeare-Darsteller und -Regisseur auch die Rezeption des Blockbusters prägte. Branagh seinerseits hob die shakespeareschen Qualitäten des mythologischen Bruderzwists und Vater-Sohn-Konflikts hervor und wertete damit das Hollywood-Produkt kulturell auf.³² Doch für viele Zuschauerinnen und Zuschauer waren weniger die kammerspielartigen Szenen zwischen Anthony Hopkins (Odin), Tom Hiddleston (Loki) und Chris Hemsworth (Thor) erinnerungswürdig, sondern das mit einem Budget von 150 Millionen Dollar kosmisch dimensionierte Spektakel. Getreu der Prämisse, dass es sich bei Asgard nicht um eine Götterburg, sondern um einen Götterplaneten handelt, ist die Architektur mit ihren golden schimmernden Wolkenkratzern eher futuristisch als mittelalterlich. Das filmische Medium erlaubte es insbesondere, die Regenbogenbrücke Bifröst, deren unbeholfene Umsetzung auf der Opernbühne Wagner und Ludwig II. beständig frustriert hatte, eindrucksvoll zu visualisieren. In *Thor* dient sie gleichsam als kosmische Autobahn, auf der die Götter zwischen der irdischen Welt und Asgard reisen (und reiten) können, bewacht von Heimdall (Idris Elba), der einen komplizierten Mechanismus in Gang setzen muss, um die Brücke begehbar zu machen.

31 Ebd., S. 103.

32 Blackwell 2013, S. 33, 36–38.

Visual Effects Supervisor Paul Butterworth erklärte, dass Bifröst als Wurmloch zwischen den Dimensionen gedacht ist, dessen schillernde Oberfläche von Bildern des Weltraumteleskops Hubble inspiriert worden war. Auch er identifizierte die Auseinandersetzung mit der Vorstellungskraft des Publikums als die größte Herausforderung, der die technischen Schwierigkeiten untergeordnet waren:

Perhaps the most demanding task on this film was to successfully interpret what the Bifrost would look like. You can't google what these things look like – they are totally imagined and within the heads of the stakeholders. So to extract that and interpret it for the big screen was an interesting challenge creatively.³³

Das Problem, reale Schauspieler und Schauspielerinnen und ihre Pferde in diese digitale Vision zu integrieren, wurde durch die Erzeugung digitaler Doubles umgangen. Auch für Wagner stellte sich das Problem, seine Götter über die Brücke nach Walhall einziehen zu lassen, wofür er mit Maschinenmeister Carl Brandt die Lösung fand, „dass ein natürlicher Regenbogen durch Froh's Zauber in eine wirkliche Brücke für die Götter *verwandelt* wird.“³⁴ Dennoch machte die Umsetzung mit Dämpfen und Nebelschwaden bis zuletzt Probleme, und die Geräusche bei der Erzeugung des Wasserdampfs wurden von vielen als störender Einbruch der industriellen Wirklichkeit in die Bühnenillusion empfunden.³⁵

Der schottische Komponist Patrick Doyle schrieb für *Thor*, dem epischen Anspruch des Films entsprechend, eine symphonisch-orchestrale Filmmusik. Sein Ausgangspunkt war, wie er in einem Interview betonte, ein passendes, von skandinavischer Volksmusik inspiriertes Thema für den Haupthelden, das Thors Größe im Leiden und sein gutes Herz ausdrücken könne.³⁶ Die Verwendung der Leitmotivtechnik erlaubte es dem Komponisten nicht nur, die untermalende Filmmusik

33 Frei 2011.

34 Brief an Ludwig II. vom 6. April 1875, in: Wagner R. 2021, S. 136.

35 Kreuzer 2018, S. 192.

36 Schrader 2017, S. 276.

mit dramatischer Bedeutung aufzuladen, sondern sorgte auch für Einheitlichkeit innerhalb der Franchise,³⁷ da bei den späteren Thor-Filmen neue Komponisten die Orchestrierung der Sequels übernahmen. Doch Doyle lehnte sich auch bewusst an die Vorstellung des Wagnerianischen Gesamtkunstwerks an:

all the elements in film make up the whole. So each of the disciplines in film are as important as the other. Sound, score, costumes, makeup, lighting. The phrase [Gesamtkunstwerk] means, „total art“. [...] So I suppose I think operatically, in terms of the harmonies I use and the way I approach a score. I concentrate very much on the narrative and the characters.³⁸

Obwohl Hörerinnen und Hörern, die Wagners *Ring* kennen, an Doyles Filmmusik eher die repetitiven Trommeln und das statische In-Sich-Kreisen der Themen auffallen, die für Abenteuerfilme typisch sind, attestierte die Kritik der Filmpartitur die erwartete heroisch-mythische Gravitas; der Kritiker Danny Graydon sprach sogar von „Wagnerian Sturm and Drang“ in der Schlachtenszene zwischen Göttern und Eisriesen.

Einen anderen musikalischen und visuellen Weg beschritt der Film *The Northman* (2022). Die Handlung verlegt die Amleth-Legende, die ihrerseits auf den mittelalterlichen dänischen Geschichtsschreiber Saxo Grammaticus zurückgeht, ins ausgehende 9. Jahrhundert, also in die beginnende Wikingerzeit. Das Team um Regisseur Robert Eggers und Drehbuchautorin Sjón Eggers bemühte sich mit wissenschaftlicher Unterstützung von Archäologen, Volkskundlern und Historikerinnen um eine möglichst akkurate Rekonstruktion des frühmittelalterlichen Skandinaviens und Russlands. Damit setzten sie sich von früheren Imaginationen der Wikingerzeit ab, wie etwa dem Film *The Norseman* von 1978, dessen Kostüme die Historikerin Alex von Tunzelmann in einer retrospektiven Würdigung folgendermaßen beschreibt:

37 Ich danke Dr. Matt Lawson für diesen Hinweis.

38 Schrader 2017, S.275.

[They are] clad in Wagnerian fantasy gold armour, an inexplicable Lone Ranger mask and a fancy helmet with a dicky-bird on top. [...] All the Vikings, apart from Thorvald, wear horned hats, just like real Vikings didn't. The costume department evidently got overexcited and added furry earmuffs, which do nothing to increase the historical accuracy of these Norsemen – nor, indeed, their dignity.³⁹

Interessant ist hier einmal wieder die Verwendung des Adjektivs „wagnerianisch“, das für Filmmusik im positiven Sinne als großartig und überwältigend, für Kostüme und Ausstattung aber abwertend als kitschig und opernhaft verwendet wird. In *The Northman* werden alle Referenzen an die lange Rezeptionsgeschichte der *Ring*-Kostüme und an frühere Wikingerfilme sorgfältig vermieden. Statt der berühmten gehörnten Helme tragen die Schauspielerinnen und Schauspieler akribisch recherchierte und sogar mit historischen Nähetechniken ausgeführte Kleidung. Kostümbildnerin Linda Muir erklärte in einem Interview: „Preconceived notions of Viking garb involve lots of leather, lots of fur and feathers. That was not what we were trying to create. We were really embracing hand-sewn costumes and trim.“⁴⁰ Dabei arbeitete Muir mit einer norwegischen Spezialistin für Reenactments zusammen, die sich mit authentischen Gewandschnitten und Nähetechniken auskannte. Auch die slawischen Dorfbewohner, die von den Wikingern überfallen werden, tragen liebevoll bestickte Kleidung, die sich deutlich von der Wikingertracht unterscheidet, die wiederum genau die sozialen Abstufungen zwischen der herrschenden Familie, ihren Kriegern, Dienerinnen und Sklaven markiert.

Während der Film eindrucksvoll visuelle Klischees unterläuft, ist die Welt des 9. Jahrhunderts andererseits vorhersagbar grausam und barbarisch, einschließlich der – größtenteils frei erfundenen – religiösen Rituale, deren Gesänge sich am ehesten als eine Mischung aus neuseeländischen Hakas und mongolischem Obertongesang beschreiben lassen. Amleths Vater pflegt den Odinskult, während sein Onkel Fjöl-nir den Gott Freyr verehrt, doch alle Wikingerkrieger des Films teilen die Überzeugung, dass sie durch das Schwert sterben müssen, um von

39 von Tunzelmann 2013.

40 Muir 2022.

einer Walküre nach Walhalla geleitet zu werden. Auch Amleth erlebt eine Walküren-Vision, als er dem Tod nahe ist. Für diese mythische Figur studierte Linda Muir die isländischen Sagas, deren Beschreibungen von Schild- und Schwanenjungfrauen, Kriegerinnen und Nornen sie mit viel Fantasie anreicherte:

Her armor is not the heavy lamellar that some of the warriors wore. It's delicate and made of gold with a swan relief on her helmet. We created the red cloak so that it could capture her grandeur. We lined the interior with three different sizes of feathers which gave it this incredibly beautiful weight when she's riding on the horse into the heavens.⁴¹

Die zugespitzten Zähne der Walküre, die in einem Close-Up zur Geltung kommen, waren wiederum vom Skelett einer wikingerzeitlichen Kriegerin inspiriert, deren Grab in Birka in Schweden gefunden wurde. Doch für Betrachter, die mit Operninszenierungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts vertraut sind, erinnert nicht zuletzt der Schrei der Filmgestalt an die Walküren des *Ring*, ungeachtet dessen, dass der filmische Walkürenritt das Flugproblem eleganter löst, als es Wagner und Brandt mit dem Einsatz einer *Laterna magica* möglich war.

Wie aus diesen Beispielen ersichtlich ist, ist Wagners *Ring* in einem immerwährenden Rezeptionszyklus visueller und musikalischer Versatzstücke gefangen, die sowohl aus seiner Zeit voraus- wie aus unserer Zeit zurückverweisen können, und die selbst dann von Kritikerinnen oder Zuschauern als „wagnerianisch“ abgerufen werden können, wenn das Produktionsteam der Filme Anklänge an Wagners Opern bewusst vermeiden wollte. Trotz der Versuche von Filmen wie *The Northman*, ein historisch informiertes Bild des frühmittelalterlichen Skandinaviens zu schaffen, oder trotz der modernistischen Asgard-Architektur in *Thor*, lassen sich heutige Begegnungen mit Drachen, Göttern und Walküren mehr als „Neo-Medievalisms“ oder „Post-Medievalisms“ verstehen, denn als lineare Mittelalterrezeption. Neo-Medievalismen zeichnen sich, in der Definition von Carol L. Robinson und Pamela Clements, vor allem durch ihre Selbstbezüglichkeit aus: „self-reflexivity is the

41 Ebd.

way in which neomedievalist works reflect, or pass through, earlier medievalist works, rather than looking directly to the Middle Ages.“⁴² Zu dieser neo-mediävistischen Welt gehören für die Autorinnen typische postmoderne Versatzstücke wie gewollte Anachronismen, ideologische Anschlussfähigkeit (oder Vereinnahmbarkeit) an alle Seiten, kollaborative Herstellungsprozesse und intermediale Rezeptionsvorgänge. Als Ausgangspunkt bemühen sie wieder einmal J.R.R. Tolkiens *Lord of the Rings*-Trilogie, vor allem ihre filmische Umsetzung, doch auch Wagner hätte sich hier anführen lassen.

Eine Inszenierung des *Ring des Nibelungen*, gerade als historische Rekonstruktion des Standes von 1876, würde ebenfalls in den intertextuellen Ozean konkurrierender Mythosbilder münden, die selbst einmal von Bayreuth ihren Ausgang genommen haben. Diese Rückkopplungsschleife wird noch dadurch verstärkt, dass für viele „epic fantasy“-Filme eine orchestrale Filmmusik mit bewussten Rückbezügen auf Wagners Werke obligatorisch ist. Obwohl meist davon ausgegangen wird, dass sich die Alters- und Sozialstruktur von Konsumenten von Blockbuster-Kino oder Fantasy-Serien grundlegend vom durchschnittlichen Opernpublikum unterscheidet, gibt es keinen Grund anzunehmen, dass die Rezeption visueller Codes stets nur in eine Richtung stattfindet, von der (vermeintlichen) Hochkultur in die Popkultur, wie etwa die Abwanderung der gehörnten Wikingerhelme von der Opernbühne in wikingerzeitliche B-Movies, oder die Domestizierung der Drachen von Wagner, Fritz Lang und Tolkien im Kinderbuch. Da die Opernbühne sich seit mehreren Jahrzehnten auch filmischer Techniken wie Videoeinspielungen bedient, ist das Eindringen der cineastischen Optik eine Selbstverständlichkeit. So stehen zum Beispiel im Film *Thor* die farbenprächtigen Rüstungen der Götter, die die Brustmuskulatur nachzeichnen, nicht in der Bühnen-, sondern der Comic-Book-Tradition (auch im Hinblick auf die Zweitverwertung als Action-Figuren); doch dieses Erscheinungsbild ist umgekehrt nicht ohne Auswirkungen auf Wagner-Inszenierungen geblieben, zum Beispiel Wotans Rüstung in Robert Lepage's Metropolitan-Opera-*Ring* von 2011.⁴³

42 Robinson und Clements 2010, S. 63.

43 Lepage betont allerdings, er und Kostümbildner François St-Aubin hätten sich vor allem von Inszenierungen des 19. Jahrhunderts inspirieren lassen, denn

Doch abgesehen von der rezeptionstechnischen Kreuz-Kontaminierung würde sich einer Rekonstruktion des *Rings* von 1876 noch ein weiteres Hindernis in den Weg stellen: die Prägung des Opernpublikums durch Inszenierungen der Vergangenheit, die als authentische Umsetzungen von Wagners Intentionen weithin akzeptiert werden und dank Videoaufzeichnungen nach wie vor abgerufen werden können. Nach den Intentionen des „Meisters“ befragt, würden zahlreiche Wagnerianer wohl auf Otto Schenks Inszenierungen an der Metropolitan Opera New York verweisen. Ed Pilkington fasste diese Einstellung für den *Guardian* zusammen, als die Kollaboration von Schenk mit Bühnenbildner Günther Schneider-Siemssen im Jahr 2009 nach über zwanzig Jahren in den Ruhestand verabschiedet wurde:

Met regulars have come to adore the production almost as much as the opera. They see in it everything that is good about literal translations of the score – and by implication everything that is bad about newfangled modern interpretations full of clever-clever directorial antics never intended by the composer.⁴⁴

Das fundamentale Missverständnis dieser Rezeptionshaltung ist natürlich, dass die beste Interpretation diejenige sein soll, die Wagners Partitur wortwörtlich in Szene setzt. Die potenzielle Begeisterung aus den Reihen der Regietheater-Gegner sollte die Rekonstruktion einer „authentischen“ Inszenierung verdächtig machen, wenn sie nicht strikt unter den Vorzeichen der experimentellen Kulturarchäologie unternommen wird, die gerade *nicht* auf das wohlige Aufgehen in der fantastischen Welt des *Rings* abzielt, sondern Be- und Verfremdungseffekte als historischen Erkenntnisgewinn gezielt in Kauf nimmt. Die Aufgabe, sich in der mythischen Welt zurechtzufinden, kann weder eine historisch informierte Rekonstruktion noch eine mit cineastischen CGI-Effekten angereicherte Bühnenillusion der ZuhörerIn oder dem Zuhörer abnehmen. Dies hatte schon 1876 Paul Lindau erkannt, der Wagners

„Wagner’s vision [...] was provocative, [...] was sexy, [...] contemporary, and audacious.“, Lepage 2010.

44 Pilkington 2009.

Spezialeffekte nicht nur wegen ihrer noch mangelhaften Ausführung kritisierte, sondern weil es

mißlich [...] ist, bei der Nachbildung des Wirklichen auf der Bühne das Wirkliche selbst zu sehr zur Theilnahme heranzuziehen, und es hart neben das zu stellen, was eben nicht durch Wirkliches nachzubilden ist. Wenn man es der Phantasie in vielen Punkten zu bequem macht, so ermattet sie eben und greift nicht mehr da ein, wo es der Dichter verlangt. Neben dem zu täuschend Nachgeahmten sticht das nicht täuschend Nachzuahmende durch seine Unnatürlichkeit ab.⁴⁵

Die Grenzen zwischen dem „zu täuschend Nachgeahmten“ und dem „nicht täuschend Nachzuahmende[n]“ haben sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts stark zugunsten des ersteren verschoben, wenn auch vorherzusehen ist, dass die computeranimierten Drachen und Regenbogenbrücken, die heute so täuschend echt wirken, in einigen Jahren ihre Illusionskraft verlieren werden, wenn sich die visuellen Effekte noch weiter entwickelt haben. In der zeitlichen Distanz zeigt sich, dass der Mythos das eigentlich „nicht täuschend Nachzuahmende“ bleibt. Wagner selbst hatte an der Grand Opéra Giacomo Meyerbeers kritisiert, dass dort „der Phantasie jede peinliche Mühe erspart“ werde und alles „in materiellster Realität wirklich vorgeführt werden [sollte], um eine phantastische Wirkung so ohne alle Mitwirkung der Phantasie selbst hervorzubringen.“⁴⁶ Gerade für die verwöhnte Fantasie der heutigen Medienkonsumenten stellt der zu seiner Zeit auf der Höhe des Illusionstheaters stehende Bayreuther *Ring* von 1876 vielleicht die ultimative Zumutung dar.

45 Zitiert nach Großmann-Vendrey 1977, S. 65.

46 Wagner R. 1852, S. 160.

Quellen

Attebery 2018

Brian Attebery, „Introduction: Epic Fantasy“, in: *Journal of the Fantastic in the Arts* 29 (2018), S.1–3.

Blackwell 2013

Anna Blackwell, „„Yes, I Have Gained My Experience‘ (*As You Like It*, 4.3.23): Kenneth Branagh and Adapting the ‚Shakespearean‘ Actor“, in: *Critical Survey* 25 (2013), S.29–42.

Borstyn 1997

Shay Borstyn, „In quest of the period ear“, in: *Early Music* 25 (1997), S.692–701.

Elliot 2014

Andrew B.R. Elliot, „The Return of the Epic: Introduction“, in: Andrew B.R. Elliot (Hg.), *The Return of the Epic Film. Genre, Aesthetics and History in the 21st Century*, Edinburgh 2014, S.1–16.

Ende 2021

Michael Ende, *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart 2021.

Frank 2000

Roberta Frank, „The Invention of the Viking Horned Helmet“, in: Michael Dallapiazza, Olaf Hansen, Preben Meulengracht Sørensen, Yvonne S. Bonnetain (Hg.), *International Scandinavian and Medieval Studies in Memory of Gerd Wolfgang Weber*, Triest 2000, S.199–208.

Frei 2011

Vincent Frei, „THOR: Paul Butterworth – VFX Supervisor & Co-founder – Fuel VFX“, in: *Art of VFX* (2011), <https://www.artofvfx.com/thor-paul-butterworth-superviseur-vfx-fuel-vfx/> (Zugriff: 27.02.2023).

Grage 2011

Joachim Grage, „Ballett, Oper, Melodrama – Walküren im Musiktheater des 19. Jahrhunderts“, in: Katja Schulz (Hg.), *Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption*, Heidelberg 2011 (*Edda-Rezeption 2*), S. 293–312.

Großmann-Vendrey 1977

Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Dokumentenband 1: *Die Grundsteinlegung und die ersten Festspiele (1872–1876)*, Regensburg 1977.

Helgason 2017

Jón Karl Helgason, *Echoes of Valhalla: The Afterlife of the Eddas and Sagas*, London 2017.

James 2012

Edward James, „Tolkien, Lewis and the Explosion of Genre Fantasy“, in: Edward James, Farah Mendlesohn (Hg.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge 2012, S. 62–78.

James 2018

Edward James, „Epics in Three Parts“, in: *Journal of the Fantastic in the Arts* 29 (2018), S. 7–17.

Knaus 2017

Kordula Knaus, „Vom Exotismus des Germanischen auf der deutschsprachigen Wagner-Bühne bis 1945“, in: Arne Stollberg, Ivana Rentsch, Anselm Gerhard (Hg.), *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26)*, Würzburg 2017, S. 213–228.

Kreuzer 2018

Gundula Kreuzer, *Curtain, Gong, Steam. Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera*, Oakland 2018.

Lepage 2010

Robert Lepage, „The Ring Transformed“, *Homepage Metropolitan Opera* 2010, <https://www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/articles/the-ring-transformed/> (Zugriff: 28.02.2023).

de la Motte-Fouqué 1808

Friedrich de la Motte-Fouqué, *Sigurd, der Schlangentödter: Ein Heldenspiel in sechs Abentheuren*, Berlin 1808.

Muir 2022

Linda Muir, „Nicole Kidman’s Viking Chic and More: Dressing The Northman. A Q&A with costume designer Linda Muir“, https://www.focusfeatures.com/article/interview_costume-designer_linda-muir (Zugriff: 27.02.2023).

Pilkington 2009

Ed Pilkington, „The Met’s Ring cycle: Wagner as it’s meant to be?“, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/music/2009/may/12/met-wagner-ring-cycle> (Zugriff: 27.02.2023).

Potter 2021

Amanda Potter, „Towards a Definition of the Twenty-First-Century Epic: Audience Responses to *Game of Thrones* (2011–2019) and *His Dark Materials* (2019–) as Epic Television“, in: Hunter Gardner, Amanda Potter (Hg.), *Ancient Epic in Film and Television*, Edinburgh 2021, S.217–231.

Rice 2019

Lynette Rice, „How to make a *Game of Thrones* dragon“, in: *Entertainment Weekly* (2019), <https://ew.com/tv/game-of-thrones-how-to-make-a-dragon/> (Zugriff: 27.02.2023).

Robinson und Clements 2010

Carol L. Robinson, Pamela Clements, „Living with Neomedievalism“, in: *Studies in Medievalism* 18 (2010), S.55–75.

Santas 2007

Constantine Santas, *The Epic in Film: From Myth to Blockbuster*, Lanham, Plymouth 2007.

Schmidt 2001

Wolf Gerhard Schmidt, „Der ungenannte Quellentext. Zur Wirkung von Fouqués *Held des Nordens* auf Wagners *Ring-Tetralogie*“, in: *Athenäum: Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 11 (2001), S.159–191.

Schmitt 2011

Dominik Schmitt, „Thor als Comic-Superheld. Zwischen amerikanischer Populärkultur und postmoderner Metafiktion“, in: Katja Schulz (Hg.), *Eddische Götter und Helden. Milieus und Medien ihrer Rezeption*, Heidelberg 2011 (*Edda-Rezeption* 2), S. 97–112.

Schrader 2017

Matt Schrader, *Score. A Film Music Documentary. The Interviews*, Los Angeles 2017.

Stubbs 2013

Jonathan Stubbs, *Historical Film. A Critical Introduction*, New York, London 2013.

Sturtevant 2014

Paul B. Sturtevant, „Defining the Epic: Medieval and Fantasy Epics“, in: Andrew B. R. Elliot (Hg.), *The Return of the Epic Film. Genre, Aesthetics and History in the 21st Century*, Edinburgh 2014, S. 110–128.

von Tunzelmann 2013

Alex von Tunzelmann, „The Norseman: from bad to Norse“, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/jul/04/the-norseman-reel-history> (Zugriff: 27.02.2023).

Unerman 2002

Sandra Unerman, „Dragons in Twentieth-Century Fiction“, in: *Folklore* 113 (2002), S. 94–101, <http://www.jstor.org/stable/1261010>.

Wagner C. 1976

Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, 2 Bände, München, Zürich 1976.

Wagner R. 1852

Richard Wagner, *Oper und Drama. Erster Theil: Die Oper und das Wesen der Musik*, Leipzig 1852.

Wagner R. 2013

Richard Wagner, *Briefe des Jahres 1869 (Sämtliche Briefe 21)*, hg. von Andreas Mielke, Leipzig 2013.

Wagner R. 2021

Richard Wagner, *Briefe des Jahres 1875 (Sämtliche Briefe 27)*, hg. von Martin Dürrer, Wiesbaden 2021.

Diskussion

Christina Monschau: Was ist denn das, was man anstrebt? Das Gewollte oder das Gewesene? Wir haben jetzt häufiger gehört, dass Wagner einige Dinge selbst nicht gut fand oder kritisiert hat. Wenn man danach geht, was Wagner wollte, könnte man vielleicht das mit dem, was man heute weiß, kombinieren. Die Frage ist, machen wir das Gewesene, obwohl es mangelhaft ist?

Barbara Eichner: Deswegen habe ich auch den *Ring* von Otto Schenk mit eingebracht, weil der von relativ vielen Anhängern als Inbegriff dessen gesehen wird, was Wagner gewollt hätte, wenn er es damals gekonnt hätte. Die Frage, ob wir es so machen sollen, wie es war, oder wie es gewollt war, diese Frage ist in der musikalischen Aufführungspraxis nicht neu.

Christina Monschau: Ein weiterer Punkt sind zum Beispiel die Pferde. Bei der *Walküre* 1870 in München sollten die Pferde über ein riesiges Gestell auf Teppichen reiten, damit man sie nicht hört; und später in Bayreuth hat man dann eine Projektion benutzt. Aber würden wir das heute überhaupt umgesetzt bekommen, oder kommen dann Tierschützer und verbieten Pferde auf der Bühne? Wie macht man das?

Barbara Eichner: 1870 in München hat man Jockeys genommen. 1876 zum Beispiel wird bemängelt, dass Brünnhilde ziemlich lahm mit ihrem Pferd von der Bühne abgeht, während einige Jahre später in München die Sängerin der Brünnhilde Reiterin war und dann den Sprung „ins Feuer“ gewagt hat. Abgesehen von der technischen Realisierbarkeit hat man bei Tieren immer noch diese Unberechenbarkeit, beispielsweise wenn das Pferd bei einer dramatischen Szene auf die Bühne äpfelt.

Ulf Otto: Meine Frage bezieht sich auf die Landschaft. Ich fand es sehr spannend, das Bild von dem Pferd im Weltraum. Im Hinblick auf die Panoramatechnik und Historienmalerei frage ich mich, ob

hier vielleicht ein ähnliches Verhältnis von Figuren zu Landschaft zu beobachten ist. Von Wagner bis hin zu *Herr der Ringe*.

Barbara Eichner: Im 19. Jahrhundert hatte man teilweise noch die alten Soffitten-Bühne, während in der Historienmalerei Panoramen ganz anders zu verwirklichen waren. Was man in Kritiken öfters gelesen hat, war, dass Elemente von Naturscheinungen projiziert wurden, was sehr eindrucksvoll war.

Gundula Kreuzer: Da kam noch hinzu, dass die Scheinwerfer auf die Schauspieler und die Sängerinnen gerichtet wurden und dadurch die Projektion verwischt wurde.

Anno Mungen: Ich würde gerne nachfragen, worin du das Potenzial siehst, bei dem, was du gerade vorgestellt hast? Interessanterweise gibt es keine in diesem Sinne „Fantasy-Fassung“ vom *Ring*, weder filmisch noch auf der Bühne.

Dominik Frank: Es gibt ein *Ring*-Musical, das mit solchen Fantasy-Elementen arbeitet.

Barbara Eichner: Vielleicht ist das vielen Opernregisseur*innen zu naiv, nachdem man schon seit 100 Jahren politische *Ring*-Inszenierungen gesehen hat. Und zum Potenzial: Wenn man Interviews liest von Leuten, die in großen Studios arbeiten mit einem unglaublichem Budget – was mir daran gefallen hat, ist die Freude, Dinge zu entdecken und auszuprobieren, dass man Freude am Experiment hat.

Michael v. zur Mühlen: Es wurde über den Unterschied von Rekonstruktion und Reenactment gesprochen. Dazu finde ich es sehr interessant, die Dinge voneinander abzugrenzen. Bei der Rekonstruktion geht es um das „Was“ und im Reenactment kommen die Menschen und die soziale Situation dazu, in der es dann reenactet wird. Dominik Frank erzählte mir gestern, er hätte ein Reenactment gemacht von der *Walküren*-Situation, Liszt macht das mit Wagner und einer Sängerin zusammen. Ich hab dann spontan gesagt, dann lass uns das doch reenacten mit Carolin Emcke – sofort

käme etwas in diese Konstellation rein, was zu dem Versuch, sich einer historischen Vorlage anzunähern, eine sehr große Spannung aufbauen würde. In der Rekonstruktion geht es um die Genauigkeit und im Reenactment geht es letzten Endes eher um das „Wie“.

Ulf Otto: Es gibt im Bereich des Tanzes eine sehr ähnliche Beschreibung. Bei der Rekonstruktion geht es um das Produkt und beim Reenactment ist der Fokus auf dem Machen, also dem Prozess.

Barbara Eichner: Mir ist das erst gestern klar geworden mit dem Unterschied zwischen Produkt und Prozess. Ich denke, es ist spannender, das als Prozess zu verstehen: Es geht nicht darum, den *Ring* so hinzustellen, wie er 1876 eigentlich gewesen ist. Sondern eher das Projekt, dass wir uns einen *Ring* von 1876 basteln. Die Chance am Reenactment ist, dass einige Sachen komplett unproblematisch sind, von denen man gedacht hat, sie sind superschwierig. Zum Beispiel mit Feuer und Pferden, wenn man ein gutes Stuntpferd hat, ist das alles gar kein Problem mehr. Aber das andere ist, dass Sachen, bei denen man nicht erwartet hat, dass sie schwierig sind, unglaublich komplex umsetzbar sind. Klar kann man sich auf die Dinge konzentrieren, die 1876 schlecht gelaufen sind, wie Schlange und Drache, aber wenn wir versuchen das nachzuvollziehen sind vielleicht ganz andere Sachen kompliziert. Das ist ein Erkenntnisgewinn.

Anno Mungen: Die Figur Drache kennen wir nicht, das ist ein Fantasy-Wesen. Bei einem Pferd wissen wir wie es aussieht. Bei einem Drachen nicht.

Dominik Frank: Bei Göttern, Riesen, Nibelungen, Rheintöchtern und Walküren wissen wir es auch nicht.

Cyborg-Bayreuth: Ideologie und Potenzial historischer Bühnentechnik bei Richard Wagner

von Gundula Kreuzer, Yale University

Sich im Diskurs über historisch informierte Operninszenierungen mit Bühnentechnik zu beschäftigen, ist ein ebenso komplexes wie ambivalentes Unterfangen. Szenische Aufführungen sind komplizierte multimediale Gefüge, für die es keinen einheitlichen Leitfaden gibt, sondern die aus vielschichtigen Medien in Kooperation etlicher Beteiligter durch je individuelle Prozesse entstehen. Schon allein auf der musikalischen Ebene, bei der in der Regel eine Partitur als Vorlage dient, könnte man historisch informierte Aufführungen (im Folgenden kurz „HIP“ genannt) als Reenactments im Sinne der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte verstehen: nämlich als „Wiederholungen [...], die niemals mit dem identisch sind, was sie wieder holen, d. h. leiblich ins Gedächtnis zurückholen. Sie tragen sich vielmehr selbst als Ereignisse hier und heute zu.“¹ (Die Einsicht, dass das jeweils erklingende Resultat auch bei HIP-Aufführungen daher modern und jeglicher Anspruch an ‚Werk-treue‘ chimärisch ist, hat sich spätestens seit Richard Taruskins vehementer Intervention im wissenschaftlichen Diskurs weitgehend durchgesetzt.)² Nimmt man nun die gestische, szenische, räumliche und Bühnenpraktische Realisierung hinzu, so potenzieren sich die historischen Leerstellen und die zur Ausführung nötigen heutigen Interpretationen.

Um die vielen zur Gesamtwirkung einer Operaufführung beitragenden Medien und Ausdrucksformen heuristisch zu erfassen und so für eine etwaige historisch informierte Inszenierungspraxis zugänglich

1 Fischer-Lichte 2012, S. 13. Zur musikalischen Aufführung als Reenactment auch Bowan 2010, S. 134. Meine Annäherung an HIP-Aufführungen aus der Perspektive des Reenactments bezieht sich auf den richtungweisenden Beitrag Ulf Ottos in diesem Band.

2 Taruskin 1995.

zu machen, hat Arnold Jacobshagen in einem wegweisenden Aufsatz semiotische Theorien des Theaters auf die Oper übertragen und dabei in Anlehnung an Fischer-Lichte 14 Zeichensysteme unterschieden, „von denen vier akustisch (Geräusche, Musik, Linguistische Zeichen, Paralinguistische Zeichen) und zehn visuell (Mimik, Gestik, Proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung) wahrgenommen werden.“³ Diese Aufteilung hilft, die in Libretto und Partitur verankerten, überwiegend textlichen und musikalischen Mittel in einen multimedialen Zusammenhang zu stellen und alle diesen Kontext konstituierenden Medien gleichermaßen zur Kenntnis zu nehmen. Doch beziehen sich die genannten semiotischen Systeme lediglich auf wahrnehmbare audiovisuelle Impulse – sozusagen die mediale Oberfläche einer Inszenierung. Die einen Teil dieser Zeichensysteme aktivierende oder überhaupt erst ermöglichende Bühnentechnik ist großenteils nicht erfasst, obwohl sie für den Gesamtverlauf einer Inszenierung grundlegend ist. Darüber hinaus prägen die jeweils zeitgenössischen technischen Bedingungen und Möglichkeiten oftmals von vornherein die Konzeption eines Werks. Historisch war dies nicht nur bei auf große Bühneneffekte angelegten Opern der Barockzeit oder etwa der Pariser *grand opéra* der Fall, sondern auch bei Richard Wagner. Dies gilt insbesondere für den *Ring des Nibelungen*, dessen extreme bühnenpraktische Ansprüche gar den Bau eines eigenen Theaters motivierten.

Die Bühnentechnik ins Zentrum eines Aufführungsdiskurses zu stellen, wäre dennoch keineswegs im Sinne Wagners. Denn dem persönlich und ästhetisch technikfeindlichen Komponisten war seine praktische Abhängigkeit von modernster Technik ein steter Dorn im Auge, der zu signifikanten Spannungen in seiner Theorie ebenso wie in der Praxis führte. Genau dadurch aber kommt der Beschäftigung mit historischer Technik kritisches Potenzial zu: Gerade (wie so oft) bei Wagner zeigt sie ideologische und künstlerische Widersprüche auf, die das Streben nach vermeintlich ‚authentischen‘ Reenactments historischer Inszenierungen auch generell problematisieren.⁴ Mein Beitrag skizziert die-

3 Jacobshagen 2018, S. 11. Vgl. zur Komplexität der HIP-Debatte in der Oper (im Gegensatz zur Instrumentalmusik) auch Hunter 2014.

4 Vgl. zur Problematik vermeintlicher ‚Werktreue‘ auch Jacobshagen 2018, S. 4 f.

se Spannungsfelder im ersten Teil ansatzweise, um sich der grundsätzlicheren Frage zu nähern, was es bedeuten mag, ein Reenactment speziell des *Ring des Nibelungen* von der Perspektive der Bühnentechnik her zu denken. Anhand ausgewählter Maschinerien stelle ich im zweiten Teil hierzu sowohl quellenpraktische als auch erkenntnistheoretische Überlegungen an. Der abschließende dritte Teil zeigt, wie eine Annäherung zumindest an die beweglichen Maschinen von Wagners Theater neue hermeneutische Wege eröffnen und die Verschmelzung von Mensch und Technik auf der Illusionsbühne des 19. Jahrhunderts allgemein erhellen könnte.

Wagners Ringen mit der Technik

Die Termini Technik oder Bühnentechnik sind zugegebenermaßen anachronistisch; bis ins 20. Jahrhundert hinein war (auch in der Theatersprache) üblicherweise von Maschinerie oder vom „Maschinenwesen“ die Rede.⁵ Wagners vielfach gespaltenes Verhältnis zu diesen Maschinen lässt sich vereinfacht in drei Bereiche gliedern: erstens die widersprüchliche Stellung der Technik in seiner Theorie des Gesamtkunstwerks; zweitens seine praktischen Versuche, diese Widersprüche sowohl durch Perfektionieren als auch Kaschieren der Technik zu überspielen; und drittens die dennoch verbleibende Diskrepanz zwischen technischem Anspruch und Wirklichkeit der unter seiner Aufsicht stattfindenden Inszenierungen, insbesondere der *Ring*-Aufführungen in Bayreuth.

Was, erstens, Wagners theoretische Einordnung der Technik angeht, so stilisierte er in seinen Zürcher Schriften der Jahrhundertmitte die Maschine zum Grundübel der „kunstwidrige[n] Gestaltung des Lebens der Gegenwart unter der Herrschaft der Abstraktion und der Mode“.⁶ Die gesellschaftlichen Folgen der Industrialisierung, so glaubte er, entfremdeten Mensch und Natur gleichermaßen von sich selbst und voneinander. Privat benutzte er den Terminus Maschine geradezu als Schimpfwort und zog im Alter das winterliche Reisen in warme Klima-

5 Vgl. Schatzberg 2018, S. 8–13; und den Eintrag „Maschinenwesen“ in Düringer/Barthels 1841, Spalten 688–695.

6 Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, SuD, Bd. 3, S. 55.

zonen der Installation von Elektrizität vor, „um natürlich zu leben“.⁷ Inbegriff der unästhetischen und ungesunden Schattenseiten der Modernisierung waren für ihn die sicht- und riechbaren Abgase der Fabriksschle und Lokomotiven. So lamentierte er 1849, „die Athemkraft des allbelebenden Windhauches ersetzt der Qualm der Maschine“.⁸ Gegenpol dieser von Technik entstellten Industriegesellschaft war für Wagner folglich die Natur. Und den Heilsweg zurück zu dieser (wenngleich ins Ideale übersteigerten) Natur sollte die Kunst weisen – vor allem sein eigenes „Kunstwerk der Zukunft“. Dessen Konkretisierung im Ring-Zyklus (nicht zufällig ein kosmisches Weltentstehungs-drama) wollte Wagner daher „am Liebsten in irgendeiner schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industrie=pestgeruche unsrer städtischen Civilisation“ aufführen,⁹ um schon dadurch Distanz zur urbanen Kultur zu signalisieren und die erhofften regenerativen Kräfte seines ästhetisch-politischen Projekts zu aktivieren.

Andererseits war dieses Projekt selbst auf Maschinen angewiesen. Nicht nur, dass eine „Einöde“ ausgerechnet qualmender Eisenbahnen bedurfte, um Publikum zu gewinnen, wie es sich später in Bayreuth erweisen sollte. Sondern der Gesamtkünstler Wagner verachtete auch bloß zum Lesen gedachte Theaterstücke ebenso wie konzertante Musik. Stattdessen sollten seine Musikdramen audiovisuell vorgeführt und sinnlich erfahrbar gemacht werden, um ihre erhoffte kathartische Wirkung zu erreichen. Dazu mussten alle Elemente der Aufführung so natürlich und realistisch wie möglich wirken, um dem Publikum eine Identifikation mit dem Bühnengeschehen zu ermöglichen. Denn, so führte er aus,

das Verlangen des gemeinsamen Zuschauers ist eben das Verlangen nach dem Kunstwerk, zu dessen Erfassen er durch Alles, was sein Auge berührt, bestimmt werden muß. So versetzt er durch Schauen und Hören sich gänzlich auf die Bühne; [...] aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst; es lebt und athmet nur noch in

7 So laut Cosima Wagner, CWT, Bd. 2, S. 915 (23.03.1882).

8 Wagner, „Das Kunstwerk“, SuD, Bd. 3, S. 82.

9 Wagner, Brief an Franz Liszt (30.01.1852), SB, Bd. 4, S. 270.

dem Kunstwerke, das ihm das Leben selbst, und auf der Scene, die ihm der Weltraum dünkt.¹⁰

Wagner schwebte also die Immersion des Publikums in eine virtuelle Realität vor, die es aus dem Alltag in eine andere, bessere Welt entführen sollte. Und um diese vorzutäuschen, bedurfte es aller Technophobie zum Trotz des illusionistischen Maschinentheaters.

Zweitens war Wagner bewusst, dass diese theoretischen Ansprüche kaum mit den szenischen Anforderungen seiner Werke vereinbar waren. Insbesondere der *Ring* mit seinen schwimmenden Wasserjungfern und singenden Drachen (ganz zu schweigen von den offenen Verwandlungen) stellte eine Herausforderung an die zeitgenössische Bühnentechnik dar. Daher ließ er das *Ring*-Libretto schon in den 1850er Jahren fachmännisch auf praktische Machbarkeit überprüfen;¹¹ und (unter anderem) daher bestand er zunehmend auf der Erbauung eines eigens für seinen Zyklus konzipierten Theaters. Aus ökonomischen Gründen war dieses weitgehend als provisorisches Gebäude gedacht. Bezeichnenderweise sollten jedoch „Maschinerie und Decorationen, Alles auf das ideale, innere Kunstwerk Bezügliche – ganz *vollkommen*“ geraten, um „im scenischen, wie im mimischen Spiele das Vollendetste“ darbieten zu können.¹² Folgerichtig sicherte sich Wagner die Kompetenz des damals bedeutendsten deutschen Theater-Maschinisten, des Darmstädter Bühnenmeisters Carl Brandt, der sowohl für die technische Einrichtung des Bayreuther Festspielhauses als auch für die Lösung sämtlicher szenischer Einzelprobleme der *Ring*-Uraufführung von 1876 verantwortlich war. Als technischer Leiter und erfahrener Mitarbeiter wurde Brandt nicht zufällig zu Wagners „Hauptstütze bei der Durchführung meines ganzen Planes“ – sein „hauptsächlicher Helfer und Berather für den ganzen praktischen Ausführungstheil der Unternehmung“.¹³

10 Wagner, „Das Kunstwerk“, SuD, Bd. 3, S. 151f.

11 Wagner, Brief an Breitkopf & Härtel (20. 06. 1856), SB, Bd. 8, S. 85. Vgl. auch Baumann 1980, S. 15.

12 Wagner, Brief an Friedrich Feustel (12. 04. 1872), SB, Bd. 24, S. 151; sowie „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth“, SuD, Bd. 9, S. 327.

13 Wagner, „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“, SuD, Bd. 10, S. 110; und Brief an König Ludwig II. (01. 10. 1874), in: Strobel 1936, S. 40.

Zeigt all dies die vorrangige Bedeutung fortschrittlichster Technik für die Realisierung von Wagners Bühnenwerk, so wird andererseits sein Zwang verständlich, diese Rolle praktisch und rhetorisch zu vertuschen, um seine im „Kunstwerk der Zukunft“ proklamierte Überwindung industrieller Zivilisation nicht zu unterminieren. Für sein Theater verlangte er daher eine Architektur und bühnentechnische Einrichtung, die ihre eigene Technizität verbargen: Nichts Artifizielles – weder „die Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen“ noch selbst die „mechanischen Hilfsbewegungen“ der Orchestermusiker – durfte die Simulation stören und dadurch als solche entlarven.¹⁴ Wagners Maschinerie sollte sich also als notwendiges Dispositiv zur Auf-führung in derselben gleichzeitig selbst verleugnen. Aus dieser Dialektik erklärt sich, warum in seinen Traktaten der Maschinist gar nicht erst vorkommt. In den praktisch orientierten Schriften dagegen subsumierte Wagner die Bühnentechnik meist unter den Begriff der Szene, die er dem Landschaftsmaler unterstellte. So gibt es von Seiten des sonst alle Aspekte seines Gesamtkunstwerks kontrollierenden Komponisten auch kaum detaillierte Beschreibungen der Bühnenmaschinerie, sondern allenfalls ihrer intendierten Effekte, wozu auch seine ausführlichen Regieanweisungen gehören. Seine verbale Unterordnung der Technik ging so weit, dass er seinen wichtigsten „Helfer“ Brandt 1876 brüskierte, weil dieser öffentlich „bloß als Maschinist“ und nicht als „Bühnenleiter“ bezeichnet wurde,¹⁵ was die Zentralität Brandts und seiner Maschinen unterstrichen hätte. Die von Wagner erstrebte Perfektion theatraler Illusionstechnik kam also ihrem perzeptiven Verschwinden gleich. Damit reihte sich das Gesamtkunstwerk in die Entwicklung optischer Simulationstechniken ein, die immer (vermeintlich) realistischere Erscheinungen durch immer stärkere mediale Transparenz bezwecken – ein Prozess, der bis zu heutigen VR- und XR-Technologien reicht.¹⁶

14 Wagner, „Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels ‚Der Ring des Nibelungen‘“, SuD, Bd. 6, S. 275. Zu diesem Ideal der sich selbst tarnenden Bühnentechnik vgl. ausführlicher Kreuzer 2018, S. 12–26.

15 CWT, Bd. 1, S. 996 (25. 07. 1876) und Fußnote A2187. Vgl. Fricke 1986, S. 124 (Tagebuchnotiz vom 22. 07. 1876) und Jacobshagen 2018, S. 9.

16 Zur Dialektik von „transparent immediacy“ und „hypermediacy“ in der Geschichte optischer Medien vgl. Bolter/Grusin 2000, S. 21–44.

Drittens weist dieses Ziel vollständiger Immersion auf Schwierigkeiten bei der Verwirklichung des *Ring*-Projekts voraus, wo Wagner nun auch konkret in der Klemme zwischen Anspruch und Wirklichkeit steckte. Denn nicht zuletzt gerade wegen der hohen technischen Anforderungen, die den *Ring* vielerorts als unaufführbar erscheinen ließen, vertrat Wagner die Idee der „Musteraufführung“, wie sie im deutschen Theater seit der Jahrhundertmitte für die Klassiker kursierte (einflussreich waren hier vor allem Franz Dingelstedts Münchner „Gesamtgastspiel“ von 1854 und später die historisierend-illusionistischen Meininger Inszenierungen).¹⁷ Das heißt, dass Wagner den Bayreuther Vorstellungen Modellcharakter zusprach. Seiner Gesamtkunstwerk-Theorie entsprechend sollte das Medium der Aufführung selbst (und nicht etwa ein Regiebuch oder schriftliche Instruktionen) Vorbild für weitere Inszenierungen sein. Dies war umso wichtiger, als sich Wagners Bayreuther Wirken ausdrücklich gegen die Aufführungspraxis seiner Zeit wandte und als Signal für einen neuen, „wirklich deutschen Styl für musikalisch-dramatische Aufführungen“ verstand.¹⁸ Seine Hoffnung auf „ideale“, „vollendete“, „korrekte“, „wirklich gelingende“ „große Originalaufführungen“ sicherte ihm auch immer wieder die finanzielle Unterstützung König Ludwigs II.¹⁹

Aber spätestens nach der *Ring*-Uraufführung musste Wagner eingestehen, dass diese Ideale aus vielen Gründen nicht erreicht worden waren. Seine bildlichen und szenischen Vorstellungen hatte er nur bedingt an seine Mitarbeiter vermitteln können,²⁰ und auch technisch war er nicht gewandt. Carl Brandt diagnostizierte diese Weltfremdheit schon 1871: „Wagner schwärmt im Idealen. Alles Reale liegt ihm zu fern“.²¹ Umgekehrt zeigte sich der Komponist in privaten Äußerungen

17 Zum Meininger Theater, das durch persönliche Kontakte mit Wagner verknüpft war und ihm für Bühnenbilder und Beleuchtungstechnik als Vorbild diente, vgl. Hoffmeier 2018; zum Einfluss Dingelstedts ebd., S. 46 f.; und Syer 2009, S. 11 f.

18 Wagner, „Vorwort“, SuD, Bd. 6, S. 278.

19 Vgl. etwa „Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern“, SuD, Bd. 8, S. 174; „Vorwort“, SuD, Bd. 6, S. 274 und 278.

20 Vgl. zu dieser Problematik Carnegy 2006, S. 80 f.

21 Carl Brandt, unveröffentlichter Brief an seine Frau (15.12.1871), zitiert in Baumann 1980, S. 13.

von Brandts technischer Finesse am Ende ebenso enttäuscht wie von der visuellen Ausstattung. „Brandt’s Leistungen bei weitem hinter dem zurück, was man erwarten konnte! [...] – Kostüme, Dekorationen, alles muß für die Wiederholung wieder vorgenommen werden. R[ichard] ist sehr traurig, sagt, er möchte sterben!“, berichtete Cosima Wagner am 9. September 1876; zwei Tage später gestand ihr Mann dem König, dass „die scenisch-decorative Ausstattung der besonnensten Nachhilfe und theilweisen Erneuerung“ bedürfe.²² 1879 schrieb Wagner gar, er habe in Bayreuth „nichts als ein leerstehendes Gehäuse“ bewirkt, da alle seine szenischen Mühen „nur zur Geburt eines gewöhnlichen Theaterkindes“ geführt hätten.²³ Der Gesamtkünstler gestand hier ein, dass seine Aufführung schließlich doch nur ein Beispiel des zeitgenössischen illusionistischen Opernbetriebs geblieben war. Und wie hätte es anders sein können? Selbst wenn Wagners Ansprüche den besten deutschen Maschinenmeister zu neuen Entwicklungen motivierten, stand dessen Technik in der Tradition seiner Zeit. Darüber hinaus erwies sich in Bayreuth 1876 praktisch, was schon theoretisch hätte klar sein müssen, und was hämische Uraufführungs-Kritiker schonungslos entlarvten: dass nämlich die von Wagner anvisierte Rolle der Bühnentechnik eine unmögliche und immer schon zum Scheitern verurteilte war. Denn keine noch so moderne Technik konnte sich auf der Bühne des 19. Jahrhunderts so negieren, dass sie als reine Natur erschien. Der Integration von singenden Darsteller*innen und technisch erzeugten audiovisuellen Umgebungen waren (und bleiben bis heute) deutliche materielle Grenzen gesetzt.

Jeder dieser drei skizzierten Widersprüche in Wagners Umgang mit der Technik kompliziert die Frage danach, was historisch informierte Bühnenmaschinerie für den *Ring* bedeuten könnte. Schon Wagners Zeitgenossen waren diesem Dilemma ausgesetzt, wenn es um *Ring*-Aufführungen außerhalb Bayreuths ging. Sollten hier Wagners abstrakte Ideale, seine szenischen Visionen oder deren technische und visuelle Realisierung in der Uraufführung als Grundlage dienen? Wagner selbst versuchte in charakteristischer Weise, dieses Problem herunterzuspielen, indem er trotz aller Enttäuschungen das Nachahmen des Bayreu-

22 CWT, Bd.1, S.1001f. (09.09.1876); Wagner an König Ludwig II. (11.09.1876), in: Strobel 1936, S.90.

23 Wagner an König Ludwig II. (zum 25.08.1879), in: Strobel 1936, S.158.

ther Modells einer von ihm nicht autorisierten Inszenierung vorzog.²⁴ Und um mit ‚authentischem Wagner‘ Reklame zu machen, folgten viele Opernhäuser dieser Weisung. Vor allem der von Dingelstedt beeinflusste Theaterdirektor Angelo Neumann imitierte 1878 in Leipzig die Bayreuther Inszenierung so weit wie möglich und gewann damit Wagners Vertrauen.²⁵ So konnte Neumann diesen schließlich auch dazu bewegen, ihm den gesamten Bayreuther Fundus abzutreten und die resultierende Produktion mit Wagners Namen zu autorisieren, sodass Neumann nach Gastspielen in Berlin und London 1882–83 als reisendes „Richard Wagner-Theater“ auf Europa-Tournee ging. Als historisch nicht nur ‚informierte‘, sondern konkret mit historischen Maschinen und Materialien ausgestattete und mit Authentizität werbende Tour nur wenige Jahre nach der Bayreuther Premiere war Neumanns Unternehmung für die weite Verbreitung bestimmter technischer und szenischer Lösungen der Uraufführung auf europäischen Bühnen verantwortlich. Insofern erfüllte sich hier Wagners Traum der Tradierung seiner Inszenierung im Medium der Aufführung zumindest teilweise. Allerdings schloss Neumanns Vermarktung als „wandelnde[s] Bayreuth“²⁶ nicht aus, dass er und andere modernisierten, was als verbesserungswürdig galt. Selbst Cosima Wagner bildete für die erste Bayreuther Wiederaufnahme des *Ring* 1896 nicht einfach die an Neumann abgetretenen materiellen Bestandteile anhand der originalen Entwürfe nach, sondern gab eine komplett neue Ausstattung in Auftrag. Trotzdem, erklärte sie rückblickend, habe sie „alles festgehalten, was hier [1876] als richtig erklärt wurde, und nur da verändert, wo ich wußte, daß der Aufgabe nicht entsprochen worden war“: Richard Wagners Witwe beabsichtigte, dessen Inszenierung mit neuerer Technik und größerem Realismus zu vervollkommen.²⁷

Die hier zum Vorschein kommende dualistische Herangehensweise – teils Konservierung, teils Verbesserung – wirkt bis heute in verschiedenen Konstellationen nach. Als Paradebeispiele können die bei-

24 Brief Wagners an Neumann (21.06.1878), in: Neumann 1907, S. 77.

25 Zu Neumanns in diesem Absatz nur kurz geschilderten Unternehmungen vgl. ausführlicher Kreuzer 2008, Irrgeher 2021, S. 114–206 und Rentsch 2022.

26 *Breslauer Zeitung*, zitiert in Rubow/Rump 2001, S. 194.

27 Cosima Wagner, Brief an Max Koch (25.10.1896), in: Mack 1980, S. 437. Vgl. zur Inszenierung von 1896 Bauer 2016, S. 269–308.

den jüngsten Inszenierungen an der Metropolitan Opera in New York dienen. Beide beanspruchten für sich, Wagners Idealen gerecht zu werden, beriefen sich dazu aber auf verschiedene Traditionen. Otto Schenk lehnte sich in seiner 1987–1989 entstandenen und bis 2009 im Repertoire befindlichen Inszenierung ausdrücklich an die originalen Bühnenbildentwürfe an und setzte diese mit nur wenigen optischen Modernisierungen durch möglichst unauffälligen Gebrauch der Bühnentechnik des späten 20. Jahrhunderts um, ohne eigene konzeptionelle Neuerungen zu versuchen.²⁸ Die 2010–2012 aus der Taufe gehobene Nachfolgeproduktion Robert Lepages stellte umgekehrt modernste Technik – wörtlich eine gigantische Bühnenmaschine – ins Zentrum, um so, in den Worten des Generalintendanten Peter Gelb, „to execute what Wagner actually wanted to see onstage.“²⁹ Lepage bekräftigte diese Überzeugung, seine rotierenden Metall-Planken, LED-Lampen und interaktiven 3-D-Projektionen seien „actually faithful to the very first production of the *Ring*“, durch versatzstückartige Anleihen an die Kostüme von 1876.³⁰ Der dahinterstehende Glaube, durch die jeweils neuesten Medien des optischen Illusionismus endlich Wagners Gesamtkunstwerk gerecht zu werden, prägt im Extremen auch die seit den 1920er Jahren vertretene These, dass Wagner im 20. Jahrhundert vielleicht gleich zum Film gegriffen hätte.³¹ Doch bleiben solche Auffassungen ebenso spekulativ wie ihre Resultate, die sich außerdem immer wieder als technisch unzureichend und schnell überholt erweisen. In dieser Richtung wäre durch noch genauere Anleihen an die Vorlagen der Uraufführung oder durch Entwicklung noch immersiverer Medientechnologien kaum ästhetisches oder heuristisches Neuland zu gewinnen.

Dagegen möchte ich den Blick im Folgenden auf eine alternative Herangehensweise an die zentrale Rolle der Bühnentechnik lenken. Statt nämlich zu versuchen, entweder Wagners irrealen Vorgaben oder die visuelle Oberfläche seiner Bayreuther Aufführungen mit innovati-

28 Diesen Anspruch zelebrierte noch rückblickend mit unzähligen Bild- und anderen Dokumenten Ellison 2010.

29 Zitiert in Tommasini 2012.

30 Robert Lepage, Interview mit Elena Park; in: Park 2010. Für Kritik am Authentizitätsanspruch dieser viel besprochenen Inszenierungen vgl. u. a. Kreuzer 2018, S. 1f. und 226–232.

31 Zu dieser These vgl. Knust 2022, S. 13.

ver Technik zu (re)aktivieren, schlage ich vor, gerade die Dialektik historischer Technik selbst – jener obsoleten und schon 1876 unzureichenden Maschinen Brandts – in den Mittelpunkt zu stellen, um die von Wagner verachteten mechanischen Bedingungen seines Gesamtkunstwerks aufzuspüren. Es geht hier also darum, weniger die ersehnten oder tatsächlich erzielten Effekte als die historischen Möglichkeiten ihrer Hervorbringung zu erkunden. Jenseits von Wagners rhetorischer Augenschere gilt es, explizit in die Latoursche „Black Box“ seiner Maschinerie zu schauen, statt diese weiterhin zwanghaft zu verstecken und lediglich implizit oder versehentlich zum Vorschein kommen zu lassen. Schließlich war industrielle Technik der Motor sowohl der Theorie als auch der Praxis des Gesamtkunstwerks.

Beleuchtungs- und Dampftechnik im Bayreuther Ring des Nibelungen

Wer die historische Bühnentechnik von Wagners *Ring*-Premiere erkunden will, steht allerdings gleich vor einem weiteren Dilemma. Denn einerseits kann man das eigens für die Uraufführung gebaute Bayreuther Festspielhaus mit seinem amphitheatralischen Auditorium und dem vollständig versteckten Orchestergraben insgesamt als gigantische Maschine zur Hervorbringung des Gesamtkunstwerks verstehen.³² Dass es architektonisch weitgehend im Originalzustand geblieben ist, ermöglicht trotz aller Veränderungen unserer Seh- und Hörgewohnheiten eine seltene Annäherung an die Rezeptionsbedingungen von 1876. Andererseits hat sich die ursprüngliche Bühnenmaschinerie nicht erhalten. Insofern lässt sich hier nicht im Sinne der Medienarchäologie durch die Wiederbenutzung veralteter Apparate ein Kurzschluss zwischen „otherwise historically clearly separated times“ erzeugen.³³ Zudem liegen auch kaum technische Pläne vor, da die meisten Details von Wagner und Brandt nicht schriftlich verhandelt, sondern vor Ort besprochen wurden. Die materiell gewichtigen und zunächst die Flüchtigkeit einzelner Aufführungen überdauernden Maschinerien stellen sich für die Historie somit als noch vergänglicher heraus.

32 Dazu auch Kittler 1986, S. 480–508 und Carnegy 2006, S. 73.

33 Ernst 2013, S. 57. Zu einer Medienarchäologie von Theateraufführungen vgl. auch Wynants 2019, S. 6–12.

Es bedarf daher einer kreativeren Suche nach den Spuren von Wagners Bühnenvorrichtungen. Hier ließe sich unterscheiden zwischen Informationen zur 1876 benutzten Technik selbst, Beschreibungen ihrer Verwendung oder ihrer intendierten oder erzielten Effekte, und kontextualisierenden Perspektiven – etwa spätere Rückblicke im Zuge technischer Renovierung oder zeitnahe Vergleiche mit anderen Theatern oder Inszenierungen. Die diesbezüglichen Hauptquellen wurden in der Forschungsliteratur der 1970er und 80er Jahre akribisch zusammengetragen, vor allem in Carl-Friedrich Baumanns grundlegendem Band *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*.³⁴ Dieser stützt sich für die technische Einrichtung des Festspielhauses insbesondere auf zwei Dokumente: die von Bayreuth autorisierten und 1876 an öffentliche Medien zirkulierten Berichte J. Zimmermanns, die u. a. komplett in der wagnerfreundlichen *Neuen Zeitschrift für Musik* abgedruckt wurden, sowie eine in der Feuerschutzversicherung vom Juli 1876 enthaltene Liste aller Ausstattungsteile.³⁵ Letztere unterschied innerhalb aller fest eingebauten Systeme zwischen eigentlicher Maschinerie, „Dampfwasserleitung“ und Bühnenbeleuchtung, während die beweglichen Apparate für Einzeleffekte nicht aufgelistet waren. Da die Beleuchtung üblicherweise am ehesten in Beschreibungen von Inszenierungen einbezogen wird – so auch in der eingangs zitierten semiotischen Aufführungsanalyse Fischer-Lichtes – und Nebeneffekte oft mit ihr einhergehen, kann eine Betrachtung beider Techniken helfen, zwischen der wahrnehmbaren Ebene einer Inszenierung und den sie erzeugenden Apparaturen zu vermitteln. Anhand exemplarischer Quellen zur Beleuchtungs- und Dampftechnik lassen sich so konkrete Problemfelder aufzeigen, was die Möglichkeiten eines von der Technik her gedachten Reenactments angeht.

Dem Licht maß Wagner große Bedeutung für die Erzeugung naturgleicher Illusionen bei.³⁶ Zudem spielen spezifische Beleuchtungszustände (Sonnenauf- und -untergänge, Feuerschein, dämmerige Orte) gerade für die Handlung des *Rings* eine wichtige Rolle. Als Grundbe-

34 Baumann 1980. Weitere Quellen zur Architektur finden sich in Habel 1985.

35 Brandversicherungs-Schätzung in Baumann 1980, S. 307–311. Zu Zimmermanns „Bayreuther Autographischer Korrespondenz“ vgl. Vazsonyi 2010, S. 195 ff. und Großmann-Vendrey 1977, S. 44 ff.

36 Vgl. Wagner, „Das Kunstwerk“, SuD, Bd. 3, S. 153.

dingung für das Gedankenexperiment eines durch historische Technik informierten Reenactments ist daher ein Bewusstsein für die im Vergleich zu heutigen Theatern sehr viel dunkleren Lichtverhältnisse der noch die ersten Bayreuther Festspiele umfassenden Gaslicht-Ära visuell zentral – entsprechend vielleicht der tieferen Stimmung und der Benutzung von Darmseiten auf der akustischen Ebene.³⁷ Doch birgt sich hier eine weitere Ironie. Denn wenn uns heute Wagners Beleuchtungstechnik ungewohnt düster und kontrastarm vorkäme, bewunderten Zeitgenossen sie als ausgesprochen hell: Ihre Wirkung war also historisch genau umgekehrt. Selbst der sonst wagnerfeindliche Kritiker Eduard Hanslick verkündete 1876 aus Bayreuth, „die hell erleuchtete Bühne, auf welcher weder Seiten- noch Fußlampen sichtbar werden, erscheint wie ein farbenglänzendes Bild in dunklem Rahmen.“³⁸ Dieser Eindruck ergab sich sowohl aus der Verdeckung aller Lichtquellen und dem damals weitgehend neuartigen (und zunächst unbeabsichtigten) vollständigen Verdunkeln des Zuschauerraums als auch aus der relativen Dichte der Gasflammen im Bühnenhaus. Wie aus einem Bericht Zimmermanns ersichtlich, wurde die Bühne wie damals üblich von Portal, Soffitten, Kulissen und Rampe her erhellt.³⁹ Ungewöhnlich war laut Baumann – selbst im Vergleich zum ebenfalls von Brandt eingerichteten, sehr viel größeren Victoria-Theater in Berlin sowie der 1868–69 speziell für den *Ring* erneuerten Maschinerie der Münchner Hofoper – lediglich die große Zahl von insgesamt 3066 regulierbaren Flammen sowie die erhöhte Variabilität bei farbigem Licht (beispielsweise gab es pro Soffitte je 120 weiße und 120 farbige Flammen).⁴⁰ Dass es Wagner zugunsten der vollständigen Absorption seiner Zuschauer*innen auf größtmögliche Helligkeit der Bühne ankam, geht auch daraus hervor, dass sich die Bay-

37 Gasbeleuchtung wurde in europäischen Theatern ab 1816 schrittweise eingeführt und ab den 1880er Jahren durch Elektrizität ersetzt. Zur Verwendung von Gaslicht im Theater vgl. Otto 2020, S. 47–89; Baumann 1988, S. 81–114 und 127–131; und Penzel 1978, S. 35–75.

38 Hanslick 1880, S. 228.

39 Zimmermann 1876.

40 Baumann 1980, S. 204–209. Für Vergleiche mit anderen Theatern vgl. Baumann 1988, S. 89–92 und Otto 2020, S. 11.

reuther Gasfabrik verpflichtete, für die Festspiele extra „Gas mit besserer Leuchtkraft“ zu liefern.⁴¹

Doch wie hell genau es 1876 wurde, bleibt für uns im Dunkeln, da alle überlieferten Zeugnisse relativ bemessen sind. Selbst Schätzungen, dass frühe Glühbirnen nur um Bruchteile und spätere vielfach heller als Gasleuchten waren, lassen die historische Differenz der Lichtstärke im Theater nur erahnen.⁴² Wichtiger ist daher, sich der Konditionen des Arbeitens mit Gaslicht bewusst zu werden. Dazu gehören die langsamere Stärkeregelung und der wärmere, leicht rötliche Ton von Gaslicht, der Kulissen anders erscheinen ließ als elektrisches Licht. Auch gab es keine Möglichkeit, die Bühne generell mittig und von vorne oben zu beleuchten, wie heute üblich (vereinzelte Spezialeffekte wie das Anstrahlen des Goldes in der ersten *Rheingold*-Szene wurden nur kurzzeitig durch bewegliche elektrische Bogenlampen erzielt). Das bedeutet, dass Boden und niedrige Praktikabeln in der Tiefe der Bühne zunehmend undeutlich wurden. Was als Nachteil gelten mag, wurde aber für bestimmte technische Effekte speziell ausgenutzt oder macht diese überhaupt erst verständlich. Die Benutzung von Versenkungen etwa war weniger sichtbar; und die (1876 allerdings missglückte) Projektion eines Regenbogens auf ein großes Praktikabel in der sechsten Gasse wirkte in der dunklen Bühnentiefe vielleicht etwas schwebender, als bloße Beschreibungen der Technik es vermuten lassen.⁴³ Jenseits der Optik zählten schließlich auch Wärme und Geruch der Gaslampen zu den technischen Voraussetzungen des Illusionstheaters des 19. Jahrhunderts. Deren Auswirkungen auf die stimmlichen Konditionen der Sänger*innen, auf Kostümgestaltung, die Atmosphäre im Zuschauerraum und dergleichen könnten tatsächlich nur in einem vollständig mit Gasbeleuchtung ausgestatteten Theater ansatzweise neu erfahrbar werden, was jedoch weder ökonomisch noch feuerschutztechnisch realisierbar scheint.⁴⁴

41 Zimmermann 1876.

42 Laut Otto 2020, S. 23, waren Glühbirnen ursprünglich nur um ein Viertel bis ein Drittel heller als herkömmliche Gasflammen; dies bestätigt eine in Baumann 1988, S. 182 zitierte zeitgenössische französische Untersuchung.

43 Zum Regenbogen vgl. Baumann 1980, S. 229–231.

44 Zu dieser Problematik auch Hunter 2014, S. 611.

Ähnlich ephemere wie die Lichtverhältnisse war der Bühnendampf, der hier besonders relevant ist, weil er sich tatsächlich als ein Novum Bayreuths erwies. Wasserdampf hatte es zwar schon vorher als Spezialeffekt auf dem Theater gegeben (etwa 1849 an der Pariser Opéra für die finale Brandkatastrophe in Giacomo Meyerbeers *Le Prophète*); aber die *Ring*-Uraufführung setzte Dampf erstmals als großflächiges und länger anhaltendes szenisches Ereignis ein und erhob ihn so zu einer multifunktionalen Bühnentechnik.⁴⁵ Laut Zimmermann wurde Wasserdampf in einem 50 Meter außerhalb des Festspielhauses gelegenen „Kesselhause“ von zwei ausrangierten Lokomotivkesseln produziert und unter Aufsicht von acht Feuerwehrleuten und einem Leiter zu einem „Dampfsammler“ in der Untermaschinerie geleitet, von wo aus er sich „in einer Netzleitung unter dem ganzen Bühnenboden verzweigt. Durch 12 Stück Gummispiralschläuche wird der Dampf von den auf der Bühne regulierbaren Ventilen abgenommen und zu den einzelnen Verbrauchsstellen geleitet.“⁴⁶ Solche mussten sich hinter der gesamten Rampe befinden haben; denn Wagners Regieanweisungen, wonach aufsteigende Nebel oder Schwefeldämpfe die (bezeichnenderweise immer dunkel gehaltenen) offenen Verwandlungen des *Rheingolds* sowohl verbergen als auch realistisch darstellen sollten, wurden durch Wasserdampf wörtlich umgesetzt. Ebenso diente rot beleuchteter Rampen-Dampf zur sicheren Simulation des Feuerzaubers. Weiter hinten gab es ebenfalls Ventile: Dem Libretto gemäß verhüllten Dampfsäulen Alberichs Metamorphosen, und ein mobiles Ventil erlaubte selbst dem Drachen, Dampf zu schnauben.

Wo genau diese Ventile angebracht waren und wie viel Dampf ausströmte, ja wie sich der Wasserdampf anfühlte und auf der Bühne bewegte, lässt sich allerdings aus diesen technischen Details sowie aus den erhaltenen Bühnenplänen von Carl Brandts jüngerem Bruder Fritz Brandt sen. und seinem Sohn Fritz Brandt jr. nicht rekonstruieren,⁴⁷ sondern lediglich anhand von Augenzeugenberichten erah-

45 Vgl. zur Dampftechnik in Bayreuth ausführlicher Kreuzer 2018, S. 180–188.

46 Zimmermann 1876. Weitere Details zu Länge der Leitungen, Weite der Ventile u. a. finden sich in der Brandversicherungs-Schätzung; Baumann 1980, S. 308 f.

47 Die Bühnenpläne (heute befindlich im Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin, Theaterhistorische Sammlungen, Nachlass Brandt) sind

nen. Diese sind zwar bei einem neuen Effekt noch vorsichtiger zu bewerten als bei der Lichtstärke, wo es immerhin Vergleichsmöglichkeiten gab; doch findet sich kaum ein Bericht über die Bayreuther Aufführungen, der den Dampf nicht erwähnte. Einige Rezensenten erkannten den Dampf-Schwall während der Verwandlungen als animierten Ersatz des Zwischenvorhangs – George Bernard Shaw taufte ihn später „steam curtain“.⁴⁸ Andererseits stimmten viele Anwesende darin überein, dass Brandt und seine Bühnenarbeiter den Dampf nicht unter Kontrolle hatten. Trotz dreier Kondensatoren war er zu wässrig, was ihn eher am Boden wabern als die Bühne verschleiern ließ. Außerdem beschädigte er mehrere Instrumente im Orchestergraben, roch nach Waschküche und zischte wie die Eisenbahn.⁴⁹ Offenbar erzielte Wagners Dampf seine beabsichtigten optischen Wirkungen nur bedingt. Noch gravierender aber war, dass er für einige scharfsinnige Kritiker die technischen Ursprünge des Gesamtkunstwerks enthüllte, die dieses doch gerade überwinden sollte. Das sicht-, riech-, hör- und fühlbare Abfallprodukt der Industrialisierung (Wagners symbolischer „Qualm“) ließ sich im Theater kaum als Zeichen heiler Natur verkaufen, und spätestens Geräusch und Gestank zerstörten die intendierte audiovisuelle Illusion mythischer Zeit. Wagners ambivalentes Verhältnis zur Technik und die Unvereinbarkeit von Anspruch und Wirklichkeit in Bayreuth wurden im Dampf der Lokomotiven symbolisch und bühnenpraktisch auf die Spitze getrieben. Daher kommt Bühnendampf eine doppelt wichtige Rolle für eine Annäherung an Wagners Maschinen zu. Als neuartige Methode zur Verdeckung anderer bühnentechnischer Vorgänge war er dem Ideal der perfekten Illusion verhaftet; gleichzeitig zerstörte er diese als Inbegriff industrieller und oft versagender Technik. Mithin versinn-

abgedruckt in Baumann 1980, S. 90–121. Eine Annäherung an die Verteilung von Ventilen mag die Einrichtung des 1880 eröffneten neuen Frankfurter Opernhauses geben. Der Frankfurter Ingenieur Emil Staudt, der auch die Bayreuther Beleuchtungs- und Dampfapparate geliefert hatte, sah hier acht Ventile auf jeder Bühnenseite vor, die durch Kurbeln an die gewünschte Dampfstelle gebracht werden konnten. Vgl. Becker/Giesenberg 1833, Spalte 138; auch Kranich 1929, S. 241.

48 Shaw 1967, S. ix; vgl. Hanslick 1880, S. 248.

49 Zu diesen Nebenwirkungen vgl. Baumann 1980, S. 270 ff., und Kreuzer 2018, S. 188–196.

bildlicht Dampf die Unmöglichkeit der Illusionsbühne, Wagners Forderungen gerecht zu werden.

Licht und Dampf zeigen außerdem beispielhaft, wie wenig wir über die genaue Handhabe der Bayreuther Maschinerien wissen. Neben den knappen technischen Beschreibungen derselben einerseits und den vielen Zeitzeugenberichten über ihre Effekte andererseits gibt es allerdings immerhin einige Dokumente, die Einblicke in die konkrete Aufführungspraxis vermitteln. Außer vereinzelt Notizen verschiedener Beteiligter sind hier vor allem die handschriftlichen „szenischen Bemerkungen“ Anton Seidls relevant.⁵⁰ Als langjähriges Mitglied von Wagners „Nibelungenkanzlei“ und Bühnenassistent bei den ersten Festspielen machte Seidl die knappen Notizen offenbar für den Eigengebrauch, denn sie verblieben in seinem Besitz und dienten ihm vermutlich auch als Gedankenstütze für sein Dirigat von Neumanns „Wagner-Theater“ sowie der späteren *Ring*-Erstaufführung an der Metropolitan Opera. Seidl vermerkte gelegentlich, wann Zeichen für die Benutzung von Dampf zu geben waren – beispielsweise für die *Rheingold*-Verwandlungen (etwa nach Loges Befehl am Ende der 2. Szene „dort schlüpfe mit mir hinein“) und bei Alberichs Metamorphosen, wo Dampf erst das schrittweise Versenken und dann den zum Singen noch aus der Versenkung herausragenden Kopf des Sängers kaschierte. Lapidar dokumentierte Seidl auch den Untergang Walhalls in Dampf.⁵¹ Seine wenigen Kommentare zum Licht gehen dagegen kaum über Wagners Regieanweisungen hinaus, sind jedoch dort interessant, wo sie andere technische Vorrichtungen einbeziehen. Für die 4. *Rheingold*-Szene notierte Seidl zum Beispiel, dass Erda in dem in der Partitur vorgeschriebenen bläulichen Schein nicht (wie dort vorgesehen) „plötzlich“, sondern dezidiert langsam aus der Versenkung aufsteigt und erst bei ihrer dreimaligen Ermahnung „Höre!“ (Takte 3495 ff.) in voller Größe erscheint, um dann gleich nach ihrer Verwarnung Wotans „Dir rat’ ich, meide den Ring!“ (Takte 3505–3508) wieder bei sich verdunkelndem Licht zu ver-

50 Seidl Collection, box 3, folder 10. Der zum Redaktionsschluss dieses Bandes noch nicht erschienene Dokumentarband III zum *Ring des Nibelungen* der Richard Wagner Gesamtausgabe wird auszugsweise Berichte und Notizen weiterer Beteiligter enthalten.

51 Seidl Collection, box 3, folder 10, fols. 25v, 26r, 29r, 62v. Zu Alberichs Verwandlungen und für eine Reproduktion der entsprechenden fols. 25v und 26r, vgl. Syer 2009, S. 18–20.

Finster.

Blauer schein
Erda auf langsam.

bei: Höre ganz auf.

Erda:
Dir rath' ich, merke den Ring.
langsam ab. das Blau dunkler.

Ich warnte dich, du weisst
gering, sinn in Sorg' und
Furcht. ganz verschwinden.

Abb. 1: Auszug aus Anton Seidls „Szenische[n] Bemerkungen“ zur Bayreuther Inszenierung des *Ring des Nibelungen* von 1876, hier die Beleuchtung für Erdas Erscheinung in der 4. Szene des *Rheingold* beschreibend. Anton Seidl Collection of Musical Papers, box 3, folder 10, fol. 29r. Rare Book & Manuscript Library, Columbia University in the City of New York.

schwinden (siehe Abb.1). Seidl füllte hier eine Lücke in Wagners Regieanweisungen, denen zufolge unklar bleibt, wann die zunächst „bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe“ aufsteigende Göttin vollständig erscheint, gab Wagner doch nur an, dass sie nach ihrer Warnung wieder „langsam bis an die Brust versinkt“ (Takte 3511–3513). Nach der 1. Szene im Vorspiel der *Götterdämmerung* zählte Seidl dagegen lediglich die in der Partitur angegebenen 43 Takte „Tagesgrauen“ bis zu den zwei Takten Sonnenaufgang aus.⁵² Solche Angaben verweisen auf die in Bayreuth erstrebte genaue Umsetzung der in Wagners Partituren vorgeschriebenen dynamischen Regulierung der Beleuchtung in enger Verbindung mit Bühnengeschehen und Musik, wie sie Wagner auch für den Vorhang vorsah.⁵³ Über die mechanischen Abläufe und die Bedienung der Technik selbst geben sie allerdings kaum weiter Aufschluss.

Genauere Ausführungen zur Anwendung von Licht und Dampf finden sich zwar nicht bezüglich der Bayreuther Inszenierung, aber in den erhaltenen (wenn auch über Jahrzehnte veränderten) Regie-Notizen für die Münchner Uraufführungen von *Das Rheingold* (1869) und *Die Walküre* (1870).⁵⁴ Diese hier mit einzubeziehen, verwischt zwar die – in Bezug auf die Technik ohnehin unscharfen – Konturen der ersten Bayreuther Inszenierung, zumal die von Ludwig II. angeordneten Vorab-Produktionen am Münchner Hoftheater gegen Wagners Willen und ohne dessen Aufsicht stattfanden.⁵⁵ Dennoch kam diesen umstrittenen Aufführungen großes Gewicht zu, da für ihre technische Einrich-

52 Seidl Collection, fols. 29r. und 57v. Zitate aus der Partitur nach RWGA und nicht Seidls manchmal abweichender Orthografie folgend.

53 Vgl. dazu Dombois 2012 und Kreuzer 2018, S. 54–108.

54 Diese Notizen finden sich im *Rheingold*-Inspizientenbuch (Bayerische Staatsoper a), das von 1869 bis 1928 verwendet wurde, sowie im durchschossenen zweibändigen Regie-Klavierauszug für *Die Walküre* (Bayerische Staatsoper b), der überlappende Eintragungen von 1870 bis mindestens 1933 aufweist (wobei viele der ältesten Kommentare nicht erhalten sind).

55 Zu den Spannungen hinsichtlich der beiden Münchner Uraufführungen sowie deren szenischer Einrichtung und Rezeption vgl. insbesondere Petzet/Petzet 1970, S. 184–220; und Braunmüller 2013, S. 46–59. Die noch bei Petzet/Petzet genannten Akten zur Dampftechnik in München wurden Anfang des 21. Jahrhunderts vom Bayerischen Hauptstaatsarchiv kassiert, doch finden sich noch Kostenvoranschläge für spezielle Dekorationsteile und bewegliche Maschinerien: Bayerisches Hauptstaatsarchiv 1869–1941.

tung Fritz Brandt sen. und Carl Brandt verantwortlich zeichneten. Die Münchner Erfahrungen dürften die wenige Jahre später in Bayreuth entwickelten technischen Lösungen im Positiven wie im Negativen beeinflusst haben und dienten ebenso vielen Kritikern als Vergleichspunkt für die Bayreuther Inszenierung. Daher können die Münchner Notizen helfen, zeitnahe bühnentechnische Alternativen zu erschließen und die Bayreuther Inszenierung entgegen Wagners Ausnahmeanspruch in die Bühnenpraxis ihrer Zeit einzugliedern. Um einige Stichproben zu nehmen, ergeben sich beim blauen Licht für Erdas Auftritt keine wesentlichen Veränderungen.⁵⁶ Dagegen bestätigen die Aufführungsmaterialien spätere Bayreuther Rezensenten dahingehend, dass es in München weit weniger gedampft hatte als in Bayreuth. Die aufsteigenden Nebel der ersten *Rheingold*-Verwandlung wurden hier lediglich durch Schleier bewirkt, und den Feuerzauber der *Walküre* simulierte nicht Dampf, sondern – zum Entsetzen vieler Zuschauer*innen – flammender Brennspritus.⁵⁷ Aber wo Dampf erschien, zeigen zahlreiche Vorschriften für die von zwei Assistenten bediente Dampftechnik deren erstrebte Koordination mit der Musik noch deutlicher. Für die zweite *Rheingold*-Verwandlung strömte Dampf an gleicher Stelle wie bei Seidl, und zwar zunächst genau für fünf Takte; sobald Wotan in die Schwefelkluft abstieg, quoll Dampf erneut „aus der Freifahrt vorn über die ganze Bühne“ (in späterer Zeit wurde er auf verschiedene Ventile links vorne reduziert, während mehrere Schleier und dahinter ein Deckvorhang die Bühne allmählich verschlossen).⁵⁸ Für diese Synchronisation finden sich in München auch Anweisungen zum rechtzeitigen „Richten“ des Dampfes: Instruktionen, die allerdings ohne Kenntnis des Münchner Dampfsystems nichts über die notwendige technische Koordination hinter der Bühne aussagen.

Wenn diese frühen Münchner Regieangaben die dürftigen Kenntnisse über den Einsatz der Bayreuther Maschinerien immerhin teilweise ergänzen, könnte man auch nach der Relevanz jüngerer Quellen zur technischen Realisierung von *Ring*-Inszenierungen fragen. Hier wäre außer an die späteren Münchner Eintragungen etwa an die Regiebücher Theo Ravens zu denken, der als Regieassistent Siegfried Wagners des-

56 Bayerische Staatsbibliothek a, S.187 ff.

57 Ebd., eingeschossenes Blatt zu S.98; vgl. Petzet/Petzet 1970, S.217.

58 Ebd., eingeschossene Blätter zu S.105 f. Vgl. Abbildung 2.

sen nur schrittweise Cosima Wagners Inszenierung von 1896 erneuernde Bayreuther Aufführung von 1914 akribisch dokumentierte.⁵⁹ Aus seinen Eintragungen geht beispielsweise hervor, wie im inzwischen elektrisch bedienten und beleuchteten Festspielhaus Licht und (nun mittels Nebelapparaten und dem gefährlichen Ammoniak erzeugtem) Dampf noch spezifischer eingesetzt wurden.⁶⁰ Bei der zweiten *Rheingold*-Verwandlung etwa begann Dampf an gleicher Stelle wie bei Seidl und in München, trat aber „stossweise“ in Form von einzelnen, gelblich-rot angeleuchteten „Dampfstrahl[en]“ auf, die bei Wotans Abstieg stärker wurden und durch schwachen Dampf entlang der nullten Gasse ergänzt wurden. (siehe Abb.3) Zum Verhüllen der anschließenden Verwandlung instruierte Raven stenographisch:

Ein Nebelschleier senkt sich hinter der aufsteigenden Dampfwand herab, der sich bald in schwarzes Gewölk verwandelt, dann steigt am Gitterträger von unten nach oben schwarzes Gewölk und anschließend Steingeklüft auf, das die Szene bald verdeckt.

Und zur Beleuchtung notierte er:

Zunächst, bis Deckenschleier auf Dampfwand stößt, bleibt die vordere Rampenbeleuchtung, dann mit aufsteigendem Gitterträger, daran Flussgesteinformation allmählig rötlich, dann vorne links grünlich, R[echts] rötlich, keine Oberrampen, oder nur schwach grün!⁶¹

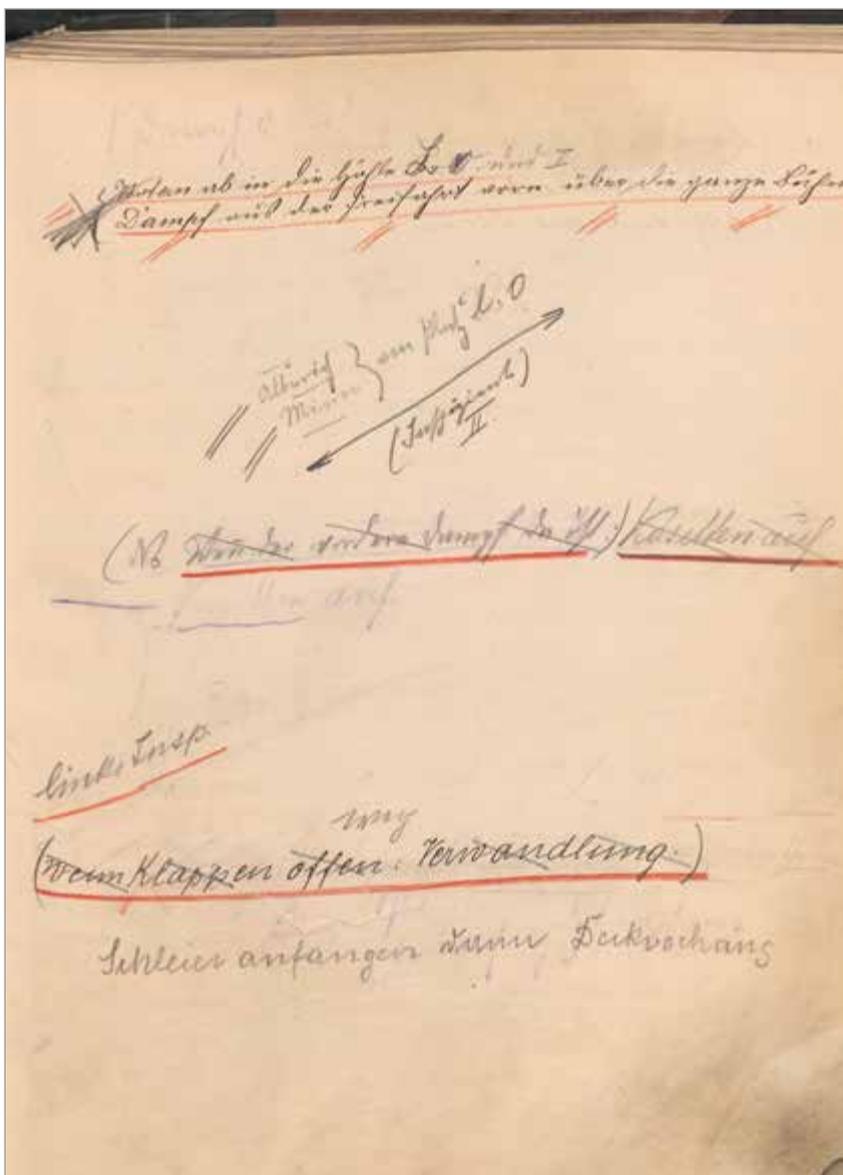
59 Ebenfalls relevant wäre der kürzlich von Ivana Rentsch erstmals besprochene, 1901 für das Königlich-Deutsche Theater in Prag angeschaffte und als Regiebuch ausgestattete Klavierauszug Angelo Neumanns, da sich dieser auf die Benutzung der Bayreuther Ausstattung bezog und damit wahrscheinlich die Inszenierung des reisenden Wagner-Theaters tradiert. Vgl. Rentsch 2022, S.178 ff.

60 Theo Ravens Regie-Klavierauszug zu *Rheingold*, die Bayreuther Aufführung von 1914 betreffend: Raven 1914, fol. 4v der vor dem gedruckten Klavierauszug eingebundenen Blätter und S.150. Zu späteren Dampftechniken vgl. Baumann 1980, S.272, und Kranich 1929, S.241 ff.

61 Raven 1914, S.110 (Reproduktion dieser Seite in Kreuzer 2018, S.200). Mein Dank für die Transkription der stenographischen Eintragungen geht an Petra Dischinger.



↑ → Abb. 2: *Rheingold*-Inspektionenbuch der Münchner Hofoper, das von 1869 bis 1928 verwendet wurde. Sichtbar ist oben rechts die von 1869 datierende älteste Schicht an Eintragungen zur Dampfverwendung für die erste Verwandlung sowie insgesamt eine Vielzahl späterer Veränderungen, welche die Dampfventile spezifizieren und zusätzliche Schleier und einen Deckvorhang vorsehen. Bayerische Staatsbibliothek München, St.th. 887-10.



Die hier offensichtliche Reduzierung und gleichzeitige Dynamisierung von Dampfeinsatz und farblichen Schattierungen ebenso wie Ravens Angaben zur vertikalen Wandeldekoration sind insofern interessant, als sie eine spätere Einsicht Wagners aufgriffen. Laut Cosima Wagner hatte ihr Mann 1878 im Gespräch mit Fritz Brandt jr. unter anderem

Wotan's Aufbruch, vom Rheingold

LOGE. *Wohlgefällig*
 ob steigen wir denn durch den Rhein?
 steep shall we make way through the Rhine?

WOTAN. *Wohlgefällig*
 So schwingen wir uns durch die Schwefelkluft.
 Then swing we our selves through the sulphare cleft.

Nicht durch den Rhein
 Not through the Rhine

LOGE. *Er geht voraus und verschwindet plötzlich in einer Klüfte, die er anzeigt.*
 (He goes first and disappears at the side in a cleft from Wotan, immediately)

dort schlüpfte mit mir hin - ein!
 down yonder slip in with me!

Blühendes Licht
 auf der Felsenwand

Wotan's Aufbruch
 Wotan's Aufbruch

Sp. Kinder
 Kinder

WOTAN. *Wohlgefällig*
 Ihr andern harrt bis Abend hier vor-los' der Zu-gend er-jag' ich er-lö-sendes
 Ye others wait till evening here till golden ransom to us back we yield!

16590

Ihre Licht ist der Sonn' gang
 Ihre Sonne geht unter

8. Teil des Rheingold

Abb. 3: Theo Ravens Regie-Klavierauszug von *Das Rheingold*, die Bayreuther Aufführung von 1914 betreffend. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, M 890.

die „Dampfverwandlungen zu Nibelheim“ bemängelt: „es hätten müssen *Schächte* sein, eine Dekoration der Länge nach aufzuziehen mit ebenen Schächten und ab und zu *Glut*“.⁶² Die enttäuschenden Bayreuther Erfahrungen motivierten Wagner also zu einem teilweisen Umdenken und einigen substantielleren Angaben hinsichtlich der Technik, die posthum realisiert wurden.

Mit der von Raven schriftlich fixierten Lösung Cosima und Siegfried Wagners konkretisiert sich somit die eingangs abstrakt gestellte Frage, ob sich ein szenisches Reenactment an Wagners idealer Vision, an der Bayreuther Realisierung von 1876 oder an technisch versierteren späteren Umsetzungen orientieren sollte. Der Einbezug dieser fast 40 Jahre nach den ersten Festspielen entstandenen, aber eine knapp zwanzigjährige, ständig mutierende Inszenierung betreffenden Quelle erweitert die von Wagner vertretene Idee seiner Inszenierung als selbständiges Werk und setzt diese in einen dialektischen Bezug mit der von ihr selbst beeinflussten und sich stets wandelnden Bühnentradition. Dadurch weist Ravens Regiebuch gleichzeitig einen Weg zur Überwindung der vermeintlichen Gegensätze zwischen ‚originaler‘ Inszenierung und einer späteren Tradition, von der sich zumindest musikalische HIP-Aufführungen üblicherweise absetzen wollen. Das Objekt eines möglichen Reenactments erweist sich hier nicht als ein einmaliges, chronologisch und geographisch (Sommer 1876, Bayreuther Festspielhaus) bestimmtes Ereignis, sondern als ein Netzwerk von miteinander verschränkten Prozessen, die sich in verschiedenen Geschehnissen manifestierten und deren Prozesshaftigkeit gerade durch ihre unzulängliche und ständig überarbeitete technische Bedingtheit in Erscheinung tritt.⁶³ Da sich, wie dieser Abschnitt gezeigt hat, nur vage historische Informationen zu den durch feste technische Systeme hervorgebrachten flüchtigen Effekten von Licht und Dampf finden, kann es bei einem Reenactment lediglich um eine Erfahrung der grundlegenden Technizität einer *Ring*-Aufführung im späteren 19. Jahrhundert gehen: mithin gerade um die Gerüche, Geräusche und atmosphärischen Qualitäten von Licht und Luft im industriellen Gaszeitalter. Wenn allerdings schwer vorstellbar

62 CWT, Bd. 2, S. 186 (29.09.1878). 1876 waren allerdings hinter dem Dampf immerhin bemalte Portalschleier vertikal nach oben bewegt worden; vgl. Bauer 2016, S. 93 f.

63 Zum Reenactment als Prozess vgl. Ulf Ottos Beitrag in diesem Band.

bleibt, wie man sich diesen Verhältnissen heute praktisch nähern könnte, eröffnet ein abschließender Blick auf zwei bewegliche Maschinen ein greifbareres Versuchsfeld bezüglich der Interaktion von Mensch und Maschine in historischen Wagner-Inszenierungen.

Cyborg-Bayreuth

Die von Neumann mitsamt dem Bayreuther Fundus aufgekauften und auf seiner Tournee verschlissenen beweglichen Apparate der *Ring*-Uraufführung haben sich zwar ebenso wenig erhalten wie die festen Maschinerien. Doch vermutlich wegen ihrer geringeren Kosten und leichteren Verbreitung gibt es mehr zeitgenössische Vorlagen, deren Nachbau heute auch ökonomisch denkbarer wäre. Im Sinne des Reenactments als *performative research* böten außerdem gerade mobile Geräte Erfahrungsmöglichkeiten mit der Gewichtigkeit des illusionistischen Maschinentheaters, da sie häufig für zentrale Handlungsmomente und in direktem Bezug auf darin agierende Sänger*innen eingesetzt wurden. Der schon beim Gaslicht konstatierte Einfluss der Bühnentechnik auf vermeintlich nicht-technologische, rein menschliche Aspekte der Aufführung wie etwa Stimmqualität und Gestik konkretisiert sich hier auf spezifische Interaktionen von singenden Menschen und bewegbaren Maschinen.

Ein Paradebeispiel hierfür sind die berühmten Schwimmwagen für die Rheintöchter von 1876, deren erste Szene im *Rheingold* von der Kritik übereinstimmend als illusionstechnisch gelungenste angesehen wurde. Für die von Carl Brandt ähnlich schon in München eingesetzten Wagen gibt es recht genaue historische Illustrationen, die sich mit Beschreibungen der ersten Bayreuther Woglinde Lilli Lehmann und des Ballettmeisters Richard Fricke decken.⁶⁴ Demnach war jede Sängerin mit ihrem Unterkörper in einen an einer Teleskopstange angebrachten Korb geschnallt, der sich per Kurbel von einem Bühnenarbeiter bis auf knapp 7 m Höhe auf und ab bewegen ließ. Ein zweiter Assistent steuerte per Lenkrad den mit Rädern versehenen und von einem drit-

64 Lehmann 1913, S.292f.; Fricke 1986, S.86 und 88f.; vgl. auch Baumann 1980, S.188–191. Zeichnungen der Wagen sind ohne Herkunft abgedruckt bei Julien 1886, S.218f.; Wiederabdruck in Baumann 1980, S.189. Vgl. Abbildung 4.

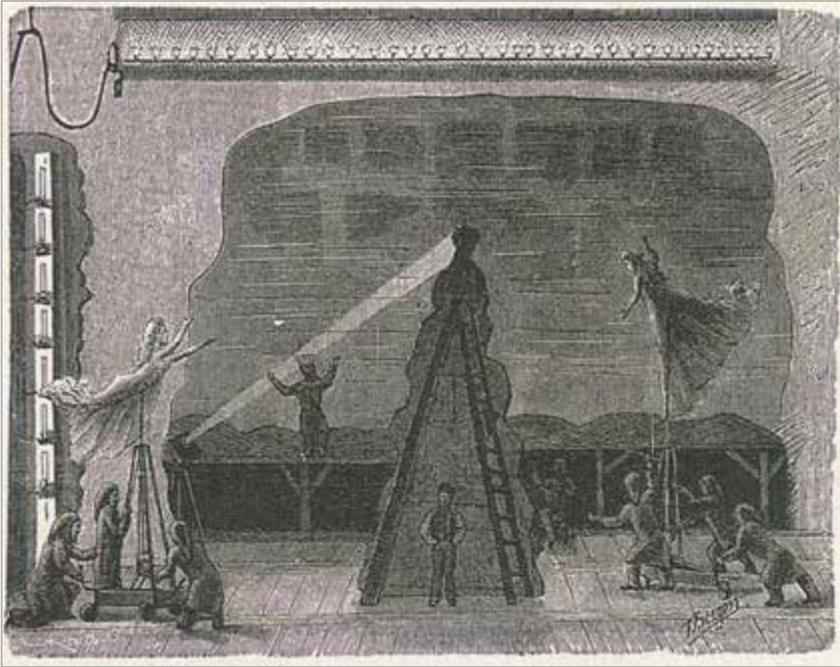


Abb. 4: Bedienung der Schwimmwagen für die Rheintöchter in der ersten Szene von *Das Rheingold* in Bayreuth 1876, von der Bühne her gesehen. Ebenfalls erkennbar sind die Ober- und Seitenbeleuchtung sowie die elektrische Effektbeleuchtung des Goldes. Abbildung in Adolphe Jullien, *Richard Wagner. Sa Vie et ses Œuvres*, Paris 1886, S. 219.

ten Arbeiter geschobenen Apparat (siehe Abb. 4). Für die Choreographie der Wagen finden sich Hinweise sowohl im Münchner Inspizientenbuch als auch bei Seidl, der 1876 u. a. für das Dirigieren von Wellgundes Wagen verantwortlich war und Details zu Zeitpunkt, Richtung und Geschwindigkeit der Fahrbewegungen festhielt. Außerdem schickte er für die Bayreuther Neuinszenierung 1896 Anweisungen zu Armbewegungen und Körperhaltungen der Sängern an Cosima Wagner.⁶⁵ Obwohl diese die Wagen durch Flugmaschinen ersetzte, könnte eine Rekonstruktion derselben einen Sinn für das Schwimmtempo der Rheintöchter, ihre dreidimensionale Bühnenausnutzung, gestischen

65 Brief Anton Seidls an Cosima Wagner (25.05.1896), transkribiert in Mack 1976, S. 94 ff. Von den oft zeichnerischen Hinweisen im Münchner Inspizientenbuch beziehen sich allerdings nur wenige auf die Uraufführung. Neumanns Prager Regieauszug von 1901 enthält ebenfalls detaillierte Anweisungen zu den Bewegungen der einzelnen Schwimmwagen; vgl. Rentsch 2022, S. 182–190.

Freiheiten und möglichen vokalen Beeinträchtigungen vermitteln. Dazu bedürfte es allerdings auch einer Bühne der Bayreuther Größe sowie des Zusammenspiels mit in der Bühnenöffnung bewegten und als Projektionsfläche genutzten Wasserschleiern sowie dem plastisch aufgebauten Riff, das einen Großteil der Bühnenfläche beanspruchte.⁶⁶ Gerade durch die Schwerfälligkeit und den Platzanspruch der Schwimmwagen, die wohl für deren Abschaffung verantwortlich waren (ganz zu schweigen vom Rumpeln der noch nicht mit Luftreifen ausgestatteten Räder),⁶⁷ ließe sich Wagners Fantasie von einem durch innovative analoge Technik entmaterialisierten Maschinentheater beispielhaft in ihre materielle Komplexität zurückführen.

Ähnliches gilt für den 1876 versehentlich halslosen und auch sonst notorisch bespöttelten Fafner-Drachen in *Siegfried*. Anders als die Schwimmwagen war der Drache allerdings nicht unsichtbares Hilfsmittel, um singende Menschen als mythische Wesen erscheinen zu lassen, sondern direkt für die optische Darstellung eines solchen verantwortlich. Auch stellte sich das eigens bei einem Londoner Theaterspezialisten für Masken und Fabelwesen bestellte und von Seidl auf der Bühne bewegte Untier als eines der am wenigsten gelungenen Elemente der Uraufführung heraus, für das außerdem keine technischen Zeichnungen erhalten sind.⁶⁸ Dennoch wäre auch hier aufschlussreich, anhand späterer technischer Versuche zu verfolgen, wie die Interaktion von Sänger und Drachen-Attrappe, Mensch und – laut Wagners Regieanweisung – „bekleidete[r] Maschine“ ausgedacht wurde, ausgesehen und sich angefühlt und angehört haben mag. Ein Beispiel liefert der Ansatz von Fritz Brandt sen., den Sänger an der Berliner Hofoper 1885 nicht (wie in der Partitur vorgesehen) mit verschiedenen starken Sprachrohren

66 Vgl. dazu Abbildung 4 sowie den Bühnenplan von Fritz Brandt jr. mit Erläuterungen in Baumann 1980, S. 92 f.

67 Zu Konstruktion, Gewicht und den erst 1888 erfundenen Luftreifen vgl. Baumann 1980, S. 188–191.

68 Zur Herstellung des Drachen vgl. Cormack 2013. Seidl beschrieb seine Aufgaben als Assistent des Drachen in seinem Brief an Cosima Wagner vom 25. 05. 1876, in Mack 1976, S. 96. Einen Überblick über die negative Presse bietet Bauer 2016, S. 104. Vorhandene Entwürfe von Fritz Brandt sen. (Nachlass Brandt, IfT_FaB_135–137) im Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin, sowie in Baumann 1980, S. 197, stellen nicht den tatsächlich gebauten Drachen dar.

aus jeweils unter dem Drachen geöffneten Versenkungen, sondern direkt aus dem „Lindwurm“ heraus singen zu lassen.⁶⁹ Hier ist es also der Sänger selbst, der die Maschine bewegt und animiert, sie sozusagen bewohnt und ihr seine Stimme verleiht in einem Prozess, der Fafners magische Verwandlung vom Riesen in den „Riesenzwurm“ technisch nachvollzieht. Die Frage, welche der zeitnahen Drachen-Lösungen historisch am ‚korrektesten‘ scheint, ist weniger relevant als die Möglichkeit, wie bei den Schwimmwagen ansatzweise neu zu erfahren, wie die Zentralität und Behäbigkeit der industriellen Technik die illusionistische Bühne ebenso wie das urbane Leben im Europa des späten 19. Jahrhunderts beeinflussten. Ob Holz- oder Gummirad, Singen in oder unter dem Drachen: Historisch ‚informierte‘ Maschinen dürften die weit klaffende Schere zwischen Wagners Theater-Ambitionen und seinen zeitgenössischen Mitteln prinzipiell wieder erlebbar machen.

Darüber hinaus eröffnet der radikale Einbezug historischer Materialität schon allein in die gedankliche Konzeption des *Rings* neue Dimensionen symbolischer Repräsentation. Aus technischer Perspektive erscheinen die Rheintöchter zum Beispiel 1876 nur aufgrund von Metall- und Holzgestellen sowie durch die Muskelkraft gleich dreier hinter Portalschleiern verborgener Männer als scheinbar schwerelose Nixen. Performativ handelt es sich bei ihnen im Sinne Marshall McLuhans um prothetische Wesen, die sich nur mithilfe von artifizierlicher (und traditionell maskulin konnotierter) Technik fortbewegen können.⁷⁰ So gesehen stellen die Rheintöchter weniger vor negativen Einflüssen korrupter Zivilisation zu rettende Geschöpfe ursprünglicher Natur dar als moderne, von Gendernormen und Kulturtechniken abhängige Kreaturen des Maschinenzeitalters, deren soziokulturelle Konditionierung (oder animierende Technik) bloß durch gesellschaftlich-idealistische Konventionen verborgen wird. Umgekehrt verstärkt ein Bewusstsein des Drachen als „bekleidete“ und von Menschen bewegte Maschine das Verständnis für Fafners dramatisch fatale Trägheit, die schließlich auch technisch be-

69 Entwurf im Nachlass Brandt, IfT_FaB_133; Reproduktion in Otto 2020, S.102.

70 In der Tat sprach Fricke in Bezug auf das zunächst lediglich mit den Bühnentechnikern und ihren Maschinen zu erprobende *Pas de trois* von den später hinzukommenden „willenlosen Rheintöchter[n]“; Fricke 1983, S.73. Zum dualistischen Konzept von Medien als „extensions“ und zugleich „self-amputation of our physical bodies“, vgl. McLuhan 2011, S.67.

dingt war.⁷¹ Diese Technizität wiederum schärft den Blick auf die dramaturgische Rolle des Drachen, der hier nicht als mythische Kreatur, sondern von vornherein als Technik verstanden werden kann: als Abschreckungsmaschine und gleichzeitig analoge Überwachungsanlage, durch die Fafner seinen Goldschatz verteidigt. Kurz, eine an zeitgenössischer Bühnentechnik orientierte Hermeneutik des *Rings* ermöglicht neue Einblicke in dessen Dramaturgie, die ihrerseits eine von historischer Materialität informierte Grundlage für eine Inszenierung des Zyklus als Maschinendrama bilden könnte. Denn nicht nur die Vulnerabilität singender Körper, sondern auch die Fragilität, Kontingenz und Agency der sie bewegenden, umgebenden, verbergenden Maschinen träten jenseits einer posthumanistischen oder selbstbewusst hypermedialen Inszenierung neu in Erscheinung.

Performance Studies, Theaterwissenschaft und Opernforschung haben in den vergangenen Jahrzehnten der Interaktion von Menschen und Technik auf der Bühne viel Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei ging es insbesondere um den Einfluss neuer Medien: wie etwa digitale Projektionen Raum und Spiel beeinflussen; wie sich virtuelle Realität mit den Prämissen von Liveness und Performanz vereinbaren lässt; wie schließlich Maschinen und Darsteller*innen hinter live-animierten Avatars verschwinden. Die COVID-19-Pandemie hat Online-Aufführungen und von vornherein für den Bildschirm konzipierten Stücken zusätzlich Aufschwung gegeben. Daher ist es vielleicht gerade nach der weitgehenden Rückkehr zu leiblichen Präsenz-Aufführungen wichtig, sich mit dem grundsätzlichen Zusammenspiel von Körpern und dinglichen Maschinen zu beschäftigen – einem Zusammenspiel, das die Materialität auch der neuesten Illusionsmedien ebenso wie unserer eigenen, trotz aller Upload-Fantasien nicht zu eliminierenden Fleischlichkeit in den Vordergrund rückt.

Um das Charakteristische dieses anthropotechnischen theatralen Miteinanders jenseits der Dichotomien von Mensch und Maschine, Natur und Technik zu erfassen, hat die Theaterwissenschaftlerin Jennifer Parker-Starbuck den Begriff des Cyborg-Theaters geprägt: einer Theaterform, die wesentlich durch „the integration of the living body (call it ‚live‘, organism, corporeal) and the technologized (inorganic, cyber-

71 Zur Behäbigkeit des Drachen vgl. Cormack 2013, S.14, Baumann 1980, S.199, und Bauer 2016, S.104.

netic) on stage“ geprägt ist.⁷² Parker-Starbuck bedient sich Donna Haraways einflussreicher Cyborg-Figur metaphorisch, um die vielfältigen Verknüpfungspunkte von Körpern und Technologien aufzuspüren und deren Opposition gleichzeitig zu destabilisieren. Ihre Analyse zeitgenössischen multimedialen Theaters „traces a simultaneous co-presence of performers and technologies on stage that has shifted, in the late twentieth and early twenty-first century, toward an integration between performers and technologies.“⁷³ Ungeachtet der sich stets verändernden audiovisuellen und dramatischen Anforderungen war jedoch genau diese Integration das Ziel auch von Wagners theoretischer Prämisse des Gesamtkunstwerks, wonach Darsteller*innen und als Kunst getarnte Technik nahtlos in die Simulation idealer Natur verschmelzen sollten, also in ein noch nicht Dagewesenes, die natürliche Welt verbesserndes Neues und Eigenes. Ebenso erinnert Parker-Starbucks Annahme eines generell „fragmented and hybridized ‚subject“⁷⁴ an Wagners Charaktere (man denke nur an den einäugigen Wotan, dessen Macht in seinem Speer externalisiert ist) ebenso wie an deren bühnenpraktische Darstellung – an in schwere Gerätschaften geschnallte Sängerinnen oder das Singen per Sprachrohr aus riesigen Attrappen im Dampf der Lokomotiven. In diesem Sinne lässt sich Wagners historische *Ring*-Inszenierung rückblickend als Cyborg-Theater verstehen, in welchem gerade die Synthese von organischen und technischen Bestandteilen eine neue Weltordnung sowie die Überwindung binärer politischer Strukturen signalisieren sollte.

Wenn Wagner also beklagte, dass im industrialisierten Europa des 19. Jahrhunderts der „Qualm der Maschine“ die (anthropomorphisierte) „Athemkraft des allbelebenden Windhauches“ ersetzte,⁷⁵ so war diese Substitution gerade die Voraussetzung seines Gesamtkunstwerks. Denn Natur- und Maschinenkraft ließen sich auf der Bühne nicht trennen, und zur Simulation der ersteren bedurfte es immer schon der letzteren. Eine „demonology of technology“, wie Wagner sie rhetorisch betrieb, verschleiert jedoch nicht nur diese Grundbedingung des illu-

72 Parker-Starbuck 2011, S. 10 f.

73 Ebd., S. 3.

74 Ebd., S. 4.

75 Wagner, „Das Kunstwerk“, SuD, Bd. 3, S. 82.

sionistischen Theaters; laut Donna Haraway verweigert solche „anti-science metaphysics“ auch die Übernahme von Verantwortung für die „social relations of science and technology“,⁷⁶ also genau die gesellschaftlichen Bezüge und Wechselwirkungen moderner Technik, die Wagner durch sein Kunstwerk überwinden wollte. Solche Bezüge in ihrer historischen Konzeption und ihrer theaterpraktischen Manifestation zu erfassen und für eine Interpretation des *Rings* nutzbar zu machen, wäre eine vorrangige Aufgabe eines von der Technik her gedachten Reenactments von Wagners Bayreuther *Ring*.

76 Haraway 2000, S. 316.

Quellen

Bauer 2016

Oswald Georg Bauer, *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele, Band 1: 1850–1950*, Berlin, München 2016.

Baumann 1980

Carl-Friedrich Baumann, *Bühnentechnik im Bayreuther Festspielhaus (100 Jahre Bayreuther Festspiele 9)*, München 1980.

Baumann 1988

Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988.

Bayerische Staatsoper a

Inspizientenbuch „Rheingold“, Bayerische Staatsbibliothek München, St.th. 887-10; abrufbar online unter <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00057026?page=,1> (Zugriff: 07.08.2023).

Bayerische Staatsoper b

Regie-Klavierauszug „Walküre“, Bayerische Staatsbibliothek München, St.th. 890-7.

Bayerisches Hauptstaatsarchiv 1869–1941

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Intendanz Bayerische Staatsoper, Werkakte 1151 (*Das Rheingold*, 1869–1941).

Becker/Giesenberg 1883

J. A. Becker und E. Giesenberg, „Das Opernhaus zu Frankfurt a/M.“, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 33 (1883), Spalten 1–12 und 133–154.

Bolter/Grusin 2000

Jay David Bolter und Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge/MA 2000.

Bowan 2010

Kate Bowan, „R. G. Collingwood, Historical Reenactment and the Early Music Revival“, in: Iain McCalman und Paul A. Pickering (Hg.), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, Basingstoke, New York 2010, S.134–158.

Nachlass Brandt

Fritz Brandt sen., *Entwürfe*, Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin, Theaterhistorische Sammlungen, Nachlass Brandt.

Braunmüller 2013

Robert Braunmüller, „Wagners Bühnenfestspiel, ‚ein gewöhnliches Theaterkind‘? Die Münchner Inszenierungsgeschichte des *Ring des Nibelungen*“, in: Birgit Pargner (Hg.), *Von der Welt Anfang und Ende. „Der Ring des Nibelungen“ in München*, München 2013, S. 45–145.

Carnegy 2006

Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven, London 2006.

Cormack 2013

David Cormack, „Our English Monster-man“, in: *The Wagner Journal* 7 (2013), S. 4–25.

CWT

Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, 2 Bände, München 1976–1977.

Dombois 2012

Johanna Dombois, „Das Auge, das sich wechselnd öffnet und schließt. Zur Szenographie des Wagner-Vorhangs“, in: dieselbe und Richard Klein (Hg.), *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, Stuttgart 2012, S. 87–110.

Düringer/Barthels 1841

Ph[ilipp] J[akob] Düringer und H[einrich Ludwig] Barthels (Hg.), *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig 1841.

Ellison 2010

Nancy Ellison, *Wagner's Eternal Ring*, New York 2010.

Ernst 2013

Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, hg. von Jussi Parikka, Minneapolis, London 2013.

Fischer-Lichte 2012

Erika Fischer-Lichte, „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: Jens Roselt und Ulf Otto (Hg.), *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2012, S. 13–52.

Fricke 1986

Richard Fricke, *1876. Richard Wagner auf der Probe. Das Bayreuther Tagebuch des Ballettmeisters und Hilfsregisseurs Richard Fricke*, mit einem Nachwort von Joachim Herz, Stuttgart 1986.

Großmann-Vendrey 1977

Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Bd.1 (*100 Jahre Bayreuther Festspiele* 10), Regensburg 1977.

Habel 1985

Heinrich Habel, *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners (100 Jahre Bayreuther Festspiele* 4), München 1985.

Hanslick 1880

Eduard Hanslick, „Richard Wagner's Bühnenfestspiel in Bayreuth“, in: derselbe, *Musikalische Stationen. Neue Folge der „Modernen Oper“*, Berlin 1880, S. 213–252.

Haraway 2000

Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto“ (1991), Wiederabdruck in: David Bell und Barbara M. Kennedy (Hg.), *The Cybercultures Reader*, London, New York 2000, S. 291–324.

Hoffmeier 2018

Dieter Hoffmeier, *Die Meininger. Ihre europaweit wirkende Inszenierungskunst*, Jena 2018.

Hunter 2014

Mary Hunter, „Historically Informed Performance,“ in: Helen Greenwald (Hg.), *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford, New York 2014, S. 606–626.

Irrgeher 2021

Heinz Irrgeher, *Josef „Angelo“ Neumann — Wagners vergessener Prophet*, Leipzig 2021.

Jacobshagen 2018

Arnold Jacobshagen, „Die szenischen Bilder, auf denen das Auge des Meisters ruht—Wagners Gesamtkunstwerk in historisch informierter Inszenierungspraxis?“, in: Kai Hinrich Müller (Hg.), *Wagner-Lesarten – Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“ im Blickfeld der ‚Historischen Aufführungspraxis‘*, Bd. 1, Köln 2018, online-Version 2019 unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-343722> (Zugriff: 20.12.2022).

Julien 1886

Adolphe Jullien, *Richard Wagner. Sa Vie et ses oeuvres*, Paris 1886.

Kittler 2008

Friedrich Kittler, „Weltatem. Über Wagners Medientechnologie“, in: Gerhard Schulz (Hg.), *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs (Wege der Forschung 248)*, Darmstadt 1986, S. 480–508.

Knust 2022

Martin Knust, „hier hört man es klopfen—Wagners Werke als Vorläufer des Filmsoundtracks“, in: *WagnerSpectrum* 18/1 (2022), S. 13–29.

Kranich 1929

Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd. 1, München, Berlin 1929.

Kreuzer 2008

Gundula Kreuzer, „Authentizität, Visualisierung, Bewahrung. Das reisende ‚Wagner-Theater‘ und die Konservierbarkeit von Inszenierungen“, in: Robert Sollich et al. (Hg.), *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, Berlin 2008, S. 139–160.

Kreuzer 2018

Gundula Kreuzer, *Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera*, Oakland 2018.

Lehmann 1913

Lilli Lehmann, *Mein Weg*, Band 2, Leipzig 1913.

Mack 1976

Dietrich Mack, *Bayreuther Inszenierungsstil (100 Jahre Bayreuther Festspiele 7)*, München 1976.

Mack 1980

Dietrich Mack (Hg.), *Cosima Wagner: Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*, München 1980.

McLuhan 2011

Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), kritische Ausgabe von W. Terrence Gordon, Berkeley 2011.

Neumann 1907

Angelo Neumann, *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig 1907.

Otto 2020

Ulf Otto, *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert (Szene und Horizont 6)*, Berlin 2020.

Park 2010

Elena Park, „The Ring Transformed“, ursprünglich in: *Season Book 2010–2011* der Metropolitan Opera, S. 54–59, archiviert auf <https://www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/articles/the-ring-transformed/> (Zugriff: 20.12.2022).

Parker-Starbuck 2011

Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg Theater: Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, Basingstoke, New York 2011.

Penzel 1978

Frederick Penzel, *Theatre Lighting Before Electricity*, Middletown 1978.

Petzet/Petzet 1970

Detta Petzet, Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II., München, Bayreuth (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8)*, München 1970.

Raven 1914

Theo Raven, *Regie-Klavierauszug „Rheingold“*, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln, M 890.

Rentsch 2022

Ivana Rentsch, „Angelo Neumann und die ‚Mustervorführung des Nibelungenringes‘ – Spuren des Richard-Wagner-Theaters in Prag“, in: *WagnerSpectrum* 2022/2, S. 169–203.

Rubow/Rump 2001

Markus Rubow und Susanne Rump, „Das wandelnde Bayreuth. Das Richard-Wagner-Theater Angelo Neumanns“, in: Klaus Hortschansky und Berthold Warnecke (Hg.), *Der Ring des Nibelungen in Münster. Der Zyklus von 1999–2001*, Münster 2001, S. 191–205.

Schatzberg 2018

Eric Schatzberg, *Technology: Critical History of a Concept*, Chicago, London 2018.

Seidl Collection

Anton Seidl Collection of Musical Papers, Rare Book & Manuscript Library, Columbia University in the City of New York.

Shaw 1967

George Bernhard Shaw, *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring*, Nachdruck der 4. Ausgabe von 1923, Mineola, NY 1967.

Strobel 1936

Otto Strobel (Hg.), *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel*, Band 3, Karlsruhe 1936.

Syer 2009

Katherine Syer, „From Page to Stage: Wagner as *Regisseur*“, in: Thomas S. Grey (Hg.), *Richard Wagner and His World*, Princeton, Oxford 2009, S. 3–26.

SB

Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, 35 Bände, Wiesbaden 1999 ff. [zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Bandes nicht abgeschlossen].

SUD

Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bände, Leipzig 1871–1883.

Taruskin 1995

Richard Taruskin, „The Pastness of the Present and the Presence of the Past“, in: ders., *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York, Oxford 1995, S. 90–154.

Tommasini 2012

<https://www.nytimes.com/2012/04/04/arts/music/peter-gelb-on-wagners-ring-cycle-at-met-opera.html> (Zugriff: 20.12.2022).

Vazsonyi 2010

Nicholas Vazsonyi, *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*, Cambridge 2010.

Wynants 2019

Nele Wynants, „Media-Archaeological Approaches to Theatre and Performance: An Introduction“, in: dieselbe (Hg.), *Media Archaeology and Intermedial Performance: Deep Time of the Theatre*, Cham 2019, S.1–19.

Zimmermann 1876

J. Zimmermann, „Richard Wagner’s Bühnenfestspiel in Bayreuth. (Fortsetzung.) VII“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 72 (1876), Nr. 26, Extra-Beilage.

Diskussion

Gundula Kreuzer: Ich möchte noch einen Aspekt ansprechen: Ich habe gelesen, dass es auf der Bühne wohl sehr heiß war, über 30 Grad. Weiß jemand Genaueres zur Hitze im Festspielhaus wegen der Gasbeleuchtung?

Ulf Otto: Im 2. Rang waren es 36 Grad, es waren tropische Zustände.

Gundula Kreuzer: Hinzu kam noch der schwere und wässrige Dampf, da haben sich einige Instrumentalisten beschwert, eine Harfe ging kaputt. Eine Problematik, der wir uns grundsätzlich stellen müssen, ist, dass wir vom *Ring* wenige authentische Dokumente über die Aufführungen haben. Wir haben kein Regiebuch.

Ulf Otto: Ich finde die Betonung der historischen Materialität der Technik wichtig. Dass es damals wirklich Dampf war und kein Bühnennebel. Dampf und die Dampfmaschine sind die Technologie des 19. Jahrhunderts. Man muss da an die Rekonstruktion einer Dampfmaschine denken.

Gundula Kreuzer: Bei dem Drachen hat man industrielle Assoziationen zu Schornsteinen. Dampf war vor allem da, um die Technik zu vertuschen. Durch das Zischen enthüllt sich der Dampf nicht nur als industrielle Technik, sondern auch als Bühnentechnik.

Anno Mungen: Ich frage mich, wie laut diese Schwimmwägen waren. Es muss doch ein wahnsinniges Geklapper gewesen sein. Es muss auch sehr gerochen haben.

Gundula Kreuzer: Die Geräuschkulisse, das Unzureichende der Maschinerie – es wäre toll, das wiedererlebbar zu machen.

Barbara Eichner: Eine projektierte *Ring*-Aufführung war damals für ein Theater eine Möglichkeit, längst überflüssige Investitionen vorzunehmen. Das ist in München sehr deutlich, wenn die Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* kommen. Wenn die Stadt/der Fürst/der Intendant sagt: Wir brauchen auch einen *Ring*, dann forderte die Theaterleitung beispielsweise eine Drehbühne, die seit 20 Jahren gewünscht war. Das gibt dann einen Innovationsschub, weil die Investitionen endlich getätigt wurden. Ich würde gerne noch den Begriff Steampunk miteinwerfen, nachdem es um den Dampf geht und Fantasy unter den Bedingungen der industriellen Revolution. Führt das weiter, in diese Richtung zu denken?

Gundula Kreuzer: Carmel Raz, eine ehemalige Studentin von mir, hat über Steampunk einen Aufsatz geschrieben.⁷⁷ Ich bin nicht sicher, ob es weiterhilft bei dem, was wir hier wollen. Steampunk ist alternativ und abgrenzend, aber wohl nicht im Sinne des Reenactments.

Christina Monschau: Nicht alles ist umsetzbar und man muss schauen, was aufführungspraktisch noch möglich ist. Ich komme immer wieder auf die Rezensionen zurück. In diesen werden immer wieder unterschiedliche Inszenierungen in verschiedenen Städten verglichen. Diese Vergleiche helfen, Lücken zu füllen.

Ulf Otto: Tradiert der Dampf sich oder bleibt er ein Wagner-Ereignis?

Gundula Kreuzer: Er tradiert sich.

Anno Mungen: Der Dampf ist fast eine neue Funktionalisierung der Lokomotive. Eine neue Sachlichkeit.

77 Carmel Raz, „Wagnerpunk: A Steampunk Reading of Patrice Chéreau’s Staging of *Der Ring des Nibelungen* (1976)“, in: *Neo-Victorian Studies* 4 (2011), S. 91–107.

„Germanen“ einkleiden. Zur Kostümfrage im *Ring des Nibelungen*

von Kordula Knaus, Universität Bayreuth

Während der Vorbereitungen zur ersten Aufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth 1876 finden sich in Cosima Wagners Tagebüchern mehrmals Kommentare zu den Kostümentwürfen und Kostümen von Carl Emil Doepler.¹ Die mit dem Tagebucheintrag vom 23. Juni 1875 beginnende Chronologie einer zunehmenden Unzufriedenheit findet am 28. Juli 1876 ihren Höhepunkt in der Bemerkung: „Die Kostüme erinnern durchweg an Indianer-Häuptlinge und haben neben dem ethnographischen Unsinn noch den Stempel der Kleinen-Theater-Geschmacklosigkeit!“² Dass Cosima Wagner mit den „Indianer-Häuptlingen“ eine ethnische Differenzierung als abwertendes Kriterium für die Kostüme verwendet, eröffnet einen Komplex vielschichtiger Überlegungen. Zum einen wären Konzepte von Nationalismus, Kolonialismus und Kulturimperialismus in den Blick zu nehmen, in die sich eine solche Äußerung einbetten lässt.³ Zum anderen eröffnet Cosima Wagners Bemerkung auch theaterpraktische Fragen, die mit solchen Diskursen in Verbindung stehen: Welche Vorstellungen über eine ideale Einkleidung der nordischen Götter und der Gestalten aus dem *Nibelungenlied* gab es auf der deutschen Wagner-Bühne, auf der diese Stoffkreise im 19. Jahrhundert national gedeutet wurden? Auf welche Bildtraditionen beriefen sich Kostümbildner? Inwiefern wird Nationales als Germanisches insbesondere in der Kostümfrage virulent – in einer Zeit, in

1 Es handelt sich bei diesem Beitrag um einen leicht modifizierten Wiederabdruck des Artikels „Vom ‚Exotismus‘ des Germanischen auf der deutschsprachigen Wagner-Bühne bis 1945“ in: Stollberg/Rentsch/Gerhard 2017, S. 211–226.

2 Wagner C. 1982, S. 997.

3 Vgl. dazu zahlreiche Aufsätze im Band *Gefühlskraftwerke für Patrioten. Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, Stollberg/Rentsch/Gerhard 2017.

der das ‚Germanische‘ zunehmend als ‚Deutsches‘ umgedeutet wurde?⁴ Diesen Fragen soll im Folgenden anhand verschiedener Aufführungen des *Ring des Nibelungen* im 19. und frühen 20. Jahrhundert nachgegangen werden.

Bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts hatte August Wilhelm Schlegel das mittelalterliche *Nibelungenlied* als deutsches Nationalepos ausgerufen.⁵ Schlegel, aber auch andere Protagonisten der vielfach mit patriotischen und teutonischen Argumenten geführten Debatte um die Renaissance des Nibelungenliedes forderten dabei unter anderem eine Dramatisierung des Stoffes.⁶ Dem ersten Versuch von Friedrich de la Motte Fouqué (mit der Trilogie *Der Held des Nordens*, 1808–1810) folgten bald weitere, so dass der Nibelungen-Stoff auf den Theaterbühnen durchaus präsent war, bevor und während Wagner sich an die Dichtung und Komposition seines Nibelungen-Rings machte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Emanuel Geibels Drama *Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage* und Friedrich Hebbels Trilogie *Die Nibelungen* am häufigsten auf der Bühne zu sehen.⁷ Geibel dramatisierte einen relativ kleinen Ausschnitt aus dem mittelalterlichen Nibelungenlied beginnend bei der Doppelhochzeit Siegfried/Chrimhild und Gunther/Brunhild und endend mit Siegfrieds Tod und einer hinzugefügten Szene, in der Brunhild an der Leiche Siegfrieds Selbstmord begeht. Hebbels Drama behandelt hingegen inhaltlich das gesamte Nibelungenlied in den drei Teilen „Der gehörnte Siegfried“, „Siegfrieds Tod“ und „Krimhilds Rache“, die im 19. Jahrhundert an zumindest zwei Abenden separat aufgeführt wurden.

Dem nordischen Sagenkreis im Allgemeinen – und nicht unmittelbar auf das mittelalterliche Nibelungenlied zurückgehend – entstammen auch noch andere Stücke, die auf deutschsprachigen Bühnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen waren, wie etwa Henrik Ibsens *Nordische Heerfahrt*, ein Stück, das 1876 in München erstmals in deutscher Sprache aufgeführt wurde. Im Wesentlichen wird hier zwar

4 Zu den Termini ‚Germanisch‘ und ‚Deutsch‘ im 19. Jahrhundert vgl. Beck et al. 2004.

5 Vgl. Ehrismann 1987, S. 255–258.

6 Vgl. Ehrismann 1975, S. 65.

7 Beide wurden 1861 erstmals aufgeführt; Geibels Drama in München, Hebbels Trilogie in Weimar.

auch die Geschichte von Siegfried (hier Sigurd) und seiner Eroberung Brünnhildes (hier Hjördis) für Gunther (hier Gunnar) und dem damit einhergehenden Betrug erzählt; die Handlung spielt aber „in des Erik Blutaxt Tagen zu Helgeland im nördlichen Norwegen“, ⁸ wie es im Stück heißt, also im 10. Jahrhundert.

Auch an Nibelungen-Opern fehlte es nicht, wie etwa Heinrich Dorns große Oper *Die Nibelungen*, die erstmals 1854 in Weimar aufgeführt wurde und textlich auf Ernst Raupachs Tragödie *Der Nibelungen-Hort* von 1828 zurückging. Selbst Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy spielten mit dem Gedanken einer Nibelungen-Oper, wie Bernd Zegowitz vermerkte.⁹ Er zeigte außerdem, dass die insbesondere in der *Neuen Zeitschrift für Musik* geführte Debatte um eine Nibelungen-Oper mit dem Impetus der Suche nach einer deutschen Nationaloper geführt wurde.¹⁰

Dramatisierungen des Nibelungen-Stoffkreises waren im 19. Jahrhundert auffällig oft von Diskussionen über Kleidung und Kostüm begleitet. Teils berief man sich dabei auf Beschreibungen in den Überlieferungen des *Nibelungenliedes*. Im 1853 veröffentlichten Libretto zu Dorns Oper findet sich beispielsweise unmittelbar nach dem Personenverzeichnis eine vierseitige Liste mit „Stellen aus dem Nibelungenliede, welche für die Ausstattung und Scenirung der Oper benutzt werden können.“¹¹ Mit Hinweis auf Abschnitt und Zeile werden alle Passagen des *Nibelungenliedes* aufgelistet, in denen Kleidung erwähnt wird. Dass hier lediglich einige Kleiderfarben, die Verwendung bestimmter Stoffe und Edelstein-Bestickungen beschrieben werden, gibt auf die konkrete Ausgestaltung des Germanischen im Kostüm freilich kaum Hinweise, weswegen in der Umsetzung solcher Kostüme im 19. Jahrhundert oft ein meist geographisch eher unbestimmbares Hochmittelalter vorherrschte, angereichert mit einigen Versatzstücken, die in irgendeiner Art und Weise etwas Germanisches vermitteln sollten. Das waren insbesondere die Flügelhelme, die auch dem Wissensstand der Kostümkunde des 19. Jahrhunderts zufolge nicht mit den Germanen in Verbin-

8 Ibsen 1898, S. 5. Die deutsche Erstausgabe erschien zeitgleich mit der ersten Aufführung 1876 in München.

9 Zegowitz 2006, S. 259.

10 Ebd., S. 257 f.

11 Gerber/Dorn 1853, S. 5–8.

dung zu bringen waren,¹² jedoch im 19. Jahrhundert ganz eindeutig dem Symbolrepertoire einer deutschen Vergangenheit angehörten, die man am Germanischen festzumachen versuchte. Dies zeigt sich beispielsweise in deutschen Nationaldenkmälern, in denen die Hermannsschlacht ein zentraler Topos war, und in denen der Cherusker-Fürst Arminius (Hermann) immer mit Flügelhelm dargestellt ist.¹³ Prominente Beispiele hierfür sind die Darstellung des Arminius im nördlichen Giebel der seit 1807 geplanten und 1842 eröffneten Walhalla bei Regensburg oder das Hermannsdenkmal in der Nähe von Detmold im Teutoburger Wald, das 1838 bis 1875 erbaut wurde.

Insbesondere die Flügelhelme wurden im Theater für Stoffe aus der Nibelungensage oder dem nordischen Sagenkreis als geographische und ethnische Markierung übernommen, jedoch mit einem jeweils spezifischen Historismus im Kostüm verknüpft. Dies ist für die Ausstattung zu Dorns Oper *Die Nibelungen* ebenso zutreffend wie für die Kostüme Franz Gauls zu Hebbels *Die Nibelungen* aus dem Jahr 1871. Gauls Figurine für die Rolle des Hagen (Abbildung 1) zeigt beispielsweise ein historisierendes Kostüm, das auch in völlig anderen, im Mittelalter spielenden Opern oder Theaterstücken mit anderen Sujets hätte verwendet werden können. Einzig der Helm weist eine in dieser Art kostümierte Figur einem spezifischen germanischen Stoffkreis zu.

Andere wandten sich im 19. Jahrhundert explizit gegen eine historische Situierung im Mittelalter, wie das etwa die Nachbemerkungen Geibels in der Veröffentlichung seines Dramas zeigen:

Da der Stoff der vorliegenden Tragödie nicht der Geschichte, sondern der Sage angehört, so kann auch das Costüm kein streng historisches, sondern nur dasjenige sein, womit unsere Phantasie die Gestalten der Nibelungen zu bekleiden pflegt. Es würde sich also, trotz der vom Dichter beliebten heidnischen Färbung, mehr oder

12 Vgl. beispielsweise die umfangreiche Kostümkunde von Hermann Weiss, in der Flügelhelme für Germanen oder andere nordische Völker nicht erwähnt werden und auch in keiner der zahlreichen Abbildungen zu sehen sind; Weiss 1862.

13 Vgl. Steuer 2004, S. 404 f.



Abb.1: Figurine des Hagen von Franz Gaul (Wien 1871). Quelle: Gaul 2002. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg.

minder treu an die bildlichen Darstellungen von Schnorr, Cornelius und Anderen anzuschließen haben.¹⁴

Damit aber bezog sich Geibel wiederum auf eine Ikonographie, die im Falle von Peter Cornelius „Architekturelemente des 13. bis 16. Jahrhunderts“ kombinierte, „die ebenso wie die Möbel, Gerätschaften und Kostüme lediglich dazu dienen sollten, die Vorstellung allgemeiner geschichtlicher Frühe anzudeuten“¹⁵, so Ulrich Schulte Wülwer. In Julius Schnorr von Carolsfelds Darstellungen sieht Isabel Skokan „idealisierte mittelalterliche Gewänder“, die stilistisch am Entstehungsdatum des *Nibelungenliedes* im 12. Jahrhundert angelegt sind.¹⁶ Dass Schnorr von Carolsfelds Gewänder 1834 für eine Aufführung von Ernst Raupachs Drama in München verwendet wurden, zeigt die Nähe zwischen Nibelungen-Ikonographie und der Umsetzung diverser Nibelungen-Dramen auf den Bühnen des 19. Jahrhunderts.¹⁷ Entgegen Geibels Bemerkungen war jedoch eine deutliche Orientierung an mittelalterlichen Kostümen vorherrschend, die insgesamt wenig antikisierend Germanisches vermittelten.

Für Wagners Oper konnte man sich jedoch nur bedingt auf diese ikonographischen Traditionen theatralischer Umsetzungen des Nibelungen-Themas beziehen, da mit der germanischen Götterwelt, den Riesen und Zwergen eine völlig andere Dimension hinzukam, die auf den Bühnen des 19. Jahrhundert bisher nicht präsent war. Dass Wagner selbst keine genauen Vorstellungen davon hatte, wie die Kostüme im *Ring des Nibelungen* auszusehen hätten, zeigt sich nicht nur darin, dass im Gegensatz zu sehr detaillierten Angaben zum Bühnenbild entsprechende Beschreibungen der Kostüme in seiner Partitur gänzlich fehlen, sondern lässt sich auch einem Brief Wagners an Doepler entnehmen, in dem er schreibt:

Andeutungen der mit germanischen Völkern in Berührung gekommenen römischen Schriftsteller über die

14 Geibel 1857, S.165.

15 Vgl. Schulte-Wülwer 1980, S.37.

16 Skokan 2009, S.97.

17 Ebd.

Trachten jener scheinen noch nicht zu erfolgreicher Beachtung gelangt zu sein. Es stünde, meiner Ansicht nach, demjenigen Künstler, welcher sich den von mir gegebenen Vorwurf zu eigen machen wollte, daher ein eigenthümliches Feld, sowohl für geistige Compilation, wie für seine Erfindung, offen.¹⁸

Wagner war, so legt zumindest diese Aussage nahe, an Kostümen interessiert, die historische Fundierung mit phantasievoller Gestaltung zu verbinden wussten. Carl Emil Doepler orientierte sich in seinen Kostümen für die Bayreuther zyklische Erstaufführung 1876 erkennbar am zeitüblichen Historismus, der im Falle des *Ring des Nibelungen* eine historisch fundierte germanische Vergangenheit auf die Bühne bringen sollte. Als Ausgangspunkt nahm er einerseits die römischen Überlieferungen zum Aussehen germanischer Kostüme (etwa in Tacitus' *Germania*) und archäologische Funde aus der Bronze- und Eisenzeit.¹⁹ Damit schuf Doepler eine akribische, germanisch-antikisierende Ikonographie, die sich von den Traditionen der Darstellungen der Siegfrieds-Sage absetzte.

Den mythischen Zusammenhängen kann Doepler mit dieser Art von Historismus freilich wenig Rechnung tragen. Wenn Wotan auf Bergeshöhen in der Kleidung eines germanischen Feldherrn erwacht, so scheint die göttliche Sphäre spätestens dann gefährdet, wenn Siegfried und Hagen in weiteren Teilen des *Ring des Nibelungen* in ähnlichen Kostümen mit germanischen Accessoires zu sehen sind. Ebenso verhält es sich mit anderen Kostümen, beispielsweise den Kostümen der Göttinnen Fricka und Freia und jenem Gutrunes, die sich kaum unterscheiden.²⁰ Doeplers historische Rekonstruktionen wirken gerade für die Einkleidung der göttlichen und mythischen Figuren eigentlich fehl am Platz.²¹

Konkrete Rezeptionszeugnisse zu den Kostümen sind von der Bayreuther Erstaufführung kaum überliefert. Abgesehen von Cosima Wag-

18 Richard Wagner an Carl Emil Doepler, 17. 12. 1874. Zitiert nach Zeh 1973, S. 22.

19 Vgl. Anderlik 1991, S. 26–32.

20 Vgl. Doepler 1889.

21 Vgl. Knaus 2012, S. 80.

ners Vergleich mit „Indianer-Häuptlingen“ wird in Beschreibungen der Aufführung kaum von den Kostümen gesprochen. Zu sehr war man 1876 damit beschäftigt, die Handlung und musikalische Umsetzung Wagners zu kommentieren.²²

Die ‚Andersartigkeit‘ der Kostüme Doeplers wird jedoch deutlich, wenn man die Ikonographie in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entstehung des *Ring des Nibelungen* betrachtet. Wie Detta und Michael Petzet bemerkten, hatte Wagner in den Fresken, die der Münchner Historienmaler Michael Echter im Auftrag von König Ludwig II. schuf, eine „wichtige Vorarbeitung für die einstige Aufführung des Nibelungenwerkes“²³ gesehen, wie aus einem Brief Wagners an Ludwig II. hervorgeht. Echters Fresken zeigen dreißig Szenen aus Wagners *Ring des Nibelungen* und beziehen sich im Unterschied zu Schnorr von Carolsfeld und anderen nicht auf das mittelalterliche *Nibelungenlied*, sondern explizit auf Wagners Oper. Im gesamten Zyklus sind Bezüge zu mittelalterlichen Kleidungskonventionen deutlich gemildert, selbst bei den Gibichungen.²⁴ Stattdessen herrscht eine stark antikisierende Tendenz, die sich an verschiedenen Bildtraditionen orientiert. Die Götter etwa sind als germanische Gottheiten zunächst kaum erkennbar: Wotan und Fricka könnten genauso gut auch Zeus und Hera oder Jupiter und Juno sein. Erst in den Bildern der *Walküre* tauchen etwas spezifischere Merkmale des Germanischen auf: das sind einerseits die Fellkostüme, etwa bei Sieglinde und Siegmund, die auf den Norden verweisen, und andererseits die Flügelhelme bei den Walküren und bei Wotan.

Für die ersten Aufführungen des *Rheingold* und der *Walküre* in München 1869 und 1870 entwarf der damalige technische Direktor des Münchner Hoftheaters Franz von Seitz die Kostüme. Einige dieser Kostümentwürfe wurden von Wagner auch schriftlich kommentiert und Seitz zur entsprechenden Korrektur zugesandt. Aus diesen Kommentaren lassen sich interessante Rückschlüsse darüber ziehen, wie Wagner insbesondere die Götter im Hinblick auf etwas spezifisch Germa-

22 Kostüme werden in den von Susanna Großmann-Vendrey zusammengestellten Presseberichten einzig bei Wilhelm Mohr näher beschrieben, aber nicht gewertet. Vgl. Großmann-Vendrey 1977, S. 90–103.

23 Zit. Nach Petzet/Petzet 1970, S. 183.

24 Vgl. dazu die zahlreichen Abbildungen im Band von Detta und Michael Petzet, Petzet/Petzet 1970.

nisches umgesetzt haben wollte. So korrigiert er für beinahe alle Entwürfe von Seitz die mitgeführten Utensilien der Götter, die symbolisch auf deren göttlichen Status Bezug nehmen.²⁵ Für Wotan schlägt er einen Metallgürtel vor, an dem eine Mondsichel hängt, möchte aber Helm und Schwert entfernt haben; für Donner schlägt Wagner einen „Eisenhandschuh (zum erzeugen u. schleudern des Blitzes)“ und einen „Kraftgürtel von eisernen Kettenringen“ vor; Fricka soll einen „Lederpanzergürtel“ bekommen; Froh den Spieß und Bogen sowie Freia eine goldene Sichel und eine Blumenverzierung am Gewand. Interessanterweise rekurriert Wagner für die Gestaltung der Götter auch auf Tacitus, indem er für das Donner-Kostüm schreibt: „Tacitus erwähnt der geschickten u. verbrämten deutschen Kleidungen.“ Die nordischen Götter sollten folglich jedenfalls erkennbar ‚deutsch‘ mit Rückgriff auf antike Quellen zur Kleidung der Germanen gestaltet sein und damit wesentlich spezifischer aussehen, als dies die wallenden Gewänder der Götter in den Fresken von Echter nahegelegt hätten.

Doepler wiederum versuchte 1876 in Bayreuth eine bestimmte germanische Ästhetik in den Kostümen zu rekonstruieren beziehungsweise neu zu erfinden, die sich insbesondere in dem starken Hang zu sehr spezifischer Ornamentik und üppig verwendetem Schmuck zeigt. Damit waren Doeplers Kostüme mit ihren Bezügen zu archäologischen Funden aus der Bronze- und Eisenzeit so germanisch wie keine der vorhergehenden Illustrationen oder Entwürfe zu Wagners *Ring des Nibelungen*. Für ein Publikum von 1876 waren sie dennoch mit dem umfangreich verwendeten Schmuck und der auffallenden Ornamentik in den Kostümen deutlich anders als das, was man üblicherweise im Opernbetrieb sah und was die Nibelungen-Ikonographie zuvor beherrschte.

In der Forschung zu frühen Umsetzungen des *Ring des Nibelungen* ist häufig zu lesen, dass diese Ästhetik bis weit ins 20. Jahrhundert tonangebend war, insbesondere da der Leipziger Theaterdirektor Angelo Neumann mit der Bayreuther Ausstattung von 1876 (die Wagner verkaufen musste) in den 1880er Jahren eine Tournee durchführte.²⁶ Gisela Zeh schrieb bereits 1973, dass die Kostüme Doeplers dadurch weltweit bekannt wurden und „da sie aus Bayreuth stammten, sah man sie als

25 Vgl. ebd., S. 769–770, wo sämtliche Kommentare Wagners abgedruckt sind. Die nachfolgenden Zitate sind daraus entnommen.

26 Vgl. Kügler 1967, S. 72–97; Eckert 2001, S. 52–56.

richtungsweisend an und ahmte sie noch jahrzehntelang nach.²⁷ Dies hat Joachim Heinzle in der Faksimileedition der Figurinen Doeplers erneut bekräftigt.²⁸

Wirft man aber einen etwas genaueren Blick auf frühe Umsetzungen des *Ring des Nibelungen*, so muss man einräumen, dass es gerade nicht Doeplers sehr spezifische Art an ‚Germanischem‘ war, die sich landauf landab durchsetzen konnte. Zunächst ist hier die Münchner Gesamtauführung des *Ring des Nibelungen* in den Blick zu nehmen. Nach Bayreuth war die Münchner Hofoper die erste Bühne, die alle Teile der Tetralogie zur Aufführung brachte. Nach den Aufführungen von *Rheingold* (1869) und *Walküre* (1870) wurden die letzten beiden Teile im Jahr 1878 erstmals in München gegeben: *Siegfried* am 10. Juni und die *Götterdämmerung* am 15. September. Die Kostüme kamen auch dafür von Franz von Seitz. Im direkten Vergleich wird sichtbar, dass sich Seitz auch für *Siegfried* und *Götterdämmerung* nicht an Doepler orientierte, sondern dass er teilweise auf Echters Fresken rekurrierte. So fehlen beinahe ausnahmslos der für Doepler typische Schmuck und die Ornamentik in den Kostümen.

Ebenfalls im September 1878 hatte auch Leipzig alle vier Teile des *Ring* im Programm, wobei Doepler hier die Umsetzung seiner Bayreuther Kostüme persönlich überwachte. Einige Monate danach folgte Wien mit der kompletten Tetralogie, doch auch hier wurden – ähnlich wie in München – nicht die Kostüme Doeplers verwendet. Die Wiener Hofoper hatte bereits 1876 die Aufführungsrechte für die *Walküre* unter der Bedingung erworben, dass die Dekorationen von Josef Hofmann und die Kostüme von Carl Emil Doepler stammen würden.²⁹ Dies galt jedoch nicht für die Ausstattung der anderen Teile des *Ring des Nibelungen*, deren Aufführungsrechte Hofoperndirektor Franz Jauner 1877 erwarb. Dies hatte zur Folge, dass für *Ring*-Aufführungen in Wien bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die *Walküre* in der Ausstattung Hofmanns und Doeplers zu sehen war, die anderen Teile aber im Bühnenbild von Carlo Brioschi, Hermann Burghardt und Johann Kautzky mit Kostümen und Requisiten nach Entwürfen von Franz Gaul aufgeführt

27 Zeh 1973, S.28.

28 Heinzle 2012, S.101.

29 Knipel 1969, S.94.

wurden.³⁰ Figurinen zu Gauls Kostümen für den Wiener *Ring* sind offenbar nicht erhalten. Rückschlüsse über die Gestaltung der Kostüme für die Wiener Aufführung können nur aus fotografischen Rollendarstellungen dieser Zeit gezogen werden. Dabei zeigt sich, dass auch für die *Walküre*, für deren Kostüme nicht Gaul sondern Doepler zuständig war, die Kostüme sich teils bereits von den in Bayreuth verwendeten unterschieden, obwohl die in Wien zur *Walküre* vorhandenen Figurinen Doeplers bis auf einige wenige Farbgebungen und Schmuck-Varianten exakt den Bayreuther Figurinen entsprechen. Die Unterschiede treten beispielsweise deutlich für die Figur des Wotan hervor (vgl. Abbildung 2 und 3).

Im Vergleich mit den Figurinen weist die Rüstung Wotans auf dem Foto deutliche Unterschiede in der Verarbeitung auf. Besonders markant ist dabei das runde Emblem in der Mitte, das zunächst als Kennzeichen des Göttlich-Kriegerischen verwendet wird, allerdings später auch in der Rüstung Hagens auftaucht. Auch das Muster des Rocks ist als Gauls Eigenleistung zu erkennen, die sich nicht an den Vorgaben Doeplers orientiert.

Auffällig ist hier ebenso wie bei den Münchner Figurinen, dass sich die Kostüme insbesondere in Ornamentik und der Verwendung von Schmuck von denen Doeplers in Bayreuth unterscheiden. Was die Ornamente für die Kostüme der Götter betrifft, so scheint Franz Gaul zwar eine gewisse Formgebung entwickelt zu haben, die als Einfluss Doeplers zu werten ist, im direkten Vergleich zeigt sich aber auch hier eine deutliche Reduzierung und Vereinfachung. Dies hatte zur Folge, dass insbesondere das antikisierende und von archäologischen Funden inspirierte Germanische der Kostüme Doeplers für Bayreuth bereits in den ersten Aufführungen des *Ring des Nibelungen* andernorts verschwand.

Diese Tendenz setzte sich in der nach 1876 ersten Wiederaufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth 1896 fort, für die Arpad Schidhammer und Hans Thoma auf Cosima Wagners Wunsch hin neue Kostüme entwarfen. Neben einer Reduzierung der Ornamentik und generellen Vereinfachung der Kostüme kommt es auch zu einer größeren Vielfalt historischer Bezüge, die nun von der griechischen Antike bis

30 Vgl. dazu die Angaben auf den entsprechenden Theaterzetteln des Wiener Hofopentheaters. Online verfügbar: Wiener Hofoper o. J.



Abb.2: Figurine des Wotan von Carl Emil Doepler (Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Theatermuseums, Wien).



Abb. 3: Fotografie von Emil Scaria als Wotan (Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Theatermuseum, Wien).

zum Mittelalter reichen.³¹ Im Gegensatz zur Aufführungsserie von 1876 wird nun, 20 Jahre später, in der Presse teils relativ ausführlich zu den Kostümen Stellung genommen. Insbesondere diese werden dabei häufig kritisiert. So schreibt etwa der Rezensent der Vossischen Zeitung:

[W]underlich genug ist denn auch manches gerathen. Der grasgrüne Froh und die in bedruckten Möbelstoff gekleidete Freia, die aussah wie eine Wattausche Schäferin, waren nicht schön, ebensowenig Siegfried in der Ausrüstung eines römischen Peltasten, aber ganz unmöglich ist die Waltraute mit doppelten Puffärmelchen im Stil eines Edelfräuleins aus dem 16. Jahrhundert.³²

Er sieht dabei ein, dass sich „bei dieser Götter- und Heldensage eine historische Echtheit ja doch nicht erreichen läßt“, meint aber, dass „dann diese Stilisierung auch konsequent durchgeführt werden“ müsse.³³ Das Problem der geeigneten Einkleidung der Figuren des *Ring des Nibelungen* war durch die Neugestaltung der Kostüme in Bayreuth 1896 (zumindest soweit dies überlieferte Presseberichte nahelegen) keineswegs gelöst.

Auch in innovativen Umsetzungen des frühen 20. Jahrhunderts zeigt sich die Tendenz, keine einheitliche Ikonographie für die Kostüme zu entwickeln, sondern eine eher individuellere Charaktergestaltung in den Vordergrund zu rücken. Dies ist beispielsweise deutlich in den Kostümen von Alfred Roller zu erkennen, die er für die mit Hofoperndirektor Gustav Mahler verwirklichte Wiener Neueinstudierung ab 1905 entwarf. So unterscheiden sich die Götter Donner und Froh deutlich voneinander. Während Donner in einem Bärenfell erscheint und ansonsten eher kriegerische Accessoires trägt (breiter Nietengürtel, lange „Eisen“-Handschuhe), wird Froh mit einem weißen schlichten Kleid und Haarkranz ausgestattet. Besonders im Kostüm Frickas in *Rheingold* ist der Einfluss zeitgenössischer Damenmode erkennbar (vgl. Abbildung 4). Die Hochsteckfrisur sowie das wallende Kleid, das keinerlei Taille mehr andeutet, sind den Kleidungsreformen um 1900 geschul-

31 Knaus 2012, S. 82 f.

32 Zit. nach Großmann-Vendrey 1983, S. 150 f.

33 Vgl. ebd., S. 151.



Abb. 4: Figurine der Fricka von Alfred Roller (Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Theatermuseums, Wien).

det, weshalb das Kostüm sich deutlich von früheren Einkleidungen der Fricka absetzt.

Frickas Kostüm in der *Walküre* ähnelt dem der Guttrune beziehungsweise denen der anderen Frauen in der *Götterdämmerung*, weshalb auch in Rollers Kostümkonzeption (ähnlich wie schon bei Doepler) Göttinnen und Menschen nicht unterschieden sind. Bei den Walküren und bei Fricka findet interessanterweise eine Integration von

Elementen Doeplers in den mit metallenen Dreiecken geschmückten Gürtel statt. Flügelhelme tauchen bei Roller – ähnlich wie auch schon zuvor – nur noch für Wotan und die Walküren auf, nicht mehr aber für die Gibichungen. Gunther und Hagen tragen hier runde Helme. Dennoch entwickelt Roller insbesondere für die Gibichungen ein archaisierendes, phantasievolles Bild von Germanentum, das sich von früheren zum Mittelalter tendierenden Umsetzungen deutlich unterscheidet und eine eigene stilistische Kohärenz ausbildet. Dies ist beispielsweise deutlich im Kostüm Gunthers zu erkennen, in dem die mit groben Metallplättchen besetzte Kleidung, die großen Ober- und Unterarmreifen, die dicke Halskette sowie der geschmückte Gürtel und die Träger als Insignien dieser Archaisierung auffallen (vgl. Abbildung 5). Mit einem Historismus im Sinne Doeplers hatte das allerdings nichts mehr zu tun.

Die weiteren Entwicklungen der Kostümierung des *Ring des Nibelungen* im frühen 20. Jahrhundert hinken den im Bereich des Bühnenbildes zunehmenden innovativen Abstraktionstendenzen deutlich hinterher. Insbesondere die germanischen Elemente in den Kostümen bleiben über einen langen Zeitraum hinweg sehr konventionell und unterscheiden sich nicht wesentlich von den bereits in den Fresken Echters zu sehenden Merkmalen. Diese Diskrepanz zeigt sich etwa bei der Umsetzung von *Rheingold* und *Walküre* durch den Bühnenreformer Adolphe Appia in Basel 1924. Im völlig abstrakten Bühnenbild werden Götter und Menschen weiterhin mit ganz konkreten Flügelhelmen, langen Bärten, in Rüstungen und mit großen Schilden gezeigt, die einen deutlichen Gegensatz zum abstrakten Bühnenraum bilden.³⁴

Überblickt man also die Kostümentwicklung für den *Ring des Nibelungen* in diesen ersten Jahren und Jahrzehnten seiner Realisierung auf der Bühne, so zeigt sich, dass Carl Emil Doeplers Entwürfe für die Bayreuther Erstaufführung jene sind, die eine historisch fundierte und in sich geschlossene Ikonographie des Germanischen entwickeln, die über vorhergehende Bildtraditionen weit hinausreicht. Gerade durch die historisierenden Tendenzen trägt Doepler damit zu einer mit nationalem Impetus erzählbaren deutschen Geschichte des Germanischen bei; ein Impetus, der sich in vielerlei kulturellen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts zeigt (sei es Grimms *Deutsche Mythologie*, die Nibelun-genfresken und literarischen Verarbeitungen des *Nibelungenliedes*, das

34 Vgl. Kügler 1967, S. 240.



Abb. 5: Figurine des Gunther von Alfred Roller (Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Theatermuseums, Wien).

Hermannsdenkmal, die Gründung des Germanischen Nationalmuseums etc.).

Dass die germanischen Elemente Doeplers im deutschsprachigen Raum nicht erst bei der Bayreuther Wiederaufführung 1896 verschwinden, sondern bereits kurz nach 1876, zeigt jedoch, dass Doeplers Ikonografie wohl eine tendenziell unerwünschte Wahrnehmung des Germanischen bewirkte, die nicht allein auf Cosima Wagners Einschätzung beruhte. Cosimas Exotisierung der Doeplerschen Germanen als „Indianer-Häuptlinge“ zeugt von einer Wahrnehmung dieser Elemente als fremd und anders. Wenn aber diese auf der Bühne stehenden Germanen für ein Publikum des 19. Jahrhunderts keine Identifikationsmöglichkeit boten, so haben sie ihre Wirkung als neue Ikonografie des Germanischen verfehlt. Ironischerweise führte demnach dieser Historismus nicht dazu, ein Bild des Germanischen zu vermitteln, das eine identitätsstiftende Wirkung hatte, die eine deutsche Vergangenheit völkisch-national verwertbar gemacht hätte. Das Germanische im Kostüm war im zunehmend völkisch-nationalen Dunstkreis Bayreuths³⁵ ebenso unhistorisch und unverbindlich-phantasievoll wie beim Secesions-Künstler Alfred Roller und beim Bühnenreformer Adolphe Appia. Zugleich wirkten einige schon vor der *Ring*-Uraufführung im 19. Jahrhundert entwickelte Elemente des Germanischen wie Bärenfelle, Flügelhelme und lange Bärte bis 1945 in einer erstaunlichen Verbindlichkeit fort, ehe sie von den politischen Entwicklungen eingeholt wurden und aus Inszenierungen im deutschsprachigen Raum weitgehend verschwanden. Mit historischer Distanz werden solche Insignien gelegentlich zitiert, wie etwa in Bert Neumanns Siegfried-Kostüm der Stuttgarter *Götterdämmerung* von 2001. Indem Siegfried hier im Bärenfellkostüm auftritt und dann von Brünnhilde Brünne und großdimensionierten Flügelhelm erhält, werden deutsche Nationalgeschichte und Wagner-Rezeptionsgeschichte durch ironische Brechung szenisch bearbeitet. Die eigentlich Germanischsten aller Kostüme, diejenigen Carl Emil Doeplers von 1876, konnten eine nationale Nibelungen-Ikonographie auf der deutschen Wagner-Bühne gerade nicht begründen.

35 Vgl. Bermbach 2011, S. 179–230.

Quellen

Anderlik 1991

Heidemarie Anderlik, „*Der Ring des Nibelungen*. Bühnenkunst und Germanenbild im 19. Jahrhundert“, in: *Zwischen Walhall und Paradies*, Ausstellungskatalog, hg. vom Deutschen Historischen Museum, Berlin 1991, S. 26–32.

Beck et al. 2004

Heinrich Beck et al. (Hg.), *Zur Geschichte der Gleichung „germanisch-deutsch“. Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 34)*, Berlin, New York 2004.

Bermbach 2011

Udo Bermbach, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart, Weimar 2011.

Doepler 1889

Carl Emil Doepler, *Der Ring des Nibelungen. Figurinen*, mit Text von Clara Steinitz, Berlin 1889.

Eckert 2001

Nora Eckert, „*Der Ring des Nibelungen*“ und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001, Hamburg 2001.

Ehrismann 1975

Otfrid Ehrismann, *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg (Münchner Germanistische Beiträge 14)*, München 1975.

Ehrismann 1987

Otfrid Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1987.

Gaul 2002

Franz Gaul, *Figurinen für die Wiener Theater*, CD-ROM, hg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2002.

Geibel 1857

Emanuel Geibel, *Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage*, Stuttgart, Augsburg 1857.

Gerber/Dorn 1853

Eduard Gerber und Heinrich Dorn, *Die Nibelungen. Große Oper in fünf Akten*, Berlin 1853.

Großmann-Vendrey 1977

Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele. Dokumentenband 1: Die Grundsteinlegung und die ersten Festspiele (1872–1876) (100 Jahre Bayreuther Festspiele 10)*, Regensburg 1977.

Großmann-Vendrey 1983

Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seine Festspiele, Band 3.1: Von Wagners Tod bis zum Ende der Ära Cosima Wagner (1883–1906)*, Regensburg 1983.

Heinzle 2012

Joachim Heinzle, „Indianer-Häuptlinge in Walhall. Ein Mythos wird kostümiert“, in: *Der Ring des Nibelungen. Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth*, hg. von der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Faksimilendruck, Leipzig 2012.

Ibsen 1898

Henrik Ibsen, *Die Helden auf Helgeland (Nordische Heerfahrt). Schauspiel in vier Aufzügen (Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache 3)*, Berlin 1898.

Knaus 2012

Kordula Knaus, „Theater, Politik und Wagners utopisches Erbe.

Der Ring des Nibelungen auf der Bühne“, in: Luca Scala (Hg.), *The Legacy of Richard Wagner. Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception*, Turnhout 2012, S.77–94.

Knipel 1969

Elisabeth Knipel, *K.K. Hoftheater unter der Leitung Franz Jauners, 1875–1880*, [Dissertation], Wien 1969.

Kügler 1967

Ilka-Maria Kügler, *„Der Ring des Nibelungen“*. Studie zur Entwicklungsgeschichte seiner Wiedergabe auf der deutschsprachigen Bühne, Köln 1967.

Petzet/Petzet 1970

Detta Petzet, Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II.*, München 1970.

Schulte-Wülwer 1980

Ulrich Schulte-Wülwer, *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhundert*, Gießen 1980.

Skokan 2009

Isabel Skokan, *Germania und Italia. Nationale Mythen und Helden gestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2009.

Steuer 2004

Heiko Steuer, „Das ‚völkisch‘ Germanische in der deutschen Ur- und Frühgeschichtsforschung. Zeitgeist und Kontinuitäten“, in: *Zur Geschichte der Gleichung „germanisch-deutsch“*. Sprache und Namen, Geschichte und Institutionen (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 34), hg. von Heinrich Beck et al., Berlin, New York 2004, S.357–502.

Stollberg/Rentsch/Gerhard 2017

Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard (Hg.), *Gefühlskraftwerke für Patrioten. Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), Würzburg 2017.

Wagner C. 1982

Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band 1: 1873–1877, hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München, Zürich 1982.

Weiss 1862

Hermann Weiss, *Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom vierten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Stuttgart 1862.

Wiener Hofoper o. J.

Theaterzettel, Österreichische Nationalbibliothek, Online-Archiv, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz> (Zugriff: 02.08.2023).

Zegowitz 2006

Bernd Zegowitz, „Die Nibelungen vor dem *Ring*. Zur (Vor)geschichte eines Opernstoffes“, in: *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*, hg. von Udo Bermbach und Hans R. Vaget, Würzburg 2006, S. 257–274.

Zeh 1973

Gisela Zeh, *Das Bayreuther Bühnenkostüm*, München 1973.

Diskussion

Christina Monschau: Ich hätte eine Frage: Machen wir das Gewollte oder das Gewesene, wenn es um die Umsetzung geht? Um mir die Frage selbst zu beantworten, würde ich erst einmal sagen, so wie es gewesen ist, denn auch da ist gerade das Interessante, dass Wagner schon historisch informiert arbeiten ließ. In einer Rezension liest man, dass der viele Schmuck von den Zuschauern moniert wurde. Warum ist Fricka in lauter Gold gehüllt, was soll das? Aber wenn man dann sieht, dass dies sehr rasch umgeändert, reduziert und vereinfacht wurde, entweder weil es in den Rückmeldungen immer wieder festgestellt wurde oder weil man selbst festgestellt hat, dass das nicht geht, dann ist natürlich die Versuchung groß, die Konsequenz mit in ein Reenactment zu übernehmen. Aber ich würde trotzdem dazu tendieren, das ursprüngliche erst einmal in den Fokus zu nehmen. Ich fände es sehr schön die Oesterlein-Sammlung mit einzubeziehen, dort gibt es unzählige Fotografien der verschiedenen Kostümjahrgänge. Grundsätzlich, nicht nur für das Kostüm, ist diese Sammlung großartig.

Kordula Knaus: Ich finde das eine spannende Frage, die man sich stellen muss. Das meiste, was wir haben, sind Figurinen und einige Fotos. Es gibt auch für einen bestimmten Zweck hergestellte Materialien. Ich kann mir gut vorstellen, dass sie dann in den Aufführungen den Schmuck einfach weggelassen haben. Es wäre spannend zu wissen, wie sich einzelne Kostümbilder in der Praxis verändert haben und was man da, ausgehend von den Quellen, rückschließen kann. Das ist schwierig, das sind Detail-Sachen. Es gibt da ein Spannungsverhältnis: die Kostüme waren grundsätzlich überall bekannt, in den Details aber wohl nicht.

Gundula Kreuzer: Ich finde es ein interessantes Phänomen, dass bei Appia der Raum und das Licht stilisiert werden können, die Kostüme aber nicht. Ich frage mich, ob das mit Identifizierung zu tun hat und mit der Geschichte, auf die die Kostüme referenzieren.

Kordula Knaus: Ich denke, dass dieses Phänomen nicht nur bei Wagner auftritt – in vielen, auch aktuellen Inszenierungen sind die Räume abstrakt und die Kostüme doch recht historisch. Ich denke, das ist auch länderspezifisch sehr unterschiedlich. Dennoch glaube ich, dass zitathafte Elemente sehr häufig vorkommen, viel häufiger als eine durchgehende Referenz an die Bildtradition. Man versucht eher, das aufzubrechen als nur in den Rezeptionskontext zu stellen.

Ulf Otto: Ist zu den Produktionsprozessen etwas bekannt? Denn beim Kostüm ist das spannend, weil es im 19. Jahrhundert meistens von den Darsteller*innen mitgebracht wurde, gerade von den weiblichen. Weiß man etwas über den Herstellungsprozess, über die Involvierung von Schneidereien, ob Ersatzstücke, die im Fundus waren, benutzt wurden oder ob alle komplett neu gemacht wurden? Hatten die Sängerinnen Einfluss?

Kordula Knaus: Ich habe hierzu nicht so viel gefunden, meines Wissens ist da nicht so viel Material bekannt, das meiste sind Figurinen.

Anno Mungen: Ich halte es für plausibel, dass man neue Sachen kombiniert hat, mit Sachen die im Fundus waren, wenn es einen gab. Das wäre meine Vermutung.

Kordula Knaus: Über die konkrete Arbeit zum Beispiel von Franz Gaul ist meines Wissens nichts zu finden.

Ulf Otto: Es ist interessant: Wagners Beleuchtungstechniker kennt man, aber die Schneider*innen bleiben unbekannt.

Anno Mungen: Dieses Thema ist nicht gut erforscht.

Barbara Eichner: Ich denke, gerade in den 1870er Jahren ändert sich stark etwas mit dem Kostüm. Dass man für Aufführungen wirklich auch Kostüme herstellt, wenn es das Theater hergibt – wie in München zum Beispiel, das war höchst professionell – die mussten dann nicht im Fundus graben, da wurde für die

Neuinszenierung einer hochwertigen Oper alles neu geschneidert. Das ganze Kostümwesen professionalisiert sich dann so stark im letzten Jahrhundertdrittel, dass man für historische Umzüge einfach die richtigen Sachen ausleihen konnte. Da konnte man nach München an die entsprechenden Firmen schreiben, zum Beispiel, „Wir bräuchten für unseren historischen Stadtumzug drei Wägen mit trinkenden Germanen, fünf Barbaren und sechs Landsknechte“, und dann hat man die auch bekommen. Ich finde, eigentlich sind die Frauenkostüme viel interessanter. Im Zweifelsfall ist der Grundstock immer noch die Tunika mit Umhang und dann ethnologisch verfremdet. Was das größere Problem ist, bei Reenactments und Leuten, die sich historische Kostüme selbst designen, ist, dass sie es von unten aufbauen. Im Gegensatz zu dem, was Filmkostüm ist, wo die Oberfläche einfach nur so aussieht, zum Beispiel viktorianisch. Die, die das mit den Kostümen ernst meinen, fangen bei der Unterwäsche an. Für mich wäre es für eine historische Rekonstruktion oder für das Reenactment eben interessant, nicht nur die Kostüme so zu gestalten, dass sie so aussehen, sondern sich ernsthaft zu überlegen, welche Stoffe nehmen wir, wie schwer sind die Kostüme und was ist da an Unterkleidung darunter. Bei den Figurinen schaut das immer so leicht und luftig aus. Natürlich mussten sie für diese relativ heißen Bühnen geschaffen sein, aber man darf nicht vergessen, dass eine Sängerin im 19. Jahrhundert nicht nur einen Slip und BH darunter hatte und darüber das Germanen-Kostüm. Da war Etliches an Unterstruktur und ich denke das ist dann wieder interessant, nicht um die Sängerinnen zu ärgern, sondern weil es eben auch die Bewegungsabläufe entsprechend verändert, wenn man diese viktorianische Subkonstruktion hat, die zum weiblichen Kostüm gehörte.

Christina Monschau: Ich habe jetzt ein Beispiel gefunden: In *Der Sammler* von 1876 findet man einen Kommentar zu den Kostümen, da kommt man darauf, wer das umgesetzt hat. Da steht dann zum Beispiel: „Es sind bekannte Berliner Fabrikanten, welche diese Meisterstücke ihrer Gattungen ausgeführt haben. Alle männlichen Garderobenstücke sind durch Herrn Tulewitz, alle weiblichen durch die Geschwister Vogt; alle Schwerter, Lanzen, Dolche, Beile [...] durch Herrn Schwertfeger Schneider; alle Hel-

me, Schilde, Panzerstücke von Herrn Klempnermeister Giersch; alle Lederarbeiten, Gürtel, Gehänge [...] durch Herrn Sattlermeister Klein in dieser merkwürdigen, charaktervollen Schönheit und Echtheit der Erscheinung geliefert.“¹ Von solchen Zitaten gibt es relativ viele und da bekommt man einige Hinweise.

1 Anonymus: „Die Kostüme für die Bayreuther Festspiele“, in: *Der Sammler*, Nr. 7, 18. 01. 1876, S. 5–6, hier: S. 6.

Die Bühnenbilder der *Ring*-Uraufführung(en) und der Umgang mit ihnen in einer historisch informierten Aufführung

von Dominik Frank, Universität Bayreuth

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Frage, wie in einer potentiellen historisch informierten Inszenierung von Wagners *Ring des Nibelungen* mit der Frage des Bühnenbildes umgegangen werden könnte, welche Probleme und Herausforderungen dabei auftreten, aber auch welche Chancen in einem historisch informierten Bühnenbild stecken. Der Artikel ist wie folgt aufgebaut: Auf eine kurze Einleitung zu Grundfragen und -problemen von Wagners Bühnenkonzeption folgt eine Darstellung des Forschungsstandes zu den Bühnenbildern der *Ring*-Uraufführung(en), jeweils bereits mit Blick auf die potentielle Nutzbarkeit für ein mögliches Reenactment. Hierbei wird vor allem auf die ausgezeichneten Arbeiten von Detta und Michael Petzet zur Wagner-Bühne Ludwigs II.², Robert Braunmüller zur Münchner Aufführungsgeschichte des *Ring*³ und Oswald G. Bauer zur Geschichte der Bayreuther Festspiele⁴ sowie speziell zum Uraufführungsbühnenbildner Josef Hoffmann⁵ zurückgegriffen. Die Vorstellungen werden unterteilt in die beiden von Wagner nicht gewünschten Münchner Uraufführungen des *Rheingold* (1869) und der *Walküre* (1870) einerseits sowie die zyklische, von Wagner betreute Bayreuther Uraufführung aller vier Werke im Jahr 1876. Nach einem kurzen Blick auf alternative zeitgenössische Konzepte folgt die Diskussion der Implikationen für eine historisch informierte *Ring*-Inszenierung im 21. Jahrhundert.

2 Petzet / Petzet 1970.

3 Braunmüller 2013.

4 Bauer 2016.

5 Bauer 2008.

Ausgangspunkte

Wagners *Ring des Nibelungen* wird oft als „Universalerzählung“⁶ bezeichnet. Dieser Begriff leitet sich vom im 19. Jahrhundert populären Konzept der Universalgeschichte als „Vergegenwärtigungskonzept von Vergangenenem“⁷ ab. Diese Universalgeschichte basiert auf der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“⁸ und ist somit vieldeutig und mehrdimensional interpretierbar. Jürgen Schläder beschreibt ein Grundparadox, welches bei Wagner auftaucht:

Er verlieh der musikalischen Universalerzählung einen bis dahin nicht gekannten Realitätsgrad in der Anschaulichkeit[.] [...] Gerade das Fantastische einer mythischen Handlung sollte auf der Bühne möglichst realistisch wirken, damit der literarisch erfundene Mythos im Augenblick seiner Präsentation als erzählte Historie, als faktisch untermauerte geschichtliche Realität beglaubigt wurde.⁹

Die Grundidee, dass der Mythos als solcher, um vom Publikum angenommen und verstanden zu werden, die extreme Konkretisierung brauche, führt zu einem Grundwiderspruch zwischen einer allgemeingültigen, vieldeutigen Universalerzählung einerseits und deren Umsetzung in einer extremen, eindeutigen Konkretisierung andererseits. Wie die Diskussion um die Umsetzung von Wagners Ideen zeigt, wurde dieser Grundwiderspruch in der praktischen Bühnenrealisierung bei den Uraufführungen der *Ring*-Werke weder in München noch in Bayreuth gelöst. Publikum, Presse und Wagner selbst blieben unzufrieden.

Ein weiterer Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass Richard Wagner zwar allen Künsten und Teilaspekten seines intendierten ‚Gesamtkunstwerkes‘ die potenziell gleiche Wichtigkeit zuwies, jedoch nur als Textdichter und Komponist über wirkliches Wissen und die technischen Fertigkeiten verfügte, um seine Visionen konkret umsetzen zu

6 Schläder 2013.

7 Ebd., S.27.

8 Ebd.

9 Ebd.

können. Für die Aufgaben der Bühnen-Regie, der Bühnentechnik, des Kostüm- und Bühnenbildes hatte Wagner zwar konkrete Vorstellungen, wie die Inszenierung NICHT aussehen sollte, jedoch kaum Ideen zur Umsetzung. Anders ausgedrückt: Während Wagner als Librettist, Komponist und Personen-Regisseur in Personalunion den Sänger*innen detaillierteste Vorgaben zur Gestaltung der Rollen macht, werden Bühnen- und Kostümbildner weitestgehend allein gelassen. Dies überrascht, da Wagners Regieanweisungen – im Gegensatz etwa zu den von ihm als Vorbilder gesehenen antiken Dramatikern, Shakespeare oder auch Goethe – sehr ausführlich sind. Dennoch sind diese Regieanweisungen eher an intendierte Leser*innen und Zuhörer*innen gerichtet als an Bühnenpraktiker*innen, die sie in konkrete Bühnenwirklichkeit umsetzen sollen.¹⁰ Als hinderlich erwies sich auch Wagners paradoxer Wunsch nach historischer Konkretetheit einerseits, nach „wahrhaft künstlerische[r] Erfindung“¹¹ andererseits. Schwebte ihm einerseits eine Ausstattung im Stil des Meininger Hoftheaters vor – die dortige Inszenierung von Kleists *Hermannsschlacht* galt ihm als Vorbild der historischen Detailgenauigkeit – suchte er andererseits einen Bühnenbildner, der seine kühnen Visionen in „freier Erfindung“ in reale Bilder umsetzen sollte. Diese sollten in ihrem die Theaterrealität revolutionierenden Anspruch den Novitäten in Text und Komposition entsprechen: Gewünscht war die Überwindung der „gewöhnlichen Theater-Malerei“, mithin „wahrhaft künstlerisch[e] Erfindungen in einem neuen Style“.¹²

Die Münchner Uraufführungen von Rheingold und Walküre 1869/1870

Wie als bekannt vorausgesetzt werden kann, fanden die beiden Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* am Münchner Hoftheater auf Befehl König Ludwigs II., aber ausdrücklich gegen Wagners Willen statt.¹³ Für ein mögliches Reenactment stellt sich also bereits hier die (wiederholt auftretende) Frage, was genau der Ausgangs- bezie-

10 Vergleiche ausführlich zu Wagners Rezitationsabenden: Knust 2007, S. 229 ff.

11 Bauer 2008, S. 53.

12 Ebd.

13 Vgl. bspw. Braunmüller 2013, S. 52–57.

hungsweise Zielpunkt des Unternehmens sein sollte: Die Idealintention des Autors Wagner (die sich in den Münchner Uraufführungen sicherlich nicht, in der zyklischen Bayreuther Uraufführung der Tetralogie allerdings auch nur sehr bedingt manifestierte) oder die tatsächlich realisierten Ereignisse mitsamt ihrer Fehler und technischen Unzulänglichkeiten, die sich zumindest in Ansätzen rekonstruieren ließen?¹⁴ Für die Münchner *Rheingold*-Uraufführung konstatiert Robert Braunmüller: „Die kaum vollständig, aber in ausreichender Zahl erhaltenen Entwürfe zur Ausstattung vermitteln zusammen mit den Abbildungen in der Leipziger Illustrierten und der Zeitschrift Ueber Land und Meer einen hinreichenden Eindruck des Erreichten.“¹⁵ Mit den erwähnten überlieferten Entwürfen ließen sich zumindest große Teile von *Rheingold* und *Walküre* historisch informiert ausstatten. Es stellen sich jedoch große Fragen: Obwohl die Maschinerie des Münchner Hoftheaters für das *Rheingold* eigens erneuert wurde, das Orchester erstmalig vertieft platziert wurde (und nicht mehr auf Parkett-Ebene mit den Zuschauer*innen saß) sowie ein Rahmen am Proszenium installiert wurde, „um die ‚Idealität‘ der Szene entsprechend Wagners Vorstellungen stärker von der ‚Realität‘ des Zuschauers zu scheiden“¹⁶, entsprach die Gesamtumsetzung mit klassisch gemalten Kulissen und geklebten Wolkenzügen, welche die Verwandlungen verschleiern sollten, doch kaum Wagners Vorstellung eines vollständig neuen Theatererlebnisses. Vor allem die geforderte „Idealität“ ließ offenbar zu wünschen übrig. Braunmüller thematisiert u. a. die Notwendigkeit von Kulissenrahmen rund um den Bühnenausschnitt. So wurde etwa Wagners „Vision einer einsamen Hochgebirgslandschaft“ konterkariert, da „ein Wald-Rahmen aus technischen Gründen bis zur Erfindung des Rundhorizonts stets erforderlich war, um die Einsicht in die Obermaschinerie des Theaters zu verbergen“.¹⁷

Bereits bei der Münchner *Rheingold*-Uraufführung waren die von Carl Brandt konstruierten, berühmt gewordenen Schwimmwägen für die Rheintöchter im Einsatz, allerdings wurden die Rheintöchter hier

14 Vgl. dazu auch den Beitrag von Ulf Otto in diesem Band.

15 Braunmüller 2013, S. 53 f.

16 Ebd., S. 52.

17 Ebd., S. 55.

noch – anders als in Bayreuth – von Tänzerinnen gedoubelt, die Sängerinnen sangen ihre Partien aus dem Off. Für das potentielle Reenactment stellen sich hier mehrere Herausforderungen: Zum einen könnte eine Rekonstruktion der historischen Schwimmwägen sowie der dokumentierten ‚Wagen-Choreographie‘ (samt der damit verbundenen technischen Schwierigkeiten und der durch die Holzräder entstehenden Geräusche) interessante Ergebnisse über die ästhetische Wirkung dieser technischen Neuerung generieren; zum anderen müsste eine Grundratsentscheidung darüber fallen, ob man a) die Münchner Variante mit Tänzerinnen und Sängerinnen aus dem Off oder b) die Bayreuther Variante mit Sängerinnen in den Schwimmwägen realisiert. Ideal wäre hier ein (allerdings noch aufwändigeres und teureres) Forschungsdesign, das beide Varianten vergleichend realisiert.

Eine ähnliche Frage stellt sich bei der Frage nach dem Grad der ‚Action‘ im dritten Akt der *Walküre*: In der Münchner Uraufführung war in dieser Hinsicht deutlich mehr geboten als später in Bayreuth: So wurde der Walkürenritt „von verkleideten Stallburschen ausgeführt, die hinter einem Prospekt mit Pferden über die mit Teppichen bedeckte Hinterbühne sprengten“¹⁸, während in Bayreuth später – kaum sichtbare – Laterna-magica-Projektionen eingesetzt wurden¹⁹. Auch am Ende der *Walküre*, bei Wotans Feuerzauber und Abschied, wurde in München auf große Spezialeffekte gesetzt. Das *Musicalische Wochenblatt* beschreibt in einer Rezension ausführlich die ästhetische (und phänomenologische!) Wirkung auf das Publikum:

In München wurde der scenische Effekt des Feuerzaubers durch mehrere Eimer brennenden Spiritus, in Rinnen geleitet, erzeugt: das verbreitete rasch so starke Hitze im Theater, die klawerhoch emporsteigenden Flammen hatten (zugleich mit dem knisternden Geräusch) für manche Zuschauer etwas so Beängstigendes, daß auf die Musik, besonders auf deren ganz leisen Ausklang in den höchsten Discanttönen niemand mehr recht Acht gab, der von Wagner hier offenbar intendirte [sic!] versöhnen-

18 Ebd.

19 Bauer 2016, S. 73f., 100f.

de Schlußeindruck blieb vollständig aus, mit ihm auch ein durchschlagender Erfolg des Werkes.²⁰

Hier stellt sich nun ebenfalls die Frage, ob ein Reenactment diese – offenbar sehr eindrucksvolle, der mutmaßlichen Intention der Komposition allerdings zuwiderlaufende – Version für die Bühne wiederholen²¹ (falls sich dies unter den Sicherheitsbestimmungen des 21. Jahrhunderts überhaupt umsetzen ließe) oder auf die dezentere Bayreuther Version mit rot angeleuchtetem Dampf²² ausweichen sollte.

In diesem Zusammenhang soll auf ein Kuriosum hingewiesen werden: Die Entwürfe zum ersten Bild der *Walküre*, der sogenannten „Hundinghütte“, sind besonders ausführlich erhalten und dokumentiert, da König Ludwig II. sich diese Hütte in einer dreidimensionalen Version rekonstruieren ließ,²³ um sie real benutzbar zu machen. Die rekonstruierte Hütte ist heute im Park von Schloss Linderhof zu besichtigen.²⁴ Der ursprüngliche Entwurf birgt allerdings zwei technisch-dramaturgische Probleme: Erstens ist die Baumkrone der Esche, um die Hundings Haus gebaut ist, überdeutlich zu sehen. Dies ist der technischen Notwendigkeit, die Oberbühnenmaschinerie zu verdecken, geschuldet, widerspricht allerdings Wagners dramaturgischer Intention eklatant, dass die Blätterkrone des Baumes, das Sinnbild für die in dem gefängnisartigen Raum domestizierte Natur, eben über dem Dach zu imaginieren, aber nicht sichtbar ist. Zweitens sieht der ursprüngliche Entwurf Lücken zwischen den Brettern der Rückwand und über der Tür der Hüt-

20 Zitiert nach Petzet / Petzet 1970, S. 218.

21 Die Debatte um den Begriff der ‚Wiederholung‘ und dessen Abgrenzung zum Begriff der ‚Erinnerung‘ stellt einen eigenen philosophischen Diskurs dar, der für ein potentiell Reenactment des *Ring* von Bedeutung ist, hier aber nur gestreift werden kann: „Während die Erinnerung im Vergangenen als Vergangenen verbleibt, bedeutet die W[iederholung] das Hineinnehmen des Vergangenen in die Gegenwart, um es von da in den auf die Zukunft zielenden Entwurf mithinüberzutragen.“, Metzler Lexikon Philosophie.

22 Bauer 2016, S. 101.

23 Vgl. dazu ausführlich: Petzet / Petzet 1990. Dort finden sich auch Entwürfe und Konstruktionszeichnungen zum Bühnenbild der Münchner *Walküre*-Uraufführung.

24 Bayerische Schlösser- und Seenverwaltung o. J.

te vor:²⁵ Dies ermöglicht von Beginn an ästhetische (und sicherlich eindrucksvolle) Lichteffekte, widerspricht aber wiederum der Idee des Gefängnisses, dessen Tür erst an dramaturgisch entscheidender Stelle aufspringt und den Mond, das Symbol der Liebe zwischen den Zwillingsgeschwistern, in den Raum scheinen lässt.

Die Bayreuther Uraufführung des Ring-Zyklus

Für die Uraufführung des gesamten Zyklus 1876 in Bayreuth gestaltete Wagners Wunschkandidat Josef Hoffmann die Bühnenbilder. Sein Wirken ist in einer Monographie von Oswald G. Bauer hervorragend dokumentiert,²⁶ weshalb hier sofort auf die zentralen Aspekte aus der Blickrichtung einer potentiellen Rekonstruktion im 21. Jahrhundert eingegangen werden kann.

Grundsätzlich lassen sich bei der Zusammenarbeit von Wagner und Hoffmann sehr positive und sehr negative Aspekte feststellen, die Kooperation war anfangs von großer Begeisterung und Enthusiasmus, später von zunehmender Entfremdung, starrem Beharren auf eigenen Standpunkten und mangelnder Kompromissfähigkeit beider Künstler geprägt. Zuerst soll auf die positiven Aspekte eingegangen werden:

Landschaftsmalerei als neuer Stil: Zu Wagners Zeiten war die Bühnenbild-Kunst fest in den Händen der sogenannten Historienmalerei, idealisiertes Ziel war eine möglichst akkurate Wiedergabe von historischen Architekturen und Stilen. Demgegenüber bevorzugte Wagner die weniger angesehene Landschaftsmalerei, was sich auch in der Bilddramaturgie des *Ring* spiegelt: Bauer weist darauf hin, dass die Natur im *Ring* „mehr als [ein] Handlungsrahmen“ sei, vielmehr handle es sich um einen „lebendigen Organismus“, welcher die Symbolik der Handlung aufnehme: Macht ist mit dunkler Nacht, Liebe mit Licht assoziiert: „Wagner hat damit, neben der musikalischen, auch eine szenische Partitur geschaffen.“²⁷ In diesem Sinne ist auch erklärbar, dass – ungewöhnlich für die zeitgenössische Oper und ein klarer Gegenentwurf zur Grand Opéra – im *Ring* nur zwei Bilder in architektonisch gestalteten

25 Petzet / Petzet 1990, S. 52.

26 Bauer 2008.

27 Ebd., S. 172.

Räumen spielen (die Hundinghütte und die Gibichungenhalle), alle anderen Szenerien sind Naturbilder. Wagner wollte also folgerichtig einen Landschaftsmaler als Bühnenbildner, die Künstler der Zeit aber waren am Historiendrama geschult. Auch Josef Hoffmann hatte – obwohl als Landschaftsmaler ausgebildet – seinen Durchbruch als Bühnenbildner mit einer akkurat ägyptisierenden *Zauberflöte* an der Wiener Oper gehabt,²⁸ allerdings auch mit wild-romantischen Waldbildern im *Freischütz* beeindrucken können.²⁹

Storyboards und dramaturgisches Denken: Was Wagner an Hoffmann beeindruckte, ist die Tatsache, dass dieser seine Bühnenbildskizzen nicht als leere Räume, sondern mit konkreten Szenen aus der dramatischen Handlung, also im heutigen Sinne als ‚Storyboards‘ für die Inszenierung anfertigte. Außerdem war Wagner von einigen eigenen Erfindungen Hoffmanns positiv überrascht: So setzte dieser nicht nur Wagners Libretto-Vorgaben um, sondern interpretierte diese im Sinne eines dramaturgisch denkenden Bühnenbildners. Im zweiten und vierten Bild des *Rheingold* sind – über Wagners Szenenanweisung hinausgehend – auch die Weltesche und der Rhein zu sehen, es gibt also schon am Vorabend einen szenischen Verweis auf die *Götterdämmerung*, in welcher die Weltesche eigentlich erst erwähnt wird. Suggestiert wird damit eine szenische Einheit der Handlung, welche Wagners Intentionen entspricht, diese aber quasi in eine Kunstform, welche der Autor selbst nicht beherrschte, ‚übersetzt‘.

Absoluter Naturalismus: Ein weiterer Aspekt, der aus Wagners Sicht für Hoffmann sprach, ist der intendierte absolute Naturalismus. Hoffmann ignorierte sämtliche Machbarkeits-Bedenken der zeitgenössischen Theaterpraxis und schuf kunstvolle dreidimensionale Räume. Die Idee war, diesen 3D-Effekt durch viele begeh- und bespielbare Praktikablen auf der Bühne umzusetzen,³⁰ so dass sich die Darstellenden in einer wirklichen Landschaft bewegen können sollten – auch der Fußboden der Bühne sollte kein simpler Theaterbretterboden sein, sondern je nach Szene unterschiedlich naturalistisch gestaltet sein.

Leider erfüllte die Zusammenarbeit mit Hoffmann Wagners Erwartungen nicht. Zu unterschiedlich waren die künstlerischen Vorstel-

28 Ebd., S. 25–34.

29 Ebd., S. 37–45.

30 Bauer 2016, S. 93.

lungen und – glaubt man den überlieferten Zeugnissen – zu groß die Egos der beiden Männer. Die persönlichen und professionellen Querelen sind ausführlich bei Oswald G. Bauer nachzulesen, hier soll nur speziell auf die szenisch-dramaturgischen Konfliktpunkte eingegangen werden:

Interpretationsdifferenzen: Streit gab es vor allem um die Bilder, die sich mit Architektur befassen, sowie um das Finale der *Götterdämmerung*. Das dritte *Rheingold*-Bild, das unterirdische Nibelheim, gestaltete Hoffmann im Stile einer gigantischen, Macht und Größe ausstrahlenden Höhlenarchitektur. Dies ging gegen Wagners Intention, der argumentierte, dass es Alberich eben nicht (wie Wotan) um repräsentative Macht ginge und der Raum daher vielmehr die brutale Zwangsarbeit und grausamen Arbeitsbedingungen in den unterirdischen Schächten verdeutlichen müsse.³¹ Ebenso empfand Wagner die Entwürfe zur Hundinghütte in der *Walküre* und der Gibichungenhalle in der *Götterdämmerung* als zu pompös, aufwändig und detailverliebt – dies würde der dramatischen Aussage des Werks widersprechen.³² Als vollends die dramaturgische Intention Wagners verfehlend wurde Hoffmanns Entwurf für das Finale der *Götterdämmerung* kritisiert, der eine christliche Erlösungssymbolik mit sogenannten „Gottesfingern“ zitiert³³ – dies passt nicht zum absolut unchristlichen *Ring des Nibelungen*, zielt aber vor allem an der Intention vorbei, am Ende eben den Untergang der Göttinnen und Götter und eine neue menschliche Gesellschaft zu präsentieren.

Mangelhafte Umsetzung: Die Umsetzung der Bühnenbilder wurde allgemein als defizitär empfunden.³⁴ Dies ist auf mangelnde Zeit und fehlende Ressourcen zurückzuführen, ebenso aber auch auf das Ausscheiden des Bühnenbildners während der Produktion sowie die damit verbundenen Probleme bei der Umsetzung von Hoffmanns intendiertem 3D-Effekt. In der Realisation war die Bühne mit kleinteiligen Podesten und Treppen zugestellt, die allerdings von den meisten Plätzen als ebensolche zu erkennen waren und den intendierten Naturalis-

31 Ebd., S. 97, 192–195.

32 Ebd., S. 60. Hoffmann realisierte später ein eigenes Ausstellungsprojekt zur Gibichungenhalle, vgl. ebd., S. 138–146.

33 Ebd., S. 109, 196 f.

34 Ebd., S. 118 f.

mus massiv störten. Außerdem ergab sich damit das Problem, dass die Spielfläche auf der Bühne stark begrenzt wurde, was – gerade bei personenintensiven Szenen – zu Enge und unvorteilhaften szenischen Arrangements führte.³⁵

Daraus folgt die für ein historisch-informiertes Reenactment schwerwiegende Grundsatz-Frage, die hier (noch) nicht beantwortet werden kann: Sollten alle Fehler, Unzulänglichkeiten und bekannten Probleme möglichst originalgetreu rekonstruiert werden? Oder sollte es um ein In-Szene-Setzen der historischen Intention mit historisch informierten Mitteln gehen, um die eigentlichen historisch-konkreten Ideen hinter dem *Ring* sichtbar zu machen (wohlwissend, dass es die dafür nötigen Idealbedingungen nicht ansatzweise gab)?

35 Ebd., S.93.

Quellen

Bauer 2008

Oswald Georg Bauer, *Josef Hoffmann. Der Bühnenbildner der ersten Bayreuther Festspiele*, Berlin / München 2008.

Bauer 2016

Oswald Georg Bauer, *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele, Band I: 1850–1950*, Berlin / München 2016.

Bayerische Schlösser- und Seenverwaltung o. J.

Bayerische Schlösser- und Seenverwaltung, „Hundinghütte“, in: *Homepage Schloss Linderhof*, <https://schlosslinderhof.de/deutsch/park/hundinghuette.htm> (Zugriff: 08.04.2024).

Braunmüller 2013

Robert Braunmüller, „Wagners Bühnenfestspiel – ‚ein gewöhnliches Theaterkind‘? Die Münchner Inszenierungsgeschichte des Ring des Nibelungen“, in: *Von der Welt Anfang und Ende. „Der Ring des Nibelungen“ in München*, hg. von Birgit Pargner [Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München], Leipzig 2013, S. 44–146.

Knust 2007

Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis*, Berlin 2007.

Metzler Lexikon Philosophie

o. A., „Wiederholung“, in: *Metzler Lexikon Philosophie*, online abrufbar unter: [https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/wiederholung/2230#:~:text=In%20der%20»vorlaufenden%20Entschlossenheit«%20\(,und%20Zeit%2C%20§%2068\)](https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/wiederholung/2230#:~:text=In%20der%20»vorlaufenden%20Entschlossenheit«%20(,und%20Zeit%2C%20§%2068)) (Zugriff: 05.04.2024).

Petzet/Petzet 1970

Detta Petzet und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II.*, München 1970.

Petzet/Petzet 1990

Detta Petzet und Michael Petzet, *Die Hundinghütte König Ludwigs II.* (*Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege* 51), München 1990.

Schläder 2013

Jürgen Schläder, „Musikalische Universalerzählung als modernes Medienereignis“, in: *Von der Welt Anfang und Ende. „Der Ring des Nibelungen“ in München*, hg. von Birgit Pargner [Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München], Leipzig 2013, S. 12 –29.

Diskussion

Gundula Kreuzer: Nach der Uraufführung vom *Ring* gab es Kritiker, die gesagt haben, alles sollte in der Natur gespielt werden. Also gar nicht auf der Bühne.

Barbara Eichner: Auf YouTube findet man ein *Rheingold*, welches auch am Wasser gespielt und gefilmt worden ist. In letzter Zeit wurde auf jeden Fall probiert, auch draußen zu spielen.

Christina Monschau: Waren dabei die Rheintöchter nackt?

Barbara Eichner: Nein.

Christina Monschau: Das ist auch so eine Sache. Heutzutage könnte man das problemlos machen. Wagner hat es wahrscheinlich damals nur nicht gemacht, weil es nicht gegangen ist. Er fand das bestimmt auf dem Bühnenbildentwurf gut, aber er konnte es nicht machen.

Dominik Frank: Zu dem Münchner Relief gab es eine Kritik von Wagner: Zu sehr griechisch.

Christina Monschau: Noch eine Frage, zu dieser Kampfszene, wo man Treppen gesehen haben soll. Es wird in Rezensionen immer geschrieben, dass die Bühne sehr dunkel war und man fast nichts mehr gesehen hat. Könnte es sein, dass es Wagner und seinem Team bewusst war und sie das Licht bewusst gedimmt haben?

Dominik Frank: Ich habe nichts dazu gefunden, halte es aber für plausibel.

Barbara Eichner: Ich denke, es war auch einfach ein praktisches Problem, wenn man die Beleuchtung von der Seite und von vorne macht, dass man dann dort einfach kein Licht hat.

Dominik Frank: Es wird in den Rezensionen auch immer über die sogenannte „Sonne“ berichtet, die Verfolgerscheinwerfer, in rot, blau und gelb. Erda war anscheinend immer blau angestrahlt und Wotan immer rot. Man muss sich das auch mal vorstellen, in diesem naturalistischen Bühnenbild, dass man die ganze Zeit einen roten Spot auf einer Figur hat. Das ist so illusionsbrechend, dass es fast schon wieder expressionistisch ist.

Barbara Eichner: Es ist die Frage: wie stark war das Licht für diesen roten Spot? Das müsste man sehen, wenn man Gasbeleuchtung hat, ob man das überhaupt sieht oder es nur ein leichter Schimmer ist. Es ist ein Problem, wenn man Gassen hat und dann praktikable Felsen. Dadurch wird die Spielfläche extrem klein und die Wege der Figuren auf der Bühne sind vorgezeichnet, weil Siegfrieds Leiche beispielsweise nur in eine Richtung getragen werden kann, weil man auf der anderen Seite der Bühne nicht hinauskommt. Für ein historisches Reenactment ist das auf jeden Fall wichtig. Fragen über die Positionen der Figuren könnten sich klären, wenn man ein Bühnenbild hat und weiß, wo die Versenkungen sind. Das fände ich sehr interessant, die Bühne mit den damaligen Gassen zu rekonstruieren, um zu wissen, wie viel Spielfläche die Figuren hatten. Ich bin mir nicht sicher, ob es das dann für die Regie schwieriger oder einfacher macht.

Anno Mungen: Ich habe noch einen Kommentar zu der Ästhetik der Bilder. Das sind fast Bilder des 17. Jahrhunderts, sie haben eine große Tiefe. In meiner Vorstellung haben die Scheinwerfer, die eben beschrieben wurden, etwas Malerisches, mit wenig Farbigkeit.

Dominik Frank: Ich habe ein paar Kritiken gelesen und da klingt es, als wären diese Scheinwerfer extrem hell gewesen, allerdings ist dann die Frage, was damals als extrem hell empfunden wurde.

Ulf Otto: Das Gaslicht gab es nicht als Scheinwerfer. Das war eine spezielle Technik, die abgelehnt wurde, weil sie viel zu hell ist, das waren die Verfolger. Die Malerei muss relativ hell gewesen sein, da war viel Licht drauf. Die Mitte war vielleicht etwas dunkler.

Anno Mungen: Haben sich die Verfolger mit dem, was auf der Leinwand war, verbunden oder war das eher ein Kontrast?

Ulf Otto: Das muss ein totaler Kontrast gewesen sein. Das waren keine Lichtkonzepte, wie wir sie kennen.

Dominik Frank: Was auch in den Kritiken steht, ist, dass es die Illusion stört, wenn man sieht, dass Leinwand Leinwand ist.

Christina Monschau: Man kann eine gewisse Wirkung erreichen, man muss nicht die Technik von damals nutzen. Es kann auch so gehen, in Bezug auf das Licht, dass man versucht, diese Helligkeit, wie sie damals war, zu erreichen. Aber nicht mit alter Technik, sondern mit den Möglichkeiten, die man heute hat.

Fazit-Block: „Und jetzt?“

Aus der Wagner-Inszenierungspraxis

Sandra Leupold im Gespräch mit Dominik Frank

Dominik Frank: Ich freue mich sehr, dass wir in unserem Fazit-Block nun noch einmal über die Perspektive der Theaterpraxis sprechen. Auf dem Podium darf ich Sandra Leupold begrüßen, vielfach ausgezeichnete Musiktheaterregisseurin – guten Morgen! Du hast im Frühjahr 2022 zuletzt Wagner inszeniert, den *Fliegenden Holländer* an der Oper Graz. Für das Programmheft hast du einen Text mit dem Titel „Urknall“¹ verfasst. Kannst du beschreiben, was dieser Urknall bei Wagner für dich war?

Sandra Leupold: Das Stück widersetzt sich vehement dem immer noch üblichen Ansatz, eine Oper ‚realistisch‘ auf die Bühne zu bringen. Es klappert gewaltig im weder runden noch hermetischen Frühwerk *Der fliegende Holländer*, und das wollten wir nicht unterbuttern, sondern kenntlich machen. Soweit ein Ausgangspunkt. Ein anderer war, die Werke ab dem *Holländer* als einen einzigen Werkkorpus zu betrachten. Darin gibt es ein großes Zentralthema, das ist der Fetisch der Erlösung des Mannes durch das sich ihm opfernde Weib. Dieses eine Thema zieht sich ab dem *Fliegenden Holländer* wie eine blutrote Nabelschnur durch Wagners ganzes Werk. So gesehen steht dieses Werk wie ein Urknall am Beginn des wagnerschen Kunstkosmos.

Dominik Frank: Du beschreibst in deinem Text auch die Vorlage Heinrich Heines und wie Wagner in dieser völlig anders gearteten Vorlage sein Lebensthema entdeckt.

Sandra Leupold: Ist das nicht verrückt? Wagner ist siebenundzwanzig, als er plötzlich und unverhofft in ein paar dünnen, satirischen Text-

1 Sandra Leupold, „Urknall“, in: Oper Graz (Hg.), *Programmheft zur Neuinszenierung Der fliegende Holländer*, Graz 2022.

zeilen – die natürlich das blanke Gegenteil im Sinn hatten – seinen ganzen Kunstkosmos findet. Heine macht sich ja lustig über die Frau, nach dem Motto: ‚Dann ist sie wirklich so blöd und springt – und bringt den düpierten Teufel um seinen schönen Fluch‘. Von Heine nur ein böser Witz. Aber Wagner findet hier, verborgen unter meterdicker Ironie, etwas, das ihn auf eine bis dahin nicht gekannte Weise entzündet. Sein Lebensthema. Bis dahin hatte er kein Werk so schnell geschrieben – wie im Rausch findet er hier zu sich selbst. Dieser gewaltige Inspirationschub ist wirklich bemerkenswert.

Dominik Frank: Es ist auch bemerkenswert, dass sich das Thema der sich opfernden Frau durch wirklich alle Werke hindurchzieht.

Sandra Leupold: Ein bisschen zugespitzt kann man in all seinen Werken auch immer nur ein einziges sehen, in immer wieder neuem Gewand. Jedes Mal ist es im Grunde er selbst, den Wagner thematisiert. Diese befremdliche Identifikation des Autors mit seinen Dramen durchbricht alle üblichen Grenzen. Denken wir zum Vergleich an Giuseppe Verdis *Nabucco*, der fast zeitgleich entsteht. Persönlich möchte Verdi von seiner Titelgestalt *Nabucco* natürlich überhaupt nichts. Außer dass sie der Oper zu einem Erfolg verhilft. Bei Wagner dagegen die totale Identifikation! Noch Jahrzehnte später, man ist schon in Wahnfried und musiziert abends für Franz Liszt den Holländer-Monolog, muss er ergriffen und unter Tränen abbrechen: „Aber der Holländer, das bin ja ich.“ Wagner sieht sich tatsächlich selbst in seiner Figur des Holländers. Und Senta soll nicht nur dieses arme Gespenst, sondern auch Wagner selbst erlösen. Gleichzeitig ist er aber auch der Erlöser. Wieder einige Zeit später – kurz vor der Vollendung des *Parsifal* – schreibt Wagner: „Mein Taktstock wird dereinst das Zepter der Welt werden, er wird die Zeiten lehren, welchen Gang sie zu nehmen haben.“ Der das schreibt, ‚ist‘ natürlich auch Senta. Also die Erlösende. Er ist auch Lohengrin, er ist alle seine Hauptfiguren.

Dominik Frank: Ein im Wortsinn wahnsinniges, egozentrisches Unterfangen.

Sandra Leupold: Wahn ist wohl bei Wagner immer zutreffend. Absolut.

Dominik Frank: Du hast den Anspruch, dieses Thema zu behandeln. Die Stücke nicht einfach ‚vor sich hin spielen zu lassen‘, sondern sie aufzubrechen, und den dahinterliegenden Wahn sichtbar zu machen. Wie hast du das beim *Holländer* versucht?

Sandra Leupold: „Versucht“ ist leider richtig. Es blieben Wünsche offen, denn die Sänger*innen in den beiden zentralen Partien taten sich schwer mit unserem Konzept. Unsere Setzung war eigentlich sehr schlicht: Ein junger Schauspieler als siebenundzwanzigjähriger Richard Wagner, ein aus dem Geist der Uraufführung gedachtes ‚historisches‘ Bühnenpersonal und eine angedeutete leere Bühne mit einfach nur drei Wänden. Die waren mehr oder weniger Kopien der drei Bühnenwände der Grazer Oper, also hinten, links und rechts. Obendrauf saß Richard über seinem Kasperletheater – seinem ‚Schreibtisch‘, seiner Denk-Bühne, seinem Ort für seine Figuren, an dem er zusammen mit ihnen sein Stück durchleben will. Illustrative Spielorte hat diese Bühne verweigert, denn im Sinne einer realistischen Erzählweise funktioniert hier sowieso nichts. Wir können Senta nicht psychologisch erklären, denn sie wurde nicht als komplexe dramatische Figur erfunden, sondern als Witz am Rande eines Romanfragments. Psychologische Regiedeutungen wie beispielsweise ein unterstellter sexueller Missbrauch durch ihren Vater helfen hier nicht weiter. Und sind auch nicht halb so interessant wie die ‚Inbesitznahme‘ der heineschen Figuren durch den plötzlich entflammten jungen Wagner, der hier sein ab jetzt obsessiv verfolgtes Lebensthema findet.

Aber die von Heines spitzer Feder nur knapp angerissenen Figuren wehren sich dagegen, mit Wagners Obsessionen aufgeladen zu werden, also klappert das Stück ziemlich. Zum Beispiel, wenn sich Daland und der Holländer begegnen – und Daland nicht sagt: ‚Ich kenne Sie. Ihr Bild hängt bei mir im Wohnzimmer, und meine Tochter sitzt seit sechzehn Jahren wie hypnotisiert davor.‘ Wagner braucht das Bild für die Ballade, aber sonst stört es in einem Werk, das seine Herkunft aus dem Epischen nicht verleugnen kann. Ständig spürt man Wagners Hand die Figuren hin und her schieben, um doch noch ein Drama daraus zu machen. Dazu meint er noch einen Erik erfinden zu müssen, damit es auch wirklich eine Oper mit einem – reichlich windschiefen – ‚italienischen‘ Eifersuchtsdreieck wird, was dann leider in die ganz falsche Richtung führt.

Dominik Frank: Du hast den Begriff „Kasperletheater“ für das Ganze benutzt. In diesem „Kasperletheater“ gab es ja auch historische Kostüme. Du hast beschrieben, dass der Sänger des Holländer, der aus den USA kam, im Gegensatz zu den europäischen Kolleg*innen gar nicht überrascht war.

Sandra Leupold: Aus der dortigen Theaterrealität kommend und zum ersten Mal in Europa, hielt er das für ganz normal. Er verstand auch erst spät, dass wirklich kein Schiff mehr dazu kommt. Leider hat er die Figur eines Autors mit seinen Geschöpfen gemeinsam auf der Bühne nicht als Chance, sondern als Bedrohung gesehen, die den Fokus vom Holländer abzieht und ihn zur Randfigur degradiert.

Dominik Frank: Die historischen Kostüme sind in diesem Fall eher ein Zitat dieser Wagner-Fantasie?

Sandra Leupold: Ja, wirklich eine ganz naive Setzung. Die Kostüme bezeichnen einfach die Figuren an sich.

Dominik Frank: Wie würdest du die Lesbarkeit dieser historischen Zitate für das heutige Publikum einschätzen?

Sandra Leupold: Wir haben ja auch aus dem originalen Bühnenbild der Münchner ‚Muster‘-Aufführung von 1864 drei große Streifen kopiert und sie in den schwarzen Raum gehängt. Die Menschen lesen auf jeden Fall das historische Zitat, auch wenn es vielleicht nicht jeder im Sinne von ‚Aha, ich soll jetzt etwas denken‘ liest. Zusammen mit dem Schauspieler als Wagner ist man aber sofort bei seiner Identifikation mit seinen Geschöpfen, also auf der biografischen Spur.

Dominik Frank: Das öffnet die Frage nach der Zielgruppe. Du hast im Rahmen der Diskussionen über eine szenische Rekonstruktion des *Ring des Nibelungen* die Frage aufgebracht, für wen man das eigentlich macht.

Sandra Leupold: Ja, das war tatsächlich meine allererste Frage ... bevor du mich jetzt hoffentlich nicht fragst: ‚Wie sähe denn dein *Ring* aus?‘. All die wunderbaren Erkenntnisse dieser Konferenz, für die ich unend-

lich dankbar bin, muss ich erst einmal verarbeiten. Ohnehin mag ich nicht einfach drauflos spinnen, weil ich mich immer erst einmal in einen Kosmos hineindenken muss, bevor ich mit ihm arbeite. Meine zweite Frage ist: Ist eine Aufführung des ganzen *Ring* – abgesehen von den praktischen Belangen – überhaupt das Format der Wahl? Um Erkenntnisse sichtbar und diskutierbar zu machen im Sinne eines Research-Denkens? Wäre nicht vielleicht das Zeigen und Diskutieren einzelner, ausgewählter Szenen das bessere Format? Das ist nicht viel billiger, aber vielleicht ein bisschen. So oder so denke ich, dass man ein Theater als Partner bräuchte. Das Problem kann dann natürlich sein: Ein Theater als Partner möchte ein Produkt zeigen und als Ware verkaufen; und man hat es bei Wagner-Vorstellungen auch mit einer Fanbase zu tun, die mit nichts belästigt werden möchte, das beim Genießen stört.

Dominik Frank: Wir haben in der Vorbereitung der Konferenz auch darüber nachgedacht, ob ein solches Projekt vielleicht auch ‚Applaus von der falschen Seite‘ hervorrufen könnte. Also ist man vielleicht auf einmal das geliebte Kind der ‚Wagner-Ultras‘, die das Regietheater, kritische Interpretation und Auseinandersetzung ablehnen und das Heil im sogenannten ‚Original‘ sehen? Ich denke, es wurde klar, dass es in einem solchen Projekt auf das inzwischen schon sprichwörtliche „Klappern“ ankäme und darauf, die Brüche herauszustellen.

Sandra Leupold: Das wäre wohl ‚auf dieser Seite‘ nicht so gewünscht. Brüche sabotieren die Einfühlung und sind als Betriebsunfälle zu vermeiden. Und egal, ob wir nun Brüche innerhalb eines komplett aufgeführten Werkes theatral herausstellen oder ob sie automatisch entstehen, weil man nur ausgewählte Szenen aufführt und diskutiert – die von dir so genannten ‚Wagner-Ultras‘ begrüßen sicher beides nicht. Dazu kämen noch schockierende Überraschungen im Klangbild. Wenn erstens der unhistorisch satte, laute, glattgebügelte Wohlklang unserer Tage wegfällt und man dann auch noch plötzlich mit einem Text konfrontiert ist, weil man ihn versteht und vielleicht automatisch zu denken anfängt, dann beglückt das diese Teile des Publikums eher nicht. Ich habe ja den Eindruck, dass eine aktive, gar kritische Teilnahme hier nicht gewünscht ist. Und wenn wir drittens auch noch über historisch informierte Gesangstechnik nachdenken, uns also vom modernen, künstlich abgedunkelten Stimmklang wieder zurückbewegen zu den gegensätz-

lich hellen Klangfarben, mit denen die Sänger*innen viele Generationen lang mal unterwegs waren, dann wären wir so weit weg von den Eckdaten des modernen Wagner-Genusses, dass aus dieser Richtung sicher Kritik käme. Selbst ohne die rumpelnden Wagen der Rheintöchter kann ich mir da hämisches Gelächter vorstellen. Vielleicht hätten wir aber durch die Hintertür Brechts Verfremdungseffekt auf der Bühne, wenn wir gerade im Bemühen um das sogenannte ‚Original‘ eben nicht das Heil, sondern nach Ansicht mancher Menschen Unheil zu Tage fördern würden.

Dominik Frank: Zu Beginn unserer Tagung hat Sarah Wegener ihr Unbehagen mit der Figur der Freia formuliert. Das hat bei dir auch gleich Gedanken ausgelöst.

Sandra Leupold: Meine erste Wagner-Inszenierung war ja *Parsifal* am Staatstheater Mainz, meine zweite dann *Tannhäuser* auch in Mainz – und in der anderen Reihenfolge hätte ich beides vielleicht nicht inszenieren können. Wer weiß, ob ich mit dem kruden Frühwerk *Tannhäuser* als erste Wagner-Inszenierung nicht schon in der Vorbereitung das Handtuch geworfen hätte. So aber konnte ich mit *Parsifal* erst einmal verstehen, wohin die Reise überhaupt geht und mich dazu ins Verhältnis setzen. Und ein Jahr später dann auch *Tannhäuser* als ein ‚Stück Unterwegs‘ besser verstehen. *Parsifal* haben wir in einer ganz einfachen Setzung gespielt: Menschen spielen das Stück, sie erspielen es sich einfach und haben dazu nur, was man auf einer Probe vielleicht haben könnte. Ein paar Stühle aus dem Keller, die beiden weißen Vögel Taube und Schwan und auch Speer und Gral als schlichte Requisiten, die die Reliquien eben nur spielen, Jeans, Turnschuhe, ein paar Probenkostüme und fertig. Unsere Frage war: Was machen die Menschen mit dem Stück? Und viel spannender: Was macht das Stück mit den Sänger*innen? Unsere Sängerin der Kundry kämpfte die ganze Aufführung lang mit ihrer Rolle, immer wieder stieg sie wütend oder angeekelt aus ihr aus und zeigte die Zumutung, was ihr da als Darstellerin alles zu tun aufgegeben war. Gottseidank empfand die Sängerin ähnlich und hatte also einen kurzen Weg zu der Figur dieser Sängerin, die hier die Kundry spielt. Für mich damals war diese Konstruktion zwingend, um das Stück überhaupt machen zu können. Jede Art von hermetischer Setzung war für mich ausgeschlossen. So sah man also auf unserer Bühne diese Sän-

gerin, die ständig ihr Probenkostüm aus- und auch wieder anzog und sich wirklich physisch an ihrer Rolle abkämpfte. Daran musste ich bei Sarah Wegeners Schilderungen ihrer Gedanken zu Freia denken – und habe volles Verständnis dafür, als Sängerin Unbehagen mit der Figur der Freia zu empfinden.

Ich finde es ziemlich verrückt – wir reden aktuell über *Winnetou* und führen viele Debatten darüber, was denn noch erlaubt sein sollte und was bitte nicht mehr, aber die Wagnerwelt scheint davon völlig ausgenommen. Während *Die Zauberflöte* schon munter zensiert wird, tönt sie weiter vor sich hin. So gaumig, mulmig und auf Lautstärke getrimmt wie heute gesungen wird, versteht man ohnehin keinen Text. Steckt dahinter eine tiefere Absicht? Ich habe tatsächlich das Gefühl, man möchte ganz besonders bei Wagner von der textlichen Ebene – und sowieso von weitergehenden Fragen – nicht behelligt werden. Mit „man“ meine ich den ‚Markt‘ und Opernbetrieb. C-Dur soll C-Dur bleiben. Und der Meister der Meister. Ich fände ein Wagner-Projekt mit all den wunderbaren Erkenntnissen dieser Konferenz total wünschenswert. Vielleicht könnte es Menschen mit dem schlichten Satz erreichen, dass C-Dur nicht C-Dur ist und Alberich und Mime antisemitische Figuren sind.

Dominik Frank: Damit sind wir bei dem großen Thema Erkenntnisgewinn. Ulrich Hoffmann hat formuliert, dass bei Wissenschaftler*innen ja immer die Dopamin-Rezeptoren aktiviert werden, sobald nur Erkenntnisgewinn an sich passiert, der Erkenntnisgewinn also das Ziel ist. Du als Künstlerin willst aber noch einen Schritt weiter und fragst: Was wollen wir denn machen mit dem Erkenntnisgewinn?

Sandra Leupold: Teilen, wir möchten senden. Kommunizieren. Wie genau das mit einer Aufführung funktionieren könnte, weiß ich jetzt nicht. Um eine Konzeption zu erfinden, bräuchte es einen konkreten Rahmen. Aber wir könnten Themen benennen, die wir vielleicht angehen könnten. Wesentlich um diesen *Ring* 1876 herum finde ich zum Beispiel das Ausschalten des Lichts im Zuschauerraum. Die Wirkmacht dieser Maßnahme ist ja ungeheuer. Letztlich führt es dazu, dass wir noch heute unseren Kindern erklären: ‚Die Oper geht los, wenn das Licht aus ist.‘ Obwohl die meisten Stücke, die wir heute im Zwangsdunkel spielen, nicht dorthin gehören. Und es ihnen auch nicht gut tut. Es gibt nichts Richtiges im Falschen. Wagners Pranke greift durchs Portal und zwingt

das Publikum, sein entrücktes, erhabenes Geschehen schweigend und andächtig anzubeten. Plötzlich gibt es hinter einer vierten Wand, einer Glasscheibe sozusagen, ein heiliges Aquarium mit der völlig neuen Verpflichtung an das, was darin passiert, nämlich ‚echt‘ zu sein. Ein Epochenbruch. Wagners Taktstock hat die Zeiten wohl tatsächlich gelehrt, welchen Gang sie zu nehmen haben. Bis dahin hatten die Sänger*innen ihre Figuren jahrhundertlang in aller Keuschheit nur ‚vorgestellt‘ – und dabei ganz direkt mit dem Publikum kommuniziert. Das Dunkel zwingt sie jetzt dazu, die Kommunikation einzustellen, denn sie sehen niemanden mehr. Stattdessen setzt sich hinter der vierten Wand eine Realismus-Spirale in Gang. Wir haben ja eben von der Besessenheit gehört, mit der die *Rheingold*-Kostüme plötzlich historisch ‚echt‘ sein sollten. Jetzt gerade wird im Festspielhaus überlegt, wie die VR-Brillen für den neuen *Parsifal* zu finanzieren seien, damit es für das Publikum noch echter und immersiver wird. Was für ein weiter Weg: Von der aktiven Teilnahme im hellen Zuschauerraum, vorne auf der Stuhlkante sitzend und mit den Sänger*innen im Dialog bis zum anonymen Konsumenten, der alleine im Dunkeln den Rausch sucht, an der Rückenlehne, an der ihn Wagners Überwältigungsästhetik festhält. Und gleichzeitig hat es eben auch etwas von Kasperletheater. Das wollte ich in meiner Grazer *Holländer*-Inszenierung zeigen. Wagner sitzt da oben, schiebt seine Figuren umher und berauscht sich daran, mit ihnen etwas zutiefst Persönliches – und Befremdliches – zu erleben. Er muss es ihnen stehlen, denn normale Dramen funktionieren so nicht. Kein Autor schrieb sich so distanzlos mit seinen Opernfiguren in seine Werke hinein. Unser Richard-Darsteller saß auch nicht nur oben, an den entscheidenden Stellen stieg er buchstäblich in das Stück ein und behelligte sowohl Senta als auch den Holländer mit seinen Obsessionen. Beide wollte er gleichermaßen haben. Und sein.

Dominik Frank: Ich denke, das ist für unser Projekt eine wichtige Erkenntnis: Wir müssen uns in starkem Maße mit diesen Ideologien Wagners beschäftigen.

Sandra Leupold: Vielleicht noch ein Wort zu den historischen Theater-Gesten. Hier reibt sich natürlich die ‚alte‘ Welt des Vorstellens einer Figur in der barocken Tradition der rhetorischen Gesten im historischen Rampenlicht mit dem Dogma der Natürlichkeit, des Realismus

und dem, was man heute so ‚glaubwürdig‘ nennt. Historische Gestik verlangt eine ganz andere Spielweise als die, die man in der Hochschule lernt und als ‚normalen‘ Opernstil auch beinahe ausschließlich erlebt. Mit ihrer Bühnen-Professionalität möglicherweise nicht mehr richtig zu verfangen, kann Sänger*innen auch sehr verunsichern. Vielleicht könnte man das bei der Auswahl der Sänger*innen berücksichtigen. Und bei der Planung der Probenzeiten. Denn das bräuchte viel Zeit.

Dominik Frank: Ganz herzlichen Dank für deine Ausführungen und das Gespräch!

Abschlussdiskussion

Dominik Frank: Was ich als einen Punkt aus der Konferenz mitnehme, ist die Idee des Regiebuchs, die Christina Monschau aufgebracht hat, ich glaube das wäre ein super nächster Schritt, bevor man in die konkrete Umsetzung gehen könnte, alles Material zu sammeln, was wir etwa zu Regieanweisungen und Technik zusammentragen können.

Ulrich Hoffmann: Absolut. Ich muss zugeben, so langsam verliere ich ein bisschen den Überblick. Es gibt so viele Informationen aus den theatralen Bereichen, es entstehen so viele tolle Ideen und Hinweise und Fakten. Das wäre ein super wichtiger Schritt.

Christina Monschau: Aber dann wäre – bevor man das Regiebuch angeht – eine Datenbank ein notwendiger Zwischenschritt, gerade wenn man den Überblick verliert. Mit der Möglichkeit, nach einzelnen Bereichen gezielt zu suchen.

Anno Mungen: Ich füge gerne an der Stelle hinzu, was mich überrascht hat, denn es passt genau dazu. Mich hat es sehr überrascht, dass man doch sehr konkret von einer Rekonstruktion oder einem Reenactment ausgeht und doch den Wunsch spürte, dass man gerne ein so historisch wie mögliches Reenactment hätte. So bin ich gar nicht in die Tagung hineingegangen, für mich war es eher der Versuch, was gibt es für Möglichkeiten, was wir in der historischen Aufführungspraxis haben. Die Analogien zu finden, die wir in der langen musikalischen Tradition der historischen Aufführungspraxis zum Theater (das diese Tradition kaum hat) haben. Da war ich sehr überrascht, wie viel sehr konkret davon ausgegangen würde, dass man sehr gerne eine Rekonstruktion hätte. Das Regiebuch und die Datenbank gehen natürlich in eine ähnliche Richtung, aber natürlich zuerst einmal nicht auf einer performativen, sondern auf einer wissenschaftlichen Ebene.

Michael v. zur Mühlen: Ich kann versuchen darauf zu antworten. Aber erstmal vorweg. Ich fand die Konferenz super. Ich fand es wahnsinnig erkenntnisreich im Bezug auf den Wagnerkontext, aber auch darüber hinaus. Mehr über die Ästhetiken und Techniken des 19. Jahrhunderts zu erfahren, auch abseits von Wagner. Ich finde, das ist eine notwendige Konsequenz aus dieser tollen Arbeit, dass dieses Projekt in der künstlerischen Forschung weitergehen sollte. Letztendlich geht es um eine theatral ästhetische Fragestellung, die dann im nächsten Schritt die wissenschaftliche Betrachtung bekommen hat. Und den Schritt, dass man das Material sinnlich macht, finde ich sehr interessant – für die wissenschaftliche wie auch für die theatrale Arbeit. Ich glaube es ist interessant sich mit dem Material Wagner in einem close reading zu beschäftigen und dann im nächsten Schritt zu schauen, was für Unterschiede es eigentlich gibt. Auch im Sinne einer Kenntlichmachung. Man würde sehr viel verstehen über das 19. Jahrhundert, auch über die Verstrickung von Ideologie, Kunst und gesellschaftlicher Umwälzung. Ich glaube das hat sehr viel Potenzial, denn es ist nicht nur eine historische Fragestellung, sondern wir haben mit diesen komplexen Zusammenhängen immer noch zu tun. Ich glaube der Schritt einer Rekonstruktion ist sehr lohnenswert. Ich glaube, es ist entscheidend, welche Form man wählt. Ich würde sagen, es kann etwas sein, was bruchstückhaft stattfindet, vielleicht auch in einer Form, die etwas zu tun hat mit einer Installation mit theatralen Elementen, die als reale Ereignisse vorkommen, vielleicht auch als Objekte, als Materialsammlung oder auch als Aufzeichnungen vorkommen ... das ist glaube ich der realistische Schritt mit dem man arbeiten kann. Denn die Vorstellung, wir machen es im großen Festspielhaus in Bayreuth (was auch sehr interessant wäre!) ist nicht so realistisch. Ich halte es für sehr lohnenswert das Prinzregententheater in München zu betrachten, aufgrund der architektonischen Gegebenheiten und auch weil es eine Ausbildungsstätte der Theaterakademie August Everding ist, die wiederum auch eine Verbindung zur Universität hat. Ich glaube, es könnte interessant sein dorthin einen Kontakt aufzunehmen. Hinsichtlich der Mittel finde ich, könnte es auch interessant sein, einerseits über echte analoge Situationen nachzudenken, aber vielleicht auch eine Reflexionsebene einzubeziehen, in der es um Medialität geht. Ich

fand den Punkt in den letzten Tagen sehr interessant, dass Wagner mit einem sehr schwerfälligen Theaterapparat an Möglichkeiten des Virtuellen beziehungsweise des die Realität übersteigenden arbeitete. Ich fände also eine Kombination spannend: Man könnte (gerade nach den Erfahrungen der Theater während der Pandemie) Produktionsweisen nutzen, die man aus dem Film kennt, in der virtuellen Welt arbeiten und gleichzeitig mit realen Ereignissen. Da hätte man das Potenzial, dass man aus der theaterpraktischen Bewegung ganz gut etwas herstellen kann, weil man nicht nur diesen Apparat braucht. Über einen Green Screen und digitale Verarbeitung kann man schon relativ weit kommen. Und im Realen könnte man gleichzeitig zeigen, wie es gemacht wird und wie es dann aussieht. Ich halte einen solchen Ansatz einerseits für realistisch und andererseits sehr interessant für die Frage der Medialität.

Martin Knust: Ich denke, die Rekonstruktion von Bühnen- und Kostümbild, wie sie ja etwa Otto Schenk versucht hat, ist weniger ergiebig. Mich würde die Frage der Rezeption interessieren. Die Werke werden sehr stark als Einheit begriffen, die Brüche, welche sie beinhalten, in der Rezeption eher ignoriert. Wie würden alteingesessene Wagnerianer reagieren, wenn man Ihnen zehn Minuten eines wirklich historischen *Parsifal* vorsetzen würde? Ich habe einmal in einem solchen Kontext die Resultate aus der Kölner *Rheingold*-Aufführung vorgespielt und die Reaktion war: „Das klingt ja überhaupt nicht schön!“ Man ist die Redundanz von Musik und Gestik heute nicht mehr gewohnt. Und gerade in einer Rekonstruktion sehe ich die Möglichkeit, die historischen Schichten und Brüche, die einem solchen Werk innewohnen, sichtbar zu machen. Und man müsste auch sichtbar machen, dass Wagners Inszenierungsstil ja auch für seine Zeit schon altertümlich und eben nicht avantgardistisch war. Mich würde wirklich interessieren, wie der Teil des Publikums, der zu wissen glaubt, wie Wagner inszeniert werden sollte, auf ein solches Reenactment reagieren würde.

Sandra Leupold: Ich sehe das genauso, alleine wenn wir versuchen wollten, einen historisch informierten (was immer das sein möge!) Gesangsstil zu pflegen und die Stimmen mehr in den Vor-

dersitz holen und heraus aus der kehligen, hochgezogenen Bruststimme, die wir heute so gerne hören – Tenöre mit Baritonsound in den höchsten Lagen! Um die Frage aus meiner Sicht zu beantworten: Das Publikum sucht diese Behaglichkeit des Gewohnten. Der Weg bei einer solchen historisch informierten Aufführung wäre wahrscheinlich derselbe, den die Alte Musik bei der historisch informierten Aufführungspraxis gehen musste. Ich habe Geige studiert und muss daran denken, wie mir meine russische Geigenlehrerin meine erste Harnoncourt-Platte fast auf dem Kopf zerhauen hätte. Das war Teufelszeug, da ging es wirklich um religiöse Gewissheiten! Ein Publikum auf der Suche nach Behaglichkeit würde sich also sicher angegriffen fühlen, ein solches Vorhaben würde also – wieder einmal – Wut kreieren in der „Fan-Base“.

Barbara Eichner: Der ultimative Zynismus wäre, unter den Wagner-Fans und Verbänden „Crowdfunding“ zu betreiben, um dann zu sagen: „Hier habt ihr einen originalen *Ring*, jetzt fresset ihn mal!“. Im Sinne der Wagnerianer-Erziehung fände ich das ein sinnvolles Unterfangen. Apropos Geld: Ich bin hierher gekommen, weil ich wirklich dachte, dass die szenische Rekonstruktion quasi bevorsteht und wir die wissenschaftlichen Grundlagen legen. Ich plädiere nach wie vor für ein „hard reenactment“. Mir scheint, kleinere Versuche mit Studierenden oder im Prinzregententheater, das könnte machbar sein. Die Frage ist jetzt: Will man so weit – auch budgetär – eskalieren, dass man sagt, wir machen mindestens eine *Ring*-Oper komplett? Nicht nur Szenen, nicht nur Experimente, nicht nur Prozess, sondern wirklich ein Produkt? Für mich ist das Interessanteste die Technik: Wenn man sagt, wir wollen das eskalieren über den wissenschaftlich-künstlerischen Bereich hinaus, in dem alle gewohnt sind, mit minimalen Budgets zu arbeiten – gewinnt man Techniker*innen und Ingenieur*innen für eine interdisziplinäre Kooperation über den geisteswissenschaftlich-künstlerischen Bereich hinaus. Ich sehe in solchen Kooperationen – einerseits mit den Wagnerverbänden, andererseits mit dem technischen Bereich – eine Riesen-Chance, auch budgetär. Und dann hätte man die Chance, beispielweise mit einer Kostümdesignerin zu überlegen: Was machen wir mit dem Kostüm für Loge: Baumwolle, Leine, Wolle, Polyester? Benutzen

wir überhaupt Polyester oder Reißverschlüsse? Solche Entscheidungen machen mit einem größeren Budget mehr Spaß – wenn man eben nicht sagen muss: Wir müssen Polyester nehmen, denn Wolle ist zu teuer.

Kordula Knaus: Ich möchte aus meiner Barockmusik-Erfahrung heraus darüber sprechen, was historisch informiert heißen kann und was realistisch ist. Bei der Barockmusik sind wir in einem Bereich, in dem es schon sehr lange historisch informierte Aufführungspraxis gibt – und es ist sehr interessant, das zu vergleichen. Was heute als „historisch informiert“ gilt ist ja nicht historisch informiert in einem umfassenden Sinne. Verkürzt gesagt: Man benutzt historische Instrumente, historische Spieltechniken – aber wenn man die benutzten Gesangstechniken betrachtet, haben diese nichts mit barocker Gesangstechnik zu tun. Eine Sängerin aus Graz hat – anhand von Traktaten – wirklich versucht, ihre Technik umzulernen: Das dauert Jahre, bis man überhaupt zu einer solchen Gesangstechnik kommt – einer Gesangstechnik, die heute wirklich niemand hören will. Niemand. Allein das Portamento, das Verschleifen der Töne, das damals praktiziert wurde, empfinden heute alle als ästhetisch unschön. Oder auch die Tempi: Barockoper wird heute immer mit extremen Tempi gespielt, damit es spritzig wirkt und das Publikum in die Opera seria holt. Ich denke nicht, dass dies im Barock auch nur annähernd so praktiziert wurde. Wir haben also eine historisch informierte Aufführungspraxis, die in einigen Aspekten rekonstruktiv ist, in anderen gar nicht. Die Frage, die sich für mich daraus ergibt: Was ist überhaupt realistisch umzusetzen? Wie findet man Künstler*innen, die das einerseits umsetzen können, sich aber auch andererseits darauf einlassen wollen? Wer lernt dafür seine komplette Gesangstechnik um? Das ist extrem unrealistisch. Darauf folgt die Frage: Welche wissenschaftlichen Fragestellungen kann ich realistischerweise beantworten? Meine These wäre, dass es sinnvoll ist, sich auf bestimmte Aspekte, etwa die Technik oder die Zeitlichkeit von Szenenabläufen, zu konzentrieren. Zu erforschen, welche Ästhetik sich dadurch ergibt beziehungsweise was sich dadurch ändert.

Gundula Kreuzer: Trotz meiner vorherigen Skepsis sehe ich Potenzial in dem Durchdenken und in bruchstückhaften Versuchen. Ich fand den Gedanken des Subversiven sehr interessant und denke, der Fokus auf die Technik kann hier gewinnbringend sein. Natürlich denke ich das auch, weil es mein eigener Ansatz ist, aber ich nehme einen neuen Aspekt aus der Konferenz mit: Ich habe bis jetzt in meiner Arbeit historisch detailliert erforscht, welche Technik benutzt wurde. Die für mich neue Frage ist jetzt: Was passiert, wenn man diese historische Technik wieder ins Spiel bringt? Die schwerfällige Technik kann Ästhetik zerschmettern. Das wiederum wäre subversiv, da Wagner ja die Technik verdecken und eben nicht über das Öl, die Geräusche sprechen wollte: Das war nicht mit Wagners mythologischem Kosmos und seiner Selbstinszenierung vereinbar. Ich glaube, um mit Ulf Ottos Metapher des „Klapperns“ zu sprechen: Durch das „Klappern“ lassen sich neue Erkenntnisse gewinnen. Von einem selbstbewusst modernen Reenactment, das nicht behauptet „So ist es gewesen!“, sondern aus den Bruchstücken versucht, die Lücken zu füllen, auch in einem modernen Sinne, könnten Impulse für die Wagner-Rezeption und Inszenierungspraxis ausgehen. Mich würde auch im Sinne der Frage, was nach dem Regietheater kommt, interessieren, welche Impulse jenseits der Wissenschaft hier für die künstlerische Praxis entstehen können.

Anno Mungen: Ich finde die Idee des Selbstbewusstseins sehr spannend.

Christina Monschau: Ich sehe ein Problem. Wir wollen nicht nur Technik und Umsetzung reenacten, sondern es gibt auch ein Konzept des Werks. Wagner sagt beispielsweise, dass die Motive nur verständlich sein können, wenn sie beim ersten Erklingen mit einem bestimmten szenischen Moment verknüpft sind. Dadurch verstehen die Menschen im Publikum, was das Motiv bedeutet. Und beim Wiedererklingen entsteht dann etwa die Assoziation: „Diese Szene hat also etwas mit dem Fluch zu tun!“. Wenn wir nun nur Ausschnitte im Reenactment rekonstruieren, entsteht das Problem, dass dies nicht mehr verstanden werden kann. Dieser Aspekt müsste mindestens bei der Auswahl der Ausschnitte berücksichtig

sichtigt werden. Außerdem würde ich unbedingt für den Einbezug der Wagnerverbände plädieren – immerhin wurden diese ja gegründet, um das Werk Wagners zu fördern – warum also nicht auch in diesem Sinne? Und dann musste ich an das Büchlein *Der Ring der nie gelungen* denken, das viele Zeitungsberichte zur Uraufführung sammelt. Davon ausgehend würde ich dafür plädieren, es so zu rekonstruieren, wie es wirklich war – und nicht, wie es gewollt und intendiert war. Wir tendieren dazu, Dinge, die weit zurück liegen, zu idealisieren: „Damals war es doch so schön!“ Eine Geburt beispielsweise erinnern wir meistens als schönes Erlebnis und verdrängen die ganzen schlimmen Erfahrungen, die damit zusammenhängen. Und so ist es auch mit dem *Ring*. Ich glaube, viele Wagnerianer wissen gar nicht mehr, dass der *Ring* zuerst ein Flop war. Ich erwarte von der Konfrontation mit einem solchen Reenactment einen sehr starken Effekt, ein starkes Bewusst-Werden der Unperfektion. Und ich wollte noch einmal betonen, dass ich es sehr schade fände, wenn man den *Ring* nicht komplett aufführen könnte. Ich empfinde die Idee mit den Ausschnitten als sehr schmerzhaftes Notlösung.

Michael v. zur Mühlen: Mit der Bruchstückhaftigkeit meine ich nicht unbedingt, dass man nicht mit dem gesamten Material arbeitet. Ich habe nur einen sehr praktisch-realistischen Blick auf das Ganze und halte es für realistischer, etwa teilweise mit Präsenz, teilweise mit Aufnahmen zu arbeiten. Und mit Ersetzungen. Ich kann mir etwa vorstellen, dass man sagt: Es gibt Dinge, die passieren live – und es gibt Dinge, die passieren ersetzt. Aber schon für die Dauer der gesamten Strecke von 16 Stunden. Dass man also das Ganze zerstückelt und Teilbereiche herausnimmt. Alles andere ist meines Erachtens nicht realisierbar. Genauso würde ich auch mit dem Bereich der Technik verfahren. Ich finde die Auseinandersetzung mit der Technik wahnsinnig interessant, weil es etwas erzählt: Über Entstehungsprozesse, über Atmosphären und Zustände auf der damaligen Bühne. Ich glaube aber, die aktuellen Brandschutzbestimmungen sind so streng, dass eine originalgetreue Technik-Rekonstruktion nicht realisierbar ist. Ich sehe eher den Weg, dass man etwa ein Experiment macht und sich ganz ge-

nau anschaut: Wie sah der Dampf aus, wie heiß war das? Und dann muss man das aber mit heutigen Mitteln simulieren.

Anno Mungen: Ich möchte auf den Punkt mit dem Festspielhaus eingehen. Wir dürfen nicht vergessen, dass 2025 ein neuer Vertrag mit diesem Haus verbunden sein wird – vielleicht entsteht dann dort eine Situation, die neue Denkweisen und Optionen eröffnet. Man muss ja auch sagen: Bei den Fluten von *Ring*-Inszenierungen wäre es doch sinnvoll, eine Inszenierung zu haben, welche die historisch informierte Aufführungspraxis berücksichtigt. Vielleicht gerade in Bayreuth.

Barbara Eichner: Das wäre etwas wirklich Neues, dass ein Wissenschaftler*innen-Kollektiv in Bayreuth inszeniert. Alles andere gab es ja schon.

Martin Knust: Konzertant steht ja als nächstes *Die Walküre* an, hier entsteht die spezielle Herausforderung, dass es sehr viele lange und langsame Stellen gibt, die mit historischer Gestik gefüllt werden müssen. Eine ganze *Walküre* so zu füllen, scheint mir sehr schwer – man riskiert ein Scheitern in Wagnerschen Ausmaßen. Aber es wäre spannend, es zu versuchen. Ich musste gerade an die Kölner Inszenierung von Stockhausens *Sonntag* denken, die unglaublich technologisch war, mit Kränen, Projektionen und einem voll animierten Pferd. Ich würde nicht auf alte Bühnentechnik, sondern durchaus auf moderne Technik setzen: Warum nicht Videoprojektion?

Anno Mungen: Vielleicht müsste man Oper einmal anders herum denken: Dass man nicht von den Gegebenheiten ausgeht, sondern vom Cast. Dass man nicht nur von stimmlichen Gegebenheiten ausgeht, sondern auch von anderen Fähigkeiten und Eigenschaften. Wenn man Sänger*innen wie Sarah Wegener hat, ist das natürlich ein großes Geschenk. Wenn man aber ein solches Projekt angeht, und diese Sänger*innen nicht hat, ist das ein großes Problem.

Sandra Leupold: Da sind wir bei einem klassischen Opernproblem: Wer ist der Chef im Ring? Wenn es der Dirigent ist, werden vor allem gesangliche Kriterien ausschlaggebend für die Besetzung sein.

Gundula Kreuzer: Hier überschneiden sich Ästhetik und Wissenschaft, praktische und künstlerische Erwägungen. Vielleicht könnte man die großen Effekte mit moderner Technik realisieren und bruchstückhaft kleinere Experimente mit historischer Technik durchführen. Zum Bruchstückhaften: Ich hatte nicht unbedingt für eine bruchstückhafte Inszenierung plädiert – vielmehr ging es mir um die Bruchstückhaftigkeit der Historie. Trotzdem würde ich – wenn dies die einzige Möglichkeit ist – nicht gegen die Realisierung von Ausschnitten votieren. Der Fokus auf die Leitmotive und Zusammenhänge ist mir persönlich wieder etwas zu wagnerianisch.

Christina Monschau: Ich denke, die Leitmotivik hat schon einen gewissen Wert – genauso wie die Gesangstechnik und die ästhetische Gestaltung. Wenn man argumentiert, auch das Festspielhaus, die Fanfaren, die das Werk einläuten, sind Teil des Werkes, sollten auch die Motive bedacht werden.

Barbara Eichner: Nun wird der *Ring* ja auch in vielen Opernhäusern nicht komplett oder am Stück gespielt, sondern auch oft in Einzelwerken. Ich denke, man kann bei den meisten Zuschauer*innen voraussetzen, dass sie schon einmal einen *Ring* gesehen haben oder – wenn nicht – zumindest wissen, wie Leitmotivik funktioniert. Ich denke, das Verständnisproblem – wie funktioniert der Mythos, wer ist die Tante von wem – ist nicht so schwerwiegend.

Kordula Knaus: Die Leitmotivik kann natürlich auch für die Gestik interessant sein. Das ist eine interessante Fragestellung: Wie verbindet sich ein musikalisches Motiv noch einmal mit einer spezifischen Gestik, welche dann auch Motiv-Charakter bekommt?

Martin Knust: Sie hatten vorher das Problem angesprochen, wie Sänger*innen motiviert werden können, etwas in jahrelanger Arbeit zu lernen, was dann niemand sehen oder hören will. Ich denke, wir sollten nicht von einer Eins-zu-Eins-Rekonstruktion im Sinne eines „Jurassic Park“ ausgehen, in dem dann bildlich gesprochen die Wagner-Dinosaurier herumstapfen. Das Anliegen müsste sein, herauszufinden, ob einige Sachen für die Sänger*innen möglicherweise interessant sein könnten. Aktuell versteinert das Wagner-Gesangsideal im Stil der 20er, 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Die aktuellen Sänger*innen versuchen, dieses nachzuahmen. Vielleicht könnte hier ein Rückgriff auf die historische Aufführungspraxis neue Impulse liefern. Aber mit Sicherheit wird es keine vollständige Rekonstruktion. Aber ich denke, es würde Resonanz haben.

Anno Mungen: Das haben wir auch so erlebt, dass es sehr daran interessierte Sänger*innen gibt. Sie haben es auf sehr unterschiedliche Weise umgesetzt, aber wir sind insgesamt auf viel Interesse gestoßen.

Kordula Knaus: Es ist auch eine Frage der Selbstverständlichkeit. Es gibt mittlerweile Sänger*innen, die ausschließlich im Barock-Repertoire unterwegs sind – die haben die historische barocke Gestik inzwischen so inkorporiert, dass es nicht antrainiert oder künstlich wirkt. Das entwickelt dann eine ganz neue Form von Präsenz. Das kann man meines Erachtens nicht in vier Wochen herstellen.

Anno Mungen: Das finde ich generell einen wichtigen Hinweis: Die Tradition, sich szenisch und musikalisch historisch informiert mit dem 18. Jahrhundert zu beschäftigen, ist viel tiefgreifender als für das späte 19. Jahrhundert. Ich möchte noch einmal auf den Werkbegriff eingehen. Ich glaube, man sollte wirklich versuchen, die bildliche Komponente, die ja auch eine Komposition in Bildern ist, mit zu berücksichtigen. Und diese bildliche Komposition hängt natürlich auch wieder mit den musikalischen Leitmotiven zusammen – aber auch in hohem Maße mit dem dramaturgischen Rhythmus der Musik, die etwa über große musikalische Gesten

gegeben ist, über ariose Stellen, Rekurse auf die Grand Opéra, große Monologe. Diese Musikdramaturgie scheint mir gegenüber den Leitmotiven in der Wagner-Exegese extrem unterbetont.

Michael v. zur Mühlen: Ich fände es wichtig das Ganze so zu denken, dass es darum geht, Stilstiken zu erforschen, die für Wagner, aber auch darüber hinaus für das Repertoire interessant sind. Das angesprochene „Think big!“ finde ich als Theatermacher natürlich gut – das passt auch sehr zu Wagner, total zu denken, so ambivalent das sein mag. Wahrscheinlich ist es sinnvoll, am Anfang mehrgleisig zu fahren. Eine Idee wäre auch eine temporäre Architektur, die in Bayreuth, aber auch in anderen Orten aufgestellt werden kann, wie es etwa Vegard Vinge mit dem *Nationaltheater Reinickendorf* gemacht hat. Oder in Darmstadt, dort haben wir einen Tempel in die Innenstadt gebaut. Das sind ja große Gesten, die aber nicht zwingend den Apparat von Bayreuth brauchen. Ulf Otto sagte, er hätte gern ein Dokumentarfernsehteam bei dem Gespräch dabei, bei dem man versucht, Katharina Wagner das Projekt zu verkaufen. Auch das gehört ja dazu, Stichwort: Soziale Plastik.

Anno Mungen: Ich denke, die Mehrgleisigkeit ist zentral. Wir haben es ja in dem Projekt bisher schon erlebt, wie vielfältige Verästelungen sich ergeben. Man kann es fast nicht stromlinienförmig machen.

Sandra Leupold: Ich musste an den Dirigenten Thomas Hengelbrock und sein – letztlich leider erfolgloses – Projekt denken, 2011 bei den Bayreuther Festspielen die Partitur des *Tannhäuser* zu rekonstruieren und sie historisch informiert aufzuführen. Er hat unglaubliche Forschungsarbeit geleistet. Und als er entnervt von all den Anfeindungen und Kämpfen im folgenden Jahr das Handtuch warf, übernahm Christian Thielemann und sagte zum Orchester sinngemäß: „Meine Damen und Herren, wir radieren das jetzt alles aus und spielen es wieder so wie immer.“ Man muss also mit Widerständen rechnen.

Gundula Kreuzer: Ich möchte noch einmal auf den Ansatz von Anno Mungen zurückkommen, die Analyse aus einer Bildhaftigkeit heraus zu betreiben. Auch hier finde ich wieder eine Form der Subversivität in Bezug auf das Gesamtkunstwerk-Denken. Eben weil es die ursprüngliche Konzeption ernst nimmt, aber auch, weil es von vornherein die Technik mit einbezieht. Welche und wie viele Bilder brauchen wir, wie gestalten wir die Übergänge, wie funktioniert die Kombination von Musik und Szene?

Anno Mungen: Wenn man sich für eines der vier Einzelwerke entscheiden müsste, würde ich für diese Art der Erforschung die *Götterdämmerung* wählen. Auch weil sie große Massen- und Chorszenen beinhaltet und ganz unterschiedlich mit Raum umgeht. Vom Kammerspiel bis zur großen Grand Opéra.

Christina Monschau: Ich denke, das ist das zentrale Moment des *Ring*: Die Feinabstimmung der verschiedenen Künste aufeinander. Und diesen Eindruck bekommt man in modernen Produktionen gar nicht mehr. Die visuelle Ebene ist komplett anders. Und dadurch kann die intendierte Wirkung, der angesprochene Gesamtrhythmus, die Abstimmung von Gestik, Mimik, den unterschiedlichen Rollen der Musik, nicht mehr verstanden werden. Und dies wieder sichtbar zu machen ist – neben dem Verständnis der historischen Techniken etc. – der größte Mehrwert, den dieses Projekt leisten kann.

Barbara Eichner: Ich denke auch, das wäre ein riesiger Erkenntnisgewinn. Das ist ja einer der großen Kritikpunkte am Regietheater, dass die Bilder gegen die Musik gehen. Und die Regietheatergegner erwarten Inszenierungen, die mit der Musik arbeiten und verknüpfen damit die Idee einer ‚schönen‘, unproblematischen Inszenierung. Das interessante wäre also eine *Ring*-Inszenierung, in der die Komponenten so zusammenarbeiten, wie es intendiert ist, also beispielsweise ein Sonnenaufgang zur Sonnenaufgangsmusik und dazu die Mannen, die sich morgendlich recken. Das Interessante wäre meines Erachtens, dass eine solche Inszenierung genauso verstörend wäre, wie alles andere, was man bereits gesehen hat. Wagners Zusammenarbeit der Künste war ja nicht auf Entspan-

nung, Kuscheligkeit und Unterhaltsamkeit angelegt, sondern darauf, dass es aufregend und verstörend ist und das Publikum mitnimmt.

Michael v. zur Mühlen: Ich verstehe richtig, dass genug Material vorhanden wäre, dass man ein Inspizienten- beziehungsweise Regiebuch zusammentragen könnte?

Christina Monschau: Es gibt sehr viel Material, aber es gibt natürlich auch Lücken. Es gibt die Notizen von Porges und vielen weiteren Mitwirkenden, es gibt Aussagen von Wagner, es gibt die Anweisungen in der Partitur und im Textbuch. Da gibt es natürlich auch Widersprüche in den Aussagen, aber es gibt auch sehr viel Konsens. Also wir haben schon sehr viel Material. Und all das, was an vielen Orten verteilt ist, zusammenzupacken, wäre sicher lohnend, um sich ein Gesamtbild zu verschaffen und eine Basis zu schaffen.

Martin Knust: Es gibt auch viel Bildmaterial, mit dem man Lücken füllen könnte.

Anno Mungen: Ich habe ein leichtes Déjà-vu: Ich habe mich viel mit dem *Ring* von Wieland Wagner 1942/43 in Altenburg und Nürnberg beschäftigt. Auch dort dachte ich, man müsste einmal versuchen, systematisch alle Quellen und Informationen, die wir zu einem solchen vergangenen Theaterereignis haben, zusammenzutragen. Dass man also gar nicht von der Partitur ausgeht, sondern im Sinne der Historischen Aufführungsforschung von den überlieferten Rekursen auf die Aufführung. Das war interessant: Im Laufe der Zeit, die ich mich damit beschäftigt habe, sind Fotos und Rezensionen (die man natürlich als diskursive Quellen positionieren muss) aufgetaucht und ich habe gemerkt: Es gibt relativ viel Material für ein solches historisches Regiebuch, bei dem man das gesammelte Material dann in Relation zur Musik anordnen würde.

Gundula Kreuzer: Ich finde die Idee gut, allerdings den Terminus „Regiebuch“ problematisch, da damit suggeriert wird, es wür-

de eine einheitliche Regie geben. Vielleicht findet man eine bessere Bezeichnung, etwa „Materialsammlung“. Ich weiß, dass es bei der kritischen Verdi-Edition schon die Diskussion gab, ob man die existierenden Regiebücher, etwa von Erstinszenierungen in Paris, mit einbezieht. Man müsste sich fragen, wie weit man chronologisch und von den Örtlichkeiten her gehen will, und wie man die Quellen kontextualisiert. Allein das Inspizientenbuch aus München zu erforschen, ist ja eine riesige Arbeit, diese verschiedenen Schichten und Radierungen jeweils zeitlich zuzuordnen, Handschriftenvergleiche müssten gemacht werden, der Kontext jeweils mitbedacht werden: Etwa Fricke schreibt unterschiedlich, je nachdem ob er direkt nach den Proben oder mit Abstand für Cosima Wagner schreibt.

Anno Mungen: Es wäre interessant zu erfahren, wie der State of the Art in der Editionspraktik im Umgang mit dieser Frage ist. Das Spannende bei unserem Projekt wäre ja, nicht einer musikalischen Edition theatralische Elemente hinzuzufügen, sondern wirklich vom Theater und der Frage, was brauchen wir, um uns dieses Theater vorstellen zu können, auszugehen.

Michael v. zur Mühlen: Ich verstehe, dass man das Ganze als „spekulatives Regiebuch“ bezeichnen müsste. Was ich vom methodologisch-technischen Aspekt her gut finde: Ein Regiebuch kondensiert und synthetisiert ja alle Ebenen der Darstellung. Momentan sind die Erkenntnisse, etwa aus der Technikgeschichte oder der Sprachwissenschaft, noch sehr separat. Das wäre die Chance, alles in einem Zeitstrahl, der die Musik ist, zu sammeln.

Christina Monschau: Man bräuchte quasi Unter-Regiebücher, einen großen Überblick und detaillierte Ausgaben für Gestik, Mimik, Licht. Ich fände eine solche Ausgabe auch im Hinblick auf eine praktische Umsetzung – die ich sehr befürworte! – sehr wichtig. Etwas, das man den Künstler*innen, die das umsetzen sollen, an die Hand geben kann. Hier gilt es dann wieder, die Wünsche und Bedürfnisse sowohl von Wissenschaft als auch von Kunst zu eruieren und dann auch zu bedienen.

Ulrich Hoffmann: Für die Praxis müsste es wahrscheinlich möglichst knapp gehalten sein und optisch übersichtlich. Eine Idee wäre eine digitale Partitur mit einzelnen Reitern, etwa zu Sprache oder Gestik, die man je nach Bedarf an- oder wegeklicken kann. Aus meinem Bereich heraus wäre es vorstellbar, die Partitur durchzugehen und Gesangsparts zu analysieren und zu identifizieren, die besonders sprachlich komponiert sind – und hier kenntlich zu machen, was eins-zu-eins durch Quellen belegt ist und was ein interpretativer Befund meinerseits ist. Die Grundfrage ist: Was wollen wir und für wen ist dieses Dokument? Oder sind es sogar zwei Dokumente, eines für die Wissenschaft und eines für die praktische Umsetzung in der historischen Aufführungspraxis?

Christina Monschau: Wir brauchen beides.

Anno Mungen: Es stellt sich hier die Frage, welchen Wissenschafts- und Kunstbegriff wir hier verfolgen wollen. Gehen wir von einem im traditionellen Wissenschaftssinn komplettistischen Ansatz aus oder verfolgen wir, vielleicht gerade mit Blick auf die Methode Künstlerische Forschung, auch rudimentärere Experimente mit einzelnen Aspekten?

Ulrich Hoffmann: Ich stimme zu, dass wir noch stärker reflektieren müssen, was der wissenschaftlich-künstlerische Ansatz für unsere Arbeit bedeutet.

Anno Mungen: Für unsere Thurnauer Definition von Künstlerischer Forschung ist die Iterativität entscheidend, auch der Austauschprozess. Dass wir nicht sagen: Wir machen jetzt eine Ausgabe im Sinne einer Werkausgabe, sondern wirklich die Praxis von Anfang an am Prozess teilhaben lassen.

Barbara Eichner: Wie war denn die Zusammenarbeit mit Kent Nagano? Hat er sich für die Ergebnisse der Wissenschaft interessiert?

Anno Mungen: Es war ein guter Prozess. Es gab sehr viel Austausch und ich habe Kent Nagano als jemanden erlebt, der sehr an Wissenschaft interessiert ist und auch sehr aktiv das Gespräch gesucht hat. Er hat sich immer wieder an unterschiedlichen Punkten im Prozess eingeschaltet und eingebracht. Für ihn war die Umsetzung auch eine große Herausforderung, da er – der das *Rheingold* hundert Mal dirigiert hat – und das Dirigat im Körpergedächtnis gespeichert hat, nun teilweise etwas völlig Neues machen musste, etwa in den schnelleren Tempi. In diesem Kontext war auch Kai Hinrich Müller, der Leiter der *Wagner Lesarten*, sehr wichtig, da er das Projekt von Anfang an in engem Austausch mit Kent Nagano entwickelt hat und ihm die Wichtigkeit der Änderungen zur gewohnten Aufführungstradition sehr gut vermitteln konnte.

Dominik Frank: Die extrem schnellen Tempi – wir hatten ja eine sehr kurze *Rheingold*-Aufführungsdauer von 2:14 Stunden – wurden wirklich sehr gut umgesetzt. Bei den langsamen Tempi könnten wir aus wissenschaftlicher Sicht auch noch extremer, also extrem langsam, werden. Wagner war hier wirklich an den starken Kontrasten interessiert.

Ulrich Hoffmann: Kent Nagano zeigte sich auch an der besonderen Sprachbehandlung sehr interessiert, er hat bei den Proben mit den Sänger*innen auch öfter abgebrochen und uns als Sprachexperten um unseren Input gebeten, um diesen Aspekt auch in die Rollenentwicklung einzubeziehen. Leider hatten wir aus organisatorischen und finanziellen Gründen nicht so viele Proben mit den Sänger*innen und Kent Nagano gemeinsam, wie wir uns idealerweise wünschen würden.

Anno Mungen: Als es am Anfang um die Auswahl der Sänger*innen ging und ich über Wilhelmine Schröder-Devrient und ihren speziellen Darstellungsstil berichtet habe, hat Kent Nagano sofort gefragt: „Wie geht das? Wie kann man das umsetzen?“ Und hier kommt die wichtige Funktion von Volker Krafft ins Spiel, der das Coaching der Sänger im historischen Stil übernommen hat – quasi in einer Art Dolmetscherfunktion zwischen Wissenschaft und Kunst.

Michael v. zur Mühlen: Ich möchte für die zukünftige Weiterentwicklung des Projekts noch die Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit Kunsthochschulen oder Opernstudios in den Raum werfen. Diese könnten eine ideale Möglichkeit sein, die einzelnen Erarbeitungsschritte umzusetzen und zu reflektieren. Ein Problem in diesem Fall könnte aber sein, dass wir es mit Stimmfächern zu tun haben, welche Studierende oftmals einfach noch nicht singen können. Ich bin mir noch unklar, wie man mit diesem Widerspruch produktiv umgehen kann.

Anno Mungen: Das war auch eine Grundfrage bei den Besetzungsfragen: Wie erfahren beziehungsweise unerfahren im Wagner-Gesang sollen oder müssen die Sänger*innen sein? Wir hatten ja relativ viele Rollendebuts. Aber es bleibt die Frage: Wie viel möchten erfahrene Sänger*innen annehmen und ändern? Auch die Frage der Nachfrage auf dem „Markt“ spielt hierbei eine Rolle.

Christina Monschau: Es ist lustig, wie sich hier in der Diskussion Wagners Bedingungen spiegeln. Er kam auch zu dem Schluss, dass er extrem lange Probenzeiten benötigt, dass die Suche nach den idealen Sänger*innen extrem komplex ist, dass er Sänger*innen wünschte, die noch in seinem Sinne formbar sind und der Erfolg seines Unternehmens fundamental von der Bereitschaft der Beteiligten abhängt, sich wirklich auf die Idee einzulassen. Das ist alles genau wie damals.

Anno Mungen: Ich glaube es wäre gut, Richard Wagner hinter uns zu lassen. Ich weiß nicht, ob man das so formulieren kann, aber ich denke, wir haben eine Überlieferung mit der Werkhaftigkeit und können daher das Ganze angehen, ohne uns immer auf Richard Wagner als Person oder Figur beziehen zu müssen.

Michael v. zur Mühlen: Ich finde essenziell, was du sagst. Die Gefahr ist, dass das Ganze schnell klebrig wird in diesem Wagner-Kosmos.

Barbara Eichner: Ich denke immer, wenn man über ein Reenactment oder eine Rekonstruktion nachdenkt, muss man sich im Kla-

ren darüber sein, dass es 1876 im Endeffekt ein Ein-Mann-Betrieb war. Es war Wagners Energie, die das am Laufen gehalten hat, natürlich mit der Unterstützung von Cosima und vielen anderen Leuten. Wagner sieht sich da als Wotan, dessen Wille Walhall hervorbringt. Es mag mit den praktischen Gegebenheiten gestimmt oder nicht gestimmt haben, aber er war einfach die Energiemaschine, das Zentrum des Ganzen, und alle anderen sind gesprungen. Bei einem modernen Reenactment, wie wir es alle denken, ist es eine Kollaboration, ein Kollektiv, viele Leute, die unterschiedliche Expertisen mitbringen. Das ist ein völlig anderes Prozedere als das, was Wagner gewollt und gemacht hat. Ich denke es ist völlig in Ordnung so, wir können uns ja keinen Wagner kneten, der das dann versucht. Man muss sich aber klar darüber sein, dass es ohne diesen Wagner-Dynamo in der Mitte eine komplett andere Geschichte ist. Wenn wir darüber reden, welche Sänger*in, Regisseur*in, Dirigent*in wir wollen, sprechen wir darüber, dass das Leute sein müssen, die kollaborativ und umgänglich sind, die zuhören können – das sind alles Eigenschaften, die Wagner nicht hatte. Das ist ein komplett anderes Arbeiten, völlig unabhängig von den historischen Gegebenheiten. Das müssen wir immer mitdenken.

Christina Monschau: Metaphorisch gesprochen erinnert mich das Projekt stark an das Bild aus der Kunstgeschichte, wenn man überlegt: was war vorher da und daran arbeitet, Schichten von Übermalungen durch verschiedene Techniken beiseite zu schieben und zu schauen, was darunter liegt. Hier kommt es mir ähnlich vor, natürlich haben wir es mit einem anderen Gegenstand zu tun, aber man kann genausowenig ein altes Bild wieder holen wie die authentische Wagner-Aufführung.

Kurzbiografien

Barbara Eichner

Dr. Barbara Eichner promovierte an der University of Oxford mit einer Arbeit zur deutschen Nationalidentität in der Musik, die 2012 als *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity, 1848–1914* veröffentlicht wurde. Sie publizierte Beiträge zu Richard Wagners Mittelalterrezeption im *Oxford Handbook of Music and Medievalism* (2020), zur Nachwirkung des *Ring* im *Cambridge Companion to Wagner's Ring des Nibelungen* (2020) und zu Wagners Stellung zur Gattung der „großen Oper“ in *Richard Wagner in Context* (2024). Sie ist regelmäßiger Gast der BBC bei Live-Opernübertragungen und schreibt Programmheftbeiträge für den Bayerischen Rundfunk, das Royal Opera House Covent Garden und Longborough Opera.

Dominik Frank

Dr. Dominik Frank studierte Theaterwissenschaft, Philosophie, Neuere Deutsche Literatur sowie Psychologie an der LMU München und war dort Mitarbeiter im Forschungsprojekt zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper 1933–1963. Seit 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau der Universität Bayreuth und promovierte dort mit der Arbeit *Hinter dem Vorhang. Opern- und Musiktheaterdiskurse in der DDR*. Er ist Teil des DFG-Erkennnistransferprojekts *Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert?*. Seit 2024 Habilitationsprojekt zum Thema „Nacktheit im Musiktheater“. Daneben arbeitet Dominik Frank als freiberuflicher Theaterpädagoge, Regisseur und Referent an der KZ-Gedenkstätte Dachau mit dem Themenschwerpunkt „Theater im KZ“.

Ulrich Thilo Hoffmann

Dr. Ulrich Thilo Hoffmann hat Sprechwissenschaft und Phonetik in Halle (Saale) studiert. In den Kunst- und Forschungsprojekten *Wagner-Lesarten* und *The Wagner Cycles* berät er Künstler*innen während der Probenprozesse zur Gesangsaussprache in den Werken Richard Wagners. Entlang dieser Projekte ist auch seine Dissertation über Aussprachenormen auf der Bühne im 19. Jahrhundert entstanden, die 2024

veröffentlicht wurde. Bis 2023 war er an der Entwicklung der Deutschen Aussprachedatenbank der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg beteiligt. Als freiberuflicher Sprecherzieher coacht er seine Klient*innen zu künstlerischem Bühnensprechen, Rhetorik und Arzt-Patienten-Kommunikation.

Sara Hubrich

Vier Saiten zum Klingen zu bringen, ist für Sara Hubrich eine Herzensangelegenheit. Nach Musikstudien in Hannover, Glasgow und London ist sie als freischaffende Geigerin und Bratschistin in Alter, Neuer und Improvisierter Musik ebenso unterwegs wie im Musiktheater. Neben ihrer Performancetätigkeit wirkt, forscht und lehrt sie am Zentrum für Alte Musik Köln und an der Hochschule Darmstadt zu den Themen „Musik im Kontext von Kulturarbeit“, „Zukunftsmusik“ sowie „The Creative Embodiment of Music“.

Kordula Knaus

Kordula Knaus ist seit 2015 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Bayreuth. Sie promovierte 2003 über Alban Bergs *Lulu* und war bis 2013 an der Universität Graz tätig. 2010 erfolgte die Habilitation mit einer Arbeit über gegengeschlechtliche Besetzungspraxis in der Barockoper. Forschungs- und Lehraufenthalte führten sie nach New York (2007) und Bologna (2013–2015). Sie leitete DFG-geförderte Projekte zur Opera buffa und zu Wilhelmine von Bayreuth. Jüngst erschien ihre *Musikgeschichte Barock* sowie die Edition der Schriften Alban Bergs für die Alban-Berg-Gesamtausgabe.

Martin Knust

Dr. Martin Knust M. A. studierte Musikwissenschaft, Schulmusik, evangelische Theologie und Philosophie in Greifswald, an der HU Berlin und der TU Dresden. M. A. 2000, Promotion 2006, Habilitation 2021. 2008–2012 Postdoktorand (Forschungsassistent) am Institut für Musik- und Theaterwissenschaft der Universität Stockholm, 2013–2021 Lektor und seit 2021 Dozent für Musikwissenschaft am Institut für Musik und Bild an der Linnéuniversität in Växjö. Seit 2015 Mitglied des dortigen Forschungszentrums für Intermedialität und Multimodalität und seit 2022 Leiter eines Forschungsprojekts zur digitalen Musikproduktion, finanziert von der Stiftung der Familie Kamprad. Forschungs-

schwerpunkte: Oper und Musiktheater des 19. bis 21. Jahrhunderts (insbesondere Richard Wagner), nordeuropäische Musik von 1800 bis zur Gegenwart, Musik und politischer Journalismus, schwedischer Pop.

Gundula Kreuzer

Gundula Kreuzer ist Professorin für Musikgeschichte und Chair des Department of Music an der Yale University, USA. Seit ihrem Studium in Münster und Oxford beschäftigt sie sich vor allem mit interdisziplinären Ansätzen zur Oper des langen 19. Jahrhunderts sowie mit Fragen der Historiographie, Medialität, Inszenierungsgeschichte, Bühnentechnik und des zeitgenössischen experimentellen Musiktheaters in den USA. Zu ihren mit vielen Preisen ausgezeichneten Schriften zählen *Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich* (Cambridge University Press 2010) und *Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera* (University of California Press 2018). 2019 erhielt sie die Dent Medal der Royal Musical Association.

Sandra Leupold

Sandra Leupold wurde für ihre Inszenierung von *Don Carlo* am Theater Lübeck als erste Regisseurin mit dem Deutschen Theaterpreis FAUST für die beste Musiktheater-Regie ausgezeichnet. Als „Regisseurin des Jahres“ nominierte sie die „Opernwelt“ für *Così fan tutte* in Montepulciano, *Don Giovanni* und *Freischütz* in Heidelberg und für *Pelléas et Mélisande*, *Parsifal* und *Gerusalemme liberata* am Staatstheater Mainz, außerdem für *Carmen* am Staatstheater Darmstadt und *Così fan tutte* und *Werther* am Theater Lübeck. Ihre *Zauberflöte* gewann den Publikumspreis des Theaters Erfurt. Sie inszenierte u. a. auch an der Hamburgischen Staatsoper, der Oper Frankfurt und der Oper Graz. Die Akademie der Künste führt ein Sandra-Leupold-Archiv mit ihrem künstlerischen Vorlass.

Christina Monschau

Christina Monschau ist studierte Kunsthistorikerin und Musikwissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Koblenz sowie musikwissenschaftliche Promovendin und Fellow der *a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne* an der Universität zu Köln. Im Rahmen ihrer durch zwei Stipendien (*a.r.t.e.s. Integrated Track & Mercator*) geförderten Dissertation *Musik durch Auge und Ohr*.

Zur *Expressivität im Wechselspiel der Künste in Wagners Ring* erarbeitet sie ein historisch informiertes Regiebuch zum 1876er *Ring*. Dies erfolgte unter beratender Mitarbeit im wissenschaftlich-künstlerischen Projekt *The Wagner Cycles* (*Dresdner Musikfestspiele* und *Concerto Köln* unter der musikalischen Leitung von Kent Nagano).

Anno Mungen

Anno Mungen ist Inhaber des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters sowie Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater an der Universität Bayreuth. Seit 2021 führt er zusammen mit *Wagner-Lesarten*, *Concerto Köln* und Kent Nagano ein Projekt zur historisch informierten Aufführung des *Ring des Nibelungen* durch. Er war zudem Leiter großer Forschungsprojekte zu den Themen *WagnerWorldWide2013*, „Musik – Stimme – Geschlecht“ (mit Forschungen zur Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient) sowie zum Musiktheater in Nürnberg im NS (mit Untersuchungen zum Regisseur Wieland Wagner). 2018 kuratierte er die Ausstellung „Hitler.Macht.Oper“ in Nürnberg. Von 2005 bis 2006 war er Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bonn sowie zuvor Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz, wo er seine Habilitationsschrift zur Archäologie der Filmmusik verfasste.

Ulf Otto

Ulf Otto, Dr.phil., ist Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Intermedialitätsforschung an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Der Schwerpunkt der Forschung liegt auf den Interdependenzen von Theatralität und Technologie in industriellen wie post-industriellen Kulturen und ist von den Science and Technology Studies geprägt. Zuletzt erschienen sind u. a. die Monographie *Das Theater der Elektrizität* (Metzler 2020) und der Sammelband *Ästhetiken der Intervention* (Theater der Zeit 2022). Aktuelle Projekte adaptieren Ansätze der pragmatischen Kunstsoziologie und der Computational Humanities.

Michael von zur Mühlen

Michael v. zur Mühlen studierte Musikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität Berlin und Musiktheaterregie an

der HfM „Hanns Eisler“ Berlin. Er inszeniert seit 2004 genreübergreifend Schauspiel, Oper und zeitgenössisches Musiktheater u. a. am Forum Neues Musiktheater der Staatsoper Stuttgart, der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, der Oper Leipzig, dem Nationaltheater Weimar, dem DT Göttingen, dem Staatstheater Darmstadt, der Staatsoper Berlin und der Oper Halle. Über seine Inszenierung von Verdis *Aida* schrieb DIE ZEIT: „Diese Aufführung markiert einen Präzedenzfall. Sie zeigt, was Oper im 21. Jahrhundert kann, wenn sie diskursiv auf der Höhe der Zeit ist und ästhetisch von bestrickender Durchlässigkeit.“ Seine Inszenierung der Musiktheater-Uraufführung „Im Stein“ von Sara Glojnaric und Clemens Meyer hatte im Juni 2021 an der Oper Halle Premiere und wurde von der Zeitschrift *Opernwelt* als „wichtiger Stream des Saison“ ausgezeichnet und für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST in der Kategorie „Ton und Medien“ nominiert. Der für das Next Level Festival for Games in Kooperation mit Dresden HEL-LERAU entstandene postapokalyptische Videospielessay „opera – a future game“ wurde mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST 2023 in der Kategorie „Ton und Medien“ ausgezeichnet.

Sarah Wegener

Die Sopranistin Sarah Wegener wird für ihre „herrlich leuchtende, so kraftvolle wie farbenprächtige Stimme“ (FAZ) hochgeschätzt und rief u. a. mit Strauss Liedern unter Mariss Jansons, Vladimir Jurowski und Daniel Harding sowie Mahlers 8. Sinfonie unter Kirill Petrenko, Vasily Petrenko und Kent Nagano Begeisterung hervor. Sie arbeitet regelmäßig mit Klangkörpern wie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem London Philharmonic Orchestra. Nach Freia im *Rheingold* verkörpert sie 2024 im Rahmen des wissenschaftlich begleiteten Nachfolge-Projekts von *Wagner-Lesarten*, *The Wagner Cycles*, Sieglinde in *Walküre* in Prag, Köln, Dresden, Amsterdam und Luzern. Ab dem Herbstsemester 2024 unterrichtet Sarah Wegener als Hauptfachdozentin Gesang an der ZHdK.

Thurnauer Schriften zum Musiktheater

Band 1: Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland, hg. von Dorothea Glatt-Behr, Bayreuth 1978. – vergriffen –

Band 2: *Così fan tutte*. Beiträge zur Wirkungsgeschichte von Mozarts Oper, hg. von Susanne Vill, Bayreuth 1978. – vergriffen –

Band 3: Theaterarbeit an Wagners Ring, hg. von Dietrich Mack, Bayreuth 1978. – vergriffen –

Band 4: Zur Lage der Musiktheater in Europa, hg. von Christiane Zentgraf, Bayreuth 1979. – vergriffen –

Band 5: Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert, hg. v. Sigrid Wiesmann, Bayreuth 1980. – vergriffen –

Band 6: Für und wider die Literaturoper, hg. v. Sigrid Wiesmann, Laaber 1981. – vergriffen –

Band 7: Hans-Joachim Bauer, Barockoper in Bayreuth, Laaber 1982. – vergriffen –

Band 8: Rokoko-Oper in Bayreuth. Argenore der Markgräfin Wilhelmine, hg. v. Hans-Joachim Bauer, Laaber 1983. – vergriffen –

Band 9: Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. Konzeption – Rezeption – Dokumentation, hg. v. Gabriele Brandstetter, Laaber 1988. – vergriffen –

Band 10: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters, hg. v. Winfried Kirsch und Sieghart Döhring, Laaber 1991.

Band 11: Der Fall Wagner. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagnerkritik, hg. v. Thomas Steiert, Laaber 1991.

- Band 12: Ulrike Kienzle, Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal – ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthus Schopenhauers, Laaber 1992.
- Band 13: Michael Klügl, Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette, Laaber 1992.
- Band 14: Matthias Brzoska, Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie, Laaber 1995.
- Band 15: Jens Rosteck, Darius Milhauds Claudel-Opern Christophe Colomb und L'Orestie d'Eschyle. Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption, Laaber 1995.
- Band 16: Meyerbeer und das europäische Musiktheater, hg. v. Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998.
- Band 17: Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, hg. v. Rainer Franke, Laaber 1999.
- Band 18: Elisabeth Schmierer, Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinis, Laaber 1999.
- Band 19: Verdi und die deutsche Literatur, hg. v. Wolfgang Osthoff und Daniela Goldin Folena, Laaber 2002.
- Band 20: Meyerbeer und die Opéra comique, hg. v. Arnold Jacobshagen und Milan Pospisil, Laaber 2003.
- Band 21: Manuela Jahrmärker, Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra, Laaber 2006.
- Band 22: Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater. Bericht eines internationalen Symposions über Beziehungen von Tanz und Musik im Theater, hg. v. Thomas Betzwieser, Anno Mungen, Andreas Münzmay, Stephanie Schroedter, Würzburg 2009.

Band 23: Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance, hg. v. Anno Mungen, Würzburg 2010.

Band 24: Anne Henrike Wasmuth, Musikgeschichte schreiben. Ein Beitrag zur Spontini-Rezeption im Kontext der kulturellen Topographie Berlins 1820–1841, Würzburg 2015.

Band 25: Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today, hg. v. Anno Mungen, Nicholas Vazsonyi, Julie Hubbert, Ivana Rentsch, Arne Stollberg, Würzburg 2017.

Band 26: Gefühlskraftwerke für Patrioten. Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung, hg. v. Arne Stollberg, Ivana Rentsch, Anselm Gerhard, Würzburg 2017.

Band 27: Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen, hg. v. Wolf-Dieter Ernst, Nora Niethammer, Berenika Szymanski-Düll, Anno Mungen, Würzburg 2015.

Band 28: Singstimmen. Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil, hg. v. Saskia M. Woyke, Katrin Losleben, Anno Mungen, Stephan Mösch, Würzburg 2017.

Band 29: Dominic Larue, Cologne SynchroniCities. Zur musikalischen Inszenierung von Stadt, Würzburg 2016.

Band 30: Die Libretto- und Opernwerkstatt Eugène Scribe/L'Atelier du librettiste Eugène Scribe. Edition der Werkpläne/Edition des plans des livrets d'opéra 1815–1841, hg. v. Manuela Jahrmärker (unter Mitarbeit von Naoka Werr), Würzburg (vierbändig) 2015.

Band 31: Opernkonzeptionen zwischen Berlin und Bayreuth. Das musikalische Theater der Markgräfin Wilhelmine, hg. v. Thomas Betzwieser, Würzburg 2016.

Band 32: Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater, hg. v. Matthias Henke und Sara Beimdieke, Würzburg 2016.

Band 33: Saskia Maria Woyke, *Stimme, Ästhetik und Geschlecht in Italien 1600–1750*, Würzburg 2017.

Band 34: Elfi Vomberg, *Wagner-Vereine und Wagnerianer heute*, Würzburg 2018.

Band 35: Melanie Fritsch, *Performing Bytes. Musikperformances der Computerspielkultur*, Würzburg 2018.

Band 36: Ulrike Hartung, *Postdramatisches Musiktheater*, Würzburg 2020.

Band 37: Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021.

Band 38: Victor Nefkens, *Wagner Beyond Established Differences. Rethinking Controversial Aspects of Wagner's Music Dramas in the Light of Contemporary Culture*, Würzburg 2019.

Band 39: Sarah Mauksch, *Klang-Raum-Konfigurationen. Ästhetische Situationen zwischen Aufführung und Ausstellung*, Würzburg 2020.

Band 40: *Hitler. Macht. Oper. Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950*, hg. von Silvia Bier, Anno Mungen, Tobias Reichard, Daniel Reupke, Würzburg 2020.

Band 41: *Erzählte Erinnerung*, hg. von Silvia Bier, Würzburg 2020.

Band 42: *„Gefühle sind von Haus aus Rebellen“*. Musiktheater als Katalysator und Reflexionsagentur für gesellschaftliche Entwicklungsprozesse, hg. von Dominik Frank, Ulrike Hartung, Kornelius Paede, Würzburg 2020.

Band 43: *Oper 2020. Eine Dokumentation aus der Oper Dortmund*, hg. von Merle Fahrholz, Heribert Germeshausen, Ulrike Hartung, Anno Mungen, Würzburg 2021.

Band 44: Netzwerke – Performanz – Kultur. Transdisziplinäre Perspektiven und wechselseitige Bezüge, hg. von Daniel Reupke, Sven Banisch, Meike Beyer, Philip Roth, Julia Thibaut, Würzburg 2021.

Ab Band 45 erscheinen die Bände im utzverlag, München.

Band 45: Silvia Bier, Konzert der Musen. Die Synthese der Künste in der Tragédie en musique Lullys. München 2022. 570 Seiten.
ISBN 978-3-8316-4958-7 (gebundenes Buch),
ISBN 978-3-8316-7691-0 (E-Book).

Band 46: Dominik Frank, Hinter dem Vorhang. Opern- und Musiktheaterdiskurse in der DDR. München 2023. 384 Seiten.
ISBN 978-3-8316-5006-4 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7743-6 (E-Book)

Band 47: Elisabeth van Treeck, „... da das Wirkliche konstant in Schweben bleibt ...“. Klang- und Bilddramaturgien des Suspense in Olga Neuwirths *Lost Highway*. München 2024. 514 Seiten
ISBN 978-3-8316-5032-3 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7786-3 (E-Book)

Band 48: Oper raus! Ästhetische NeufORMATIERUNGEN und gesellschaftliche Widersprüche, hg. von Ulrike Hartung und Kornelius Paede, unter Mitarbeit von Eva Theresa Beck. München 2024. 290 Seiten
ISBN 978-3-8316-5050-7 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7785-6 (E-Book)

Band 49: Wagnertheater! – Historisch informiert?, hg. von Dominik Frank. München 2025. 386 Seiten
ISBN 978-3-8316-5056-9 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7795-5 (E-Book)

