

**DONNERSTAG 14. MAI 2026**  
**16 UHR KULTURPALAST**



Richard Wagner

# GÖTTER- DÄMMERUNG



Die Dresdner Musikfestspiele sind eine Einrichtung der Landeshauptstadt Dresden. Sie werden gefördert durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus und mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

## PREMIUMPARTNER



SÄCHSISCHE ZEITUNG

# THE PACKARD HUMANITIES INSTITUTE

Exklusiver Premiumpartner für »The Wagner Cycles« – »Götterdämmerung« 2026

## KLASSIKPARTNER



## PROJEKTPARTNER

SACHSEN. LAND VON WELT.



GESELLSCHAFT  
FREUNDE DER DRESDNER  
MUSIKFESTSPIELE E.V.

K&M Stiftung  
Kunst und Musik  
für Dresden



DRUCKEREI THIEME  
SEIT 1903

## KOOPERATIONSPARTNER



Semperoper  
Dresden



Dresden

Townhouse  
VAGABOND CLUB



FRAUEN  
KIRCHE  
DRESDEN



Hochschule für Musik  
Carl Maria von Weber Dresden

## FÖRDERPARTNER

JUST Naturstein GmbH | APOGEPHA Arzneimittel GmbH | Chauffeur Service 8x8

## UNTERSTÜTZER

Oppacher Mineralquellen GmbH & Co. KG

## KULTUR- UND MEDIENPARTNER



**YOUNG WOO KIM** SIEGFRIED  
**JOHANNES KAMMLER** GUNTHER  
**DANIEL SCHMUTZHARD** ALBERICH  
**PATRICK ZIELKE** HAGEN  
**ÅSA JÄGER** BRÜNNHILDE  
**SOPHIA BROMMER** GUTRUNE  
**OLIVIA VERMEULEN** WALTRAUTE  
**JASMIN ETMINAN** ERSTE NORN  
**MARIE-LUISE DRESSEN** ZWEITE NORN  
**VALENTINA FARCAS** DRITTE NORN  
**ANIA VEGRY** WOGLINDE  
**IDA ALDRIAN** WELLGUNDE  
**EVA VOGEL** FLOSSHILDE  
**DRESDNER FESTSPIELCHOR**  
**DER RICHARD-WAGNER-AKADEMIE**  
**CHOR DER KLANGVERWALTUNG**  
**DRESDNER FESTSPIELORCHESTER**  
**CONCERTO KÖLN**  
**KENT NAGANO** DIRIGENT

---

**RICHARD WAGNER** (1813–1883)

»Götterdämmerung«

Dritter Tag des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«  
historisch informierte konzertante Aufführung  
Zyklus »Der Ring des Nibelungen« IV

**Konzertdauer: ca. 5 Stunden (inkl. zwei Pausen)**

**15 Uhr Konzerteinführung**

Kulturpalast, Café Tutti, 1. OG

# THE WAGNER CYCLES

Ein Opernstoff, der ebenso begeistert wie polarisiert, der vielfach erforscht und diskutiert wurde und der bis heute nicht auserzählt ist: Mit seiner monumentalen Tetralogie »Der Ring des Nibelungen« schrieb Richard Wagner 1876 im Rahmen der ersten Bayreuther Festspiele Musikgeschichte und sprengte die Gattungsgrenzen des Musiktheaters mit einem Paukenschlag. Im Jahr 2026, zum 150-jährigen Jubiläum der ersten zyklischen Aufführung, wird der Zyklus unter der künstlerischen Gesamtleitung von Kent Nagano und Jan Vogler erneut – und auf besondere Weise – vollendet: Von 2023 bis 2026 wurde das Werk im Kontext seiner Entstehungszeit, auf Basis aktueller Erkenntnisse der Wagner- und Aufführungspraxis-Forschung, eingebunden in ein umfangreiches Rahmenprogramm und angegliedert an eine neue Richard-Wagner-Akademie, in Dresden in historisch informierter Aufführungspraxis neu erarbeitet.

Das Besondere des Projektes ist die direkte Verbindung von wissenschaftlichem Arbeiten mit der musikalischen Praxis, wobei der Fokus darauf liegt, wie sich Wagner seine Tetralogie vorgestellt hat, von welchen musik- und theaterhistorischen Rahmenbedingungen er ausging und wie der »Ring« geklungen haben könnte. Die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler arbeiteten dazu eng mit dem Dirigenten Kent Nagano, den Orchestermitgliedern, dem Chor und den Solistinnen und Solisten zusammen. So inspirieren und befruchten sich in der heutigen Aufführung Forschung und Praxis auf einzigartige Weise.

Im Rahmen der Erarbeitung erfolgte die aufwendige Rekonstruktion der historischen Instrumente und ihrer Spielweisen sowie die Wiederentdeckung eines historischen Umgangs mit dem Wort, der sich von heutigen Interpretationstechniken erheblich unterscheidet: Gesungen wurde seinerzeit nicht nur mit deutlich weniger Vibrato, es wurden auch zahlreiche dramatische Mittel verwendet, die bis zum Sprechen, Schreien und Flüstern reichen konnten. Die Interpretation des »Wagner-Cycles-Rings« basiert daher auch auf der intensiven intellektuellen und praktischen Beschäftigung der Mitwirkenden mit den Aufführungstechniken der Wagner-Zeit in einer Vielzahl von Workshops. Ein wichtiger Punkt ist darüber hinaus die kritische Ausleuchtung von Wagners

gesellschaftspolitischer Einstellung sowie eine besondere Auseinandersetzung mit seinem Antisemitismus, der in der »Götterdämmerung« vor allem in den Figuren Alberich und Hagen Niederschlag findet.

Im vorliegenden Programmheft finden Sie neben einer Inhaltsangabe drei Beiträge von Wissenschaftler:innen aus dem Team der »Wagner Cycles«, welche auch die Proben kontinuierlich begleitet haben. Clive Brown, einer der international renommiertesten Experten für historische Aufführungspraxis, berichtet über den besonderen Klang der »Wagner Cycles«-Aufführungen, über Instrumente und Singstimmen, über überraschende Tempi, über Portamento, Rubato und (extrem sparsam eingesetztes) Vibrato. Dazu kommen zwei Texte von Wagner-Forschenden der nächsten Generation. Lluc Solés Carbó, Doktorand an der Technischen Universität Dortmund, widmet sich der Herkunft der »Götterdämmerung« aus der Grand Opéra, Wagners gleichzeitigem Vor- und Feindbild, bei der der Chor – der hier erstmals im »Ring«-Zyklus zum Einsatz kommt – eine bedeutende Rolle spielt. Sophia Feulner, derzeit Studentin der Musiktheaterwissenschaft an der Universität Bayreuth und wissenschaftliche Assistentin im »Wagner-Cycles«-Projekt, erforscht die Konstruktion der Vater-Tochter-Beziehungen im »Ring« unter psychoanalytischen Gesichtspunkten: im Fokus dabei die traumatisierten Töchter Wotans, Brünnhilde und Waltraute.

Wir wünschen gute Lektüre und vor allem: einen langen und hoffentlich anregenden Musiktheaterabend!

---

Dominik Frank

## AUFFÜHRUNGEN »GÖTTERDÄMMERUNG« 2026

**24. MAI 2026** FRIEDRICHSFORUM BAYREUTH / **26. MAI 2026**

ELBPILHARMONIE HAMBURG / **04. JUNI 2026** KÖLNER PHILHARMONIE /

**10. SEPTEMBER 2026** LUCERNE FESTIVAL / **13. SEPTEMBER 2026**

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS

# DAS TEAM HINTER DEM KÜNSTLERISCH- WISSENSCHAFTLICHEN PROJEKT

**KENT NAGANO** KÜNSTLERISCHE GESAMTLEITUNG

**JAN VOGLER** KÜNSTLERISCHE GESAMTLEITUNG

**ULRIKE SCHÜLER** PROJEKTLEITUNG

**PD DR. KAI HINRICH MÜLLER**

**DR. DOMINIK FRANK**

WISSENSCHAFTLICHE LEITUNG

**PROF. DR. CLIVE BROWN**

**PROF. DR. DR. H. C. URSULA HIRSCHFELD**

**PROF. DR. THOMAS SEEDORF**

WISSENSCHAFTLICHE PROBENBEGLEITUNG

**MATTHIAS JUNG** CHOREINSTUDIERTUNG

**VOLKER KRAFFT** MUSIKALISCHE STUDIENLEITUNG

**SEBASTIAAN VAN YPEREN** MUSIKALISCHE ASSISTENZ

**DR. DOMINIK FRANK** STAGING UND INSPIZIENZ

**SOPHIA FEULNER**

WISSENSCHAFTLICHE ASSISTENZ UND CO-INSPIZIENZ

**MICHAEL RATHMANN** STAGE MANAGEMENT

---

Festspiele der  
Landeshauptstadt  
Dresden



Dresden.  
DIE STADT



Die Dresdner Musikfestspiele sind eine Einrichtung der Landeshauptstadt Dresden. Sie werden gefördert durch das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus und mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

**Wir danken The Packard Humanities Institute für die großzügige Unterstützung  
der »Götterdämmerung«-Tournee**

## THE PACKARD HUMANITIES INSTITUTE

Exklusiver Premiumpartner für »The Wagner Cycles« - »Götterdämmerung« 2026

sowie unseren Projektpartnern



DRESDNER  
FESTSPIELORCHESTER



# GÖTTER- DÄMMERUNG

## HANDLUNG

### VORSPIEL

Die drei beinahe allwissenden Nornen, Töchter der »Urwa-la« Erda und damit Halbschwestern Brünnhildes, sprechen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, über Wotans Urfevel, als er einen Ast von der Weltesche brach, über Alberichs Raub des Rheingolds und über das Schicksal des Feuergottes Loge. Da Wotan die Weltesche inzwischen ganz fällen ließ, wird das Schicksalsseil ersatzweise an einer Tanne befestigt – und reißt. Die Nornen kehren zurück in den Schoß der Erde.

Nach ihrer ersten Liebesnacht (»Leuchtende Liebe, lachender Tod«) nimmt Siegfried bereits wieder Abschied von Brünnhilde. Als Andenken schenkt er ihr ausgerechnet den verfluchten Ring des Nibelungen, der damit eine zusätzliche neue Bedeutung erhält. Brünnhilde – durch die sexuelle Entjungferung auch ihrer göttlichen Fähigkeiten beraubt – schenkt ihm dafür ihr Pferd Grane und bleibt allein hinter dem immer noch brennenden Feuerwall zurück.

### ERSTER AUFZUG

Am Hofe der Gibichungen lebt Alberichs Sohn Hagen, den dieser mit der Königin Grimhild gezeugt hat. (Über die genaueren Umstände werden verschiedene Versionen erzählt.) Hagen lebt dafür, den Ring zurückzuerobern und damit seinen Vater wieder an die Macht zu bringen. Der Plan sieht folgendermaßen aus: Hagen erzählt den Königskindern Gunther und Gutrune von den Held:innen Siegfried und Brünnhilde und erweckt deren Begierde. Da Gunther zu Recht annimmt, den Feuerwall, der Brünnhilde schützt, nicht bezwingen zu können, rät Hagen ihm, sich Siegfried zum Freund zu machen, damit dieser Brünnhilde für Gunther »erobern« könne. Als Dank solle Siegfried Gutrune zur Frau bekommen. Als Siegfried (zufällig?) vorbeikommt, überreichen ihm Hagen und Gutrune ein Getränk, das ihn Brünnhilde vergessen lässt. Siegfried verliebt sich in Gutrune, schließt Blutsbrüderschaft mit Gunther und willigt ein, Brünnhilde für Gunther aus dem Feuer zu holen.

Brünnhilde erhält währenddessen Besuch: Ihre Schwester Waltraute, hochgradig traumatisiert, berichtet von Wotan, der – mit den Splittern seines zerbrochenen Speeres in der Hand, umgeben von den anderen Gött:innen und den Kämpfern seiner Zombiarmee – auf dem aus den Scheiten der gefällten Weltesche errichteten Scheiterhaufen sitze und auf das

FD  
GÖTTERDÄMMERUNG

Ende von Walhall, der Götterherrschaft und sich selbst warte. Waltraute bittet Brünnhilde darum, dieses Ende zu verhindern, indem sie den verfluchten Ring den Rheintöchtern zurückgebe. Vergeblich. Waltraute verlässt Brünnhilde erfolglos.

Siegfried, durch den Tarnhelm in Gunther verwandelt, durchbricht erneut das Feuer. Er entreißt Brünnhilde mit Gewalt den Ring und kündigt an, sie zu vergewaltigen und sie damit als »seine« (Gunthers) Braut zu beanspruchen. Um anschließende Zärtlichkeiten zu verhindern (welche seinen Blutsbruder Gunther entehren würden), kündigt er an, sein Schwert Nothung für den Rest der Nacht zwischen sich und Brünnhilde zu legen.

## ZWEITER AUFZUG

Hagen wird von Alberich (im Traum?) zum Gehorsam ermahnt. Mit allen Mitteln müsse er an den Ring gelangen.

Siegfried, Gunther und die »Braut« Brünnhilde kehren zurück. Beginnende Hochzeitsfeierlichkeiten und blanker Hass überlagern sich. Anhand des Rings an Siegfrieds Finger erkennt Brünnhilde den Betrug und fordert Rache. Siegfried, der sich unschuldig glaubt, beschwört seine Unschuld. Brünnhilde, Hagen und Gunther beschließen gemeinsam Siegfrieds Tod.

## DRITTER AUFZUG

Siegfried verirrt sich an den Rhein. Die Rheintöchter warnen ihn vor dem verfluchten Ring und bitten ihn, halb flirtend, halb warnend, ihnen diesen auszuhändigen. Siegfried, in einer Mischung aus Ignoranz und Trotz, lehnt ab.

Hagen, Gunther und einige Männer finden Siegfried. Hagen gibt ihm mithilfe eines weiteren Getränks sein Gedächtnis wieder. Als Siegfried daraufhin von Brünnhilde erzählt, wirkt es so, als hätte er Gunther betrogen und die Blutsbrüderschaft entehrt. Hagen tötet Siegfried.

Hagen beansprucht den Ring für sich und tötet auch Gunther. Auch Guttrune stirbt – vor Schmerz. Brünnhilde hat von den Rheintöchtern inzwischen die Wahrheit erfahren. Auch sie lässt nun, genau wie Wotan in Walhall, einen Scheiterhaufen errichten. Während Siegfrieds Leiche verbrennt, reitet sie mit Grane in die Flammen. Erde und Himmel brennen gleichzeitig. Am Ende überflutet der Rhein die brennende Halle, Hagen wird beim letzten Versuch, an den Ring zu gelangen, von den Rheintöchtern in die Tiefe gerissen. Es bleiben eine vage musikalische Hoffnung auf Erlösung sowie vier Überlebende im Wasser: die drei Rheintöchter und Alberich. Der Zyklus kann von vorn beginnen.

# MANNEN, FRAUEN UND DIE STIMME DER GEMEINSCHAFT

## WAGNER UND SEIN VERHÄLTNIS ZUR PARISER GRAND OPÉRA



**Karikatur über  
Wagners »Tann-  
häuser« in Paris,  
der ab der  
Erstaufführung  
1861 das Publikum  
stark polarisierte**

Aus dem Züricher Exil, am 22. Oktober 1850, schrieb der steckbrieflich gesuchte Richard Wagner an seinen Freund Theodor Uhlig folgende Worte:

»Wie wird es uns aber erscheinen, wenn das ungeheure Paris in Schutt gebrannt ist, wenn der Brandt von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmistbaren Augeasställe anzünden, um gesunde Luft zu gewinnen? – Mit völligster Besonnenheit und ohne allen Schwindel versichere ich Dir, daß ich an keine andere Revolution mehr glaube, als an die, die mit dem Niederbrande von Paris beginnt.«<sup>1</sup>

Trotz der Abneigung gegen Paris und das dortige Opernsystem machte sich Wagner die Form der französischen Grand Opéra zu eigen. Als der Komponist 1848 mit dem in Prosa

verfassten Entwurf »Die Nibelungensage (Mýthus)« den Grundstein seiner späteren Tetralogie »Der Ring des Nibelungen« legte, entsprach diese Geste dem Zeitgeist. Während des Vormärz waltete unter den deutschen Intellektuellen die Überzeugung, dass die Pflege einer deutschen »Großen Oper« – nach dem Vorbild der französischen Grand Opéra – mit historischen und politischen Schwerpunkten zur Verfestigung eines kulturell und politisch selbstbewussten

1 Wagner, Richard. 1975 [1850]. »120. An Theodor Uhlig, Dresden«. In »Sämtliche Briefe. 3. Briefe der Jahre 1849–1851«, 452–462. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, S. 460.

Deutschlands entscheidend beitragen könnte.<sup>2</sup> Verbreitet war die Meinung, dass die germanische Welt über eine eigene Version der Grand Opéra mit »tableaux vivants« im Stile der großen historischen Malerei verfügen müsse, wenn sie auf Augenhöhe mit den anderen Nationen in die moderne Geschichte eintreten wolle.<sup>3</sup> Als deutsches nationales Epos spielte der Nibelungen-Stoff als mögliche Vorlage für eine solche große Oper naturgemäß eine wichtige Rolle.

Wagners »Mÿthus«-Entwurf fasst in zwei deutlich getrennten Hälften schon sämtliche Eckpunkte des späteren »Ring des Nibelungen« zusammen. Diesem Entwurf folgte jedoch nicht direkt die Idee, eine musikdramatische Tetralogie zu schreiben. Zuerst hat sich Wagner mit der zweiten Hälfte seines Textes beschäftigt, die Teile des »Nibelungenlieds«, also Teile einer philologisch fixierten volksbildenden Legende, nacherzählt. Das daraus resultierende Drama »Siegfrieds Tod«

erweckt durch die Thematisierung des Nibelungen-Stoffes einen Grand-Opéra-typischen pseudohistorischen Eindruck.<sup>4</sup> Die Figurengestaltung und die Dramaturgie sind charakteristisch für eine Grand Opéra, wie an der letzten Szene gut erkennbar ist: Der Held Siegfried hat offensichtlich messianische Züge – in einer Vorstudie wird er von Brünnhilde folgendermaßen gepriesen: »Hört denn, ihr herrlichen Götter, euer Unrecht ist getilgt: dankt ihm, dem Helden, der eure Schuld auf sich nahm«<sup>5</sup> – und steht am Ende der Oper im Mittelpunkt einer regelrechten Erlösungsszene, mit finalem Auftritt des Chores und dazugehörigem »tableau«.<sup>6</sup> Wagner hat das Libretto zu »Siegfrieds Tod« nicht vertont, sondern aufbewahrt und erst 1852 zum vierten Teil seines »Ring«-Projekts gemacht. Erst viel später wurde das Stück in »Götterdämmerung« umbenannt und fertig komponiert. Obwohl Wagner für die fertige Version des »Ring«-Textbuches von 1852 den Großteil des Textes von »Siegfrieds Tod« übernahm, schrieb er einige Stellen um, allen voran das Ende. In der neueren Version fallen

---

2 Seit der Aufklärung rückte die Tatsache der historischen und politischen Unbestimmtheit der deutschen Nation immer wieder ins Zentrum der Diskussion. Jean-François Candoni erinnert an die Worte Hölderlins in dessen Gedicht »An die Deutschen«: »Denn, ihr Deutschen, auch ihr seid / Tatenarm und gedankenvoll«. Candoni, Jean-François. 2012. »Richard Wagner et le Grand Opéra français. Les ambiguïtés d'une relation«. In »Le Musée Virtuel Richard Wagner«. Letzter Zugriff am 11. Juni 2024. <https://richard-wagner-web-museum.com/oeuvre/grand-opera-francaise-richard-wagner-ambiguites/>.

3 Wie etwa an Theodor Vischers (1807–1887) kritischem Beitrag »Zustand der jetzigen Malerei« exemplarisch ersichtlich. Vischer, Theodor. 1922 [1844]. »Zustand der jetzigen Malerei«. In »Kritische Gänge«, V: 40 ff. München: Meyer & Jessen, S. 40.

---

4 Wagner, Richard. 2012a [1848]. »Siegfrieds Tod. Erstschrift des Textbuches mit Varianten der nachfolgenden Quellen bis GSD II«. In »Sämtliche Werke/Bd. 29,2A. Texte zum Bühnenfestspiel ›Der Ring des Nibelungen‹ 1: (1848–1853)«, 29, IIA: 48–112. Mainz: Schott Music GmbH & Co.

5 Wagner, Richard. 2012b [1848]. »Siegfrieds Tod. Vorstudie mit Varianten der nachfolgenden Quellen bis GSD II«. In »Sämtliche Werke/Bd. 29,2A. Texte zum Bühnenfestspiel ›Der Ring des Nibelungen‹ 1: (1848–1853)«, 29, IIA: 19–29. Mainz: Schott Music GmbH & Co, S. 29.

6 Wagner, »Siegfrieds Tod ...« (Anm. 4), S. 110–112.

der fehlende finale Auftritt des Chores und die fehlende Restitution der Göttermacht auf. In der ersten Version war diese noch christlich kodiert: »Brünnhilde: (...) Nur einer herrsche! / Allvater! Herrlicher, du!«<sup>7</sup>. Beides, sowohl die dramaturgische Bedienung von »tableaux« als auch die Thematisierung der christlichen Legende, sind Gattungsgemeinplätze der Grand Opéra. Die Historiografie hat in dieser Umschreibung eine Folge der langsamen Abwendung Wagners von den musikdramatischen Strategien der Grand Opéra gelesen, die sich biografisch erklären lässt. Das fertige Textbuch des »Rings« entstand in Zürich nach der Verfertigung der Revolutionsschriften, die unter anderem den Bruch mit Meyerbeer – in der antisemitischen Hetzschrift »Das Judentum in der Musik« (1850) konkretisiert – und der Grand-Opéra-Hauptstadt Paris thematisieren.

In dem oben zitierten Brief an Uhlig, der Paris-Niederbrennungsfantasie, hat man oft einen Wendepunkt in der Meinung des Komponisten zu allem Französischen gelesen – selbstverständlich mit besonderer Berücksichtigung der französischen Oper. Im etablierten biografischen Diskurs über Wagner, angefangen mit Wagners Autobiografie,<sup>8</sup> bestimmen die Erfahrungen Wagners mit Paris sein ambivalentes Verhältnis zum französischen Stil. »Der Ring des Nibelungen«, dessen Entstehung untrennbar mit der Verbreitung und Etablierung des französischen Modells der Grand Opéra verbunden sei, gilt in den kommenden Entwicklungsphasen des Komponisten als Symbol seiner progressiven Emanzipierung von fremden Einflüssen, insbesondere von dem der französischen Operntradition.

Trotz dieses von Wagner selbst etablierten Narrativs mutet die »Götterdämmerung« nach genauerer Analyse weiterhin französisch an. Eine Erklärung findet sich darin, dass bestimmte Elemente der Dramaturgie der Grand Opéra auch nach der mehrmaligen Umarbeitung unberührt blieben, sogar noch bekräftigt wurden. Der 1848 textlich fixierte dramaturgische Aufbau des zweiten Aufzugs mag zum Beispiel ein finalisierendes Terzett vorausgesehen haben, aber es ist erst die 1874 angefertigte Komposition, die das Fragment durch den vorläufigen Verzicht auf Motivik und die Verflechtung der Strophen zu einem Grand-Opéra-typischen Ensemble macht. In der Eid-Szene des ersten Aufzugs integriert Wagner nicht das seltsam hervorstechende Lied Siegfrieds und Gunthers in den »Ring«-spezifischen dialogischen Fluss, sondern schöpft dessen lyrisches Potenzial komplett aus, indem er das Stück instrumental vorbereitet und melodische und harmonische Topoi bedient, welche für die großen Duette

---

7 Wagner, »Siegfrieds Tod ...« (Anm. 4), S. 110; Wagner, Richard. 2012c [1852]. »Siegfrieds Tod. Viertschrift des Textbuches mit Varianten der nachfolgenden Quelle bis zur Druckausgabe von 1853«. In »Sämtliche Werke/Bd. 29,2A. Texte zum Bühnenfestspiel ›Der Ring des Nibelungen‹ 1: (1848–1853)«, 29, IIA: 136–210. Mainz: Schott Music GmbH & Co, S. 209.

8 Vgl. Friedrich, Sven. 2018. »Wagner (Komponisten und Regisseure)«, Richard, Biographie. In »MGG Online«, herausgegeben von Laurenz Lüttken. RILM, Bärenreiter, Metzler, 2016–2026. Letzter Zugriff am 11. Juni 2024. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45489>. Voss, Egon. 2017. »Kommentar«. In Richard Wagner, »Der Ring des Nibelungen«, 433–544. Stuttgart: Reclam.

# Tannhäuser



Opéra de  
**RICHARD WAGNER**

## Plakat der Pariser Oper von 1891

der Grand Opéra charakteristisch sind. Am prominentesten liefert die Behandlung des Chors ein Beispiel für diese beharrliche Anlehnung an das französische Muster. In der Partitur der »Götterdämmerung« wurde dieses Element nicht gestrichen, sondern lediglich aus dem großen Finale an eine andere dramaturgische Position versetzt. Der »Götterdämmerungs«-Chor spielt in zweierlei Hinsicht eine zentrale, Grand-Opéra-spezifische Rolle: Er markiert einerseits durch die Bildung von »tableaux« die Hand-

lungshöhepunkte<sup>9</sup> – z. B. die erste Eid-Szene des zweiten Aufzugs – und fungiert andererseits als Garant der Verankerung der Handlung in historisch anmutenden Koordinatensystemen. Die Bezeichnungen »Mannen« und »Frauen« verweisen auf das im »Ring« bisher fast vollkommen abwesende Menschengeschlecht und damit quasi realistisch auf die echte (historische) Welt und Gesellschaft. Der Auftritt des Chores in sozial relevanten Momenten, wie zum Beispiel bei der Hochzeit oder beim Trauerzug, deutet auf eine von gewöhnlichen, für das Publikum nachvollziehbaren gesellschaftlichen Strukturen geprägte Welt hin. Die dadurch geschaffene Verankerung in historisch anmutenden Koordinaten fällt in der »Götterdämmerung« besonders auf, denn ihre Negation schien für die Zusammensetzung der früheren Teile der Tetralogie, in denen die Stimme der Gemein-

schaft kaum vertreten war, zentral gewesen zu sein.

Tatsächlich ist der Dialog mit der Grand Opéra ein relativ konstanter Zug in Wagners künstlerischer Laufbahn. Seine Musikdramen sind im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden, einer Zeit, in der sich die große französische Oper enormer Popularität erfreute. Sowohl thema-

9 »Les temps forts de l'intrigue«; Candoni, »Richard Wagner et le Grand Opéra français ...« (Anm. 2).

tisch, mit der Adaption von historischen oder pseudohistorischen Handlungen, als auch dramaturgisch, durch den systematischen Einsatz und die Entwicklung einzelner Elemente, zum Beispiel durch die massive Erweiterung des Chores,<sup>10</sup> prägte die Grand Opéra die gesamte europäische Bühne. Mit dem Einbezug eines beeindruckenden Chores von Grand-Opéra-Dimensionen hatte Wagner bis zum »Lohengrin« immer gearbeitet, für »Die Meistersinger von Nürnberg« (1868) hatte er einen solchen Chor erneut ins Visier genommen. Die formale Anlehnung der »Götterdämmerung« an das Modell der Grand Opéra ergibt also Sinn innerhalb einer musikdramatischen Landschaft, die von einer unidirektionalen Einflussrichtung<sup>11</sup> von der französischen auf alle anderen europäischen Opernsprachen geprägt war. Die Rekursivität des zunächst französischen, danach pan-europäischen musikdramatischen Geschmacks im Werk Wagners entspricht der Funktionsweise seines Schaffens als Ganzes, dessen einzelne Teile sich ständig wiederholen und aufeinander verweisen. Das Werk Richard Wagners stellt damit ein zusammenhängendes, geschlossenes System im Sinne Roland Barthes' dar, wo Wiederholungen, Verweise und Zitate für den Eindruck einer systemischen Autonomie und damit für den »Gesamtwerkcharakter« sorgen.<sup>12</sup> Auch jene Elemente, die diese Autonomie infrage zu stellen scheinen, wie eben der Rekurs auf systemfremde musikdramatische Strategien, ordnen sich systematisch ein und tauchen wiederholt auf. Die Beziehung zwischen Wagners Werk und der Grand Opéra lässt sich nur, wie die Gattung der Grand Opéra selbst, als »historische Konkretisation mit relativ konstanten gemeinsamen Merkmalen« begreifen.<sup>13</sup> Was brennt also am Ende der »Götterdämmerung«? Paris, mag sein, als Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. Ob auch die Grand Opéra mitbrennt, sei zumindest dahingestellt.

---

Lluc Solés Carbó

**LLUC SOLÉS CARBÓ** studierte bis 2021 Musikwissenschaft an der ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) sowie Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität de Barcelona. Nach einem Auslandsaufenthalt an der LMU München hat er zwischen 2021 und 2024 ein Masterstudium Oper und Performance an der Universität Bayreuth absolviert. Seit Oktober 2025 promoviert er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt »Neue Musik vermitteln: kommunikative, mediale und performative Strategien Neue Musikschaffender (1918–1938)« an der TU Dortmund. Seit 2023 ist er im wissenschaftlichen Team von »The Wagner Cycles« tätig.

---

10 »The chorus puts the ›grand‹ into grand opera«; Parakilas, James. 2003. »5. The chorus«. In David Charlton [Hg.], »The Cambridge Companion to Grand Opera«, 76–92. Cambridge: Cambridge University Press, S. 76.

11 Gerhard, Anselm. 1992. Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Stuttgart [u. a.]: Metzler, S. 9.

12 »Le texte est un tissu de citations, issues de mil foyers de la culture«. Barthes, Roland. 2002 [1968]. »La Mort de l'auteur«. In *Œuvres complètes*, II, 1966–1973, Paris: Seuil, S. 491–495.

13 Gerhard, Die Verstärkung der Oper ... (Anm. 11), S. 9.

# »WER – BIN ICH, WÄR' ICH DEIN WILLE NICHT?«

## EINE PSYCHODYNAMISCHE ANALYSE TRANS- GENERATIONALER ABHÄNGIGKEITSVERHÄLTNISSE IN WAGNERS »RING DES NIBELUNGEN«



**Luise Jade als  
Waltraute in Bayreuth,  
1876**

Die Erzählung in Wagners »Ring des Nibelungen« folgt dem Schicksal derselben Familie über mehrere Generationen. Wotan, der im »Ring« als »Ur-Vater« auftritt, ist dabei eine äußerst präzente Figur. Selbst wenn er sich nicht auf der Bühne befindet, wird er durch seine Töchter, Sieglinde, Brünnhilde und die Walküren, herauf-

beschworen und im Wortsinn vergöttert. Aber auch Wotan selbst zeigt eine ungewöhnliche Bindung zu seinen Kindern, vor allem zur erklärten Lieblingstochter Brünnhilde. Besonders deutlich wird dies in »Siegfried« (III. Aufzug, 2. Szene), als sich Siegfried und Wotan einen wahren Wettstreit der Phallussymbole (der »ewig[e] Speer«<sup>1</sup> gegen das »zauberstark zuckende Schwert«<sup>2</sup> Nothung) um die schlafende Tante beziehungsweise Tochter Brünnhilde liefern. Sigmund Freud ist hier weder zeitlich noch ideengeschichtlich (noch namentlich) weit vom »Ring« entfernt.

In der »Götterdämmerung« tritt Wotan als Figur zwar nicht mehr aktiv auf, aber wir erfahren von seiner Tochter Waltraute, wie es ihm nach »Siegfried« ergangen ist. Und auch Brünnhilde wendet sich im Verlauf des Musikdramas immer wieder an ihren Vater, zuletzt in ihrem großen Schlussgesang. Sie kann sich bis zum Ende nicht von ihm lösen.

1 Richard Wagner, »Der Ring des Nibelungen« (Libretto), Stuttgart 2022, S. 305.

2 Ebd., S. 135.

Unter besonderer Berücksichtigung der verwendeten Symbolik sollen im Folgenden Waltrautes und Brünnhildes Beziehungen zu ihrem Vater untersucht werden:

### »[E]r gedachte, Brünnhilde, dein!«<sup>3</sup> – Waltraute

Waltraute tritt zum ersten Mal im dritten Aufzug der »Walküre« auf, als eine von acht Schwestern (wenn man Brünnhilde für den Moment ausklammert); daher nimmt man sie anfangs nicht als Individuum wahr. Wirft man jedoch einen genaueren Blick auf das Libretto, fällt schnell auf, dass Waltraute sich sehr aktiv an der Handlung beteiligt. Eine ihrer Passagen deutet schon auf ihre eifersüchtigen Gefühle in der »Götterdämmerung« hin: »Auf sie [Brünnhilde] noch harren / müssen wir hier: / Walvater gäb' uns / grimmigen Gruß, / säh' ohne sie er uns nahn!«<sup>4</sup>

Dennoch trifft sich Waltraute mit ihrer verstoßenen Schwester und setzt sich dabei explizit über Wotans Befehle hinweg. Sie nimmt diesen Verstoß jedoch in Kauf, um ihrem Vater zu helfen und dessen Willen zu erfüllen; eine Handlung, die stark an Brünnhildes versuchte Rettung von Siegmund in der »Walküre« erinnert. Hier liegt die Vermutung nahe, dass Waltraute in Brünnhildes Fußstapfen treten und sich durch ihre Tat profilieren möchte.

An Brünnhildes Felsen angekommen, schildert Waltraute ihrer Schwester die folgende Situation: Seit Wotan sich von Brünnhilde getrennt habe, irre er nur noch durch die Welt, auch die Walküren sende er nicht mehr aus. Vor kurzer Zeit sei er mit zerschlagenem Speer heimgekehrt. Daraufhin habe er den Helden Walhalls befohlen, die Weltesche zu fällen und einen Scheiterhaufen um die Götterburg zu errichten. Dann habe er alle in der riesigen Halle versammelt. »So – sitzt er, / sagt kein Wort, / [...] des Speeres Splitter / fest in der Faust«<sup>5</sup>, erzählt Waltraute. Erst als sie sich weinend an seine Brust geworfen habe, habe er kurz Notiz von ihr genommen – in Gedanken sei er jedoch bei Brünnhilde gewesen: »[D]a brach sich sein Blick – / er gedachte, Brünnhilde, dein! / Tief seufzt' er auf«<sup>6</sup>. Nur wenn Brünnhilde den Ring an die Rheintöchter zurückgebe, könne alles wieder gut werden, habe Wotan gesagt. In dieser Hoffnung nun habe sie Brünnhilde aufgesucht.

Zunächst versteht Brünnhilde nicht, was Waltraute genau von ihr will. Als sie endlich begreift, weist sie Waltrautes Bitte wütend zurück: »Geh hin zu der Götter / heiligem Rat; / von meinem Ringe / raune ihnen zu: / die Liebe ließe ich nie, / mir nähmen nie sie die Liebe – / stürzt' auch in Trümmern / Walhalls strahlende Pracht!«<sup>7</sup>

Diese Szene wirft Licht auf mehrere Zusammenhänge. Für Brünnhilde handelt es sich um einen erneuten Versuch, sich von ihrem Vater zu lösen. Für Waltraute ist es eine zutiefst verletzende und traumatisierende Situation: Ihr Vater hat sich

---

3 Ebd., S. 358.

4 Ebd., S. 173.

5 Ebd., S. 358.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 361.



**Bühnenbild von  
Max Brückner  
zur Bayreuther  
»Götterdäm-  
merung, 1894«**

sehr verändert, seit er sich von seiner Lieblingstochter getrennt hat, und scheint sich nicht mehr für sie oder ihre Schwestern zu interessieren. Da er den Walküren keine Aufträge mehr gibt, besteht keine Möglichkeit mehr, sich regelmäßig Anerkennung von ihm, dem Übervater, zu erkämpfen. Er sitzt nur da, in seinen depressiven Gedanken gefangen, und wartet darauf, dass jemand den Scheiterhaufen entzündet, den er rings um Walhall errichtet hat. In seinen Händen hält er ein zerstörtes Phallussymbol, das auf den Verlust seiner ursprünglichen Potenz und ausbeuterischen Macht sowie die Veränderung seiner fragwürdigen Beziehung zu Brünnhilde verweist: Als Siegfried mit seinem Schwert den Speer zerschlägt und seinen Großvater damit symbolisch kastriert, hat Wotan jeden körperlichen Zugang zu Brünnhilde verloren. Trotzdem bleibt sein Denken auf Brünnhilde fixiert; seine anderen Töchter, auf der Bühne vertreten durch Waltraute, ignoriert er.

Waltrautes Trauma wird in der Musik durch die wie abgebrochen wirkenden Bläserfiguren in Dauerschleife symbolisiert, welche musikalisch an ein kastriertes Walhall-Motiv und psychologisch an katatonisches Wippen erinnern, ein Symptom, wie es etwa bei depressiven Patient:innen auftreten kann.<sup>8</sup>

### **»Meine Klage hör, / du hehrster Gott!«<sup>9</sup> – Brünnhilde**

In der zweiten Szene des zweiten Aufzugs der »Walküre« wird kurz nach Brünnhildes erstem Auftritt bereits die spezielle und problematische Beziehung zwischen Wotan und Brünnhilde in zwei Sätzen auf den Punkt gebracht. Brünnhilde singt: »Zu Wotans Willen sprichst du, / sagst du mir was du willst: / wer – bin ich, / wär' ich dein Wille nicht?«<sup>10</sup> Und Wotan antwortet bestätigend: »[M]it mir nur rat' ich, / red' ich zu dir.«<sup>11</sup> Es wird ersichtlich, wie sehr sich Brünnhilde nurmehr als Erweiterung ihres Vaters versteht und dass Wotan sie darin bestärkt. Auch die Attribute, mit denen Brünnhilde in der »Walküre« assoziiert wird, stammen von Wotan: ihre Rüstung (die namensgebende »Brünne«), ihr Helm, ihr Pferd Grane, ihr Speer und ihr kriegerisches Auftreten. »Hörst du's, Brünnhilde? / du, der ich Brünne, / Helm und Wehr, / Wonne und Huld, / Namen und Leben

8 Dusan Hirjak, Geva A. Brandt und Georg Northoff, »Die Katatonie in der ICD-11«, in: InFo Neurologie + Psychiatrie 26, Heidelberg 2024, S. 26–30, hier S. 26.

9 Wagner 2022, S. 426.

10 Ebd., S. 140 f.

11 Ebd., S. 141.

verlieh?«<sup>12</sup>, schleudert Wotan seiner Tochter im dritten Aufzug entgegen. Dass diese Beziehung sogar noch weiter geht, lässt unter anderem eine Passage aus Wotans Abschied vermuten, in der er davon singt, wie oft er Brünnhilde geküsst habe. In einem Opernzyklus, in dem Inzest in hohem Grade zelebriert wird, liegt die Vermutung nahe, dass auch zwischen Wotan und Brünnhilde eine inzestuöse Beziehung besteht; vor allem im Hinblick auf die oben erwähnte Szene, in der Wotan Siegfried davon abhalten möchte, zu Brünnhilde vorzudringen. Diese Vermutung wird bestätigt durch ein Zitat von Wagner: »Er [Wotan] ist hier vor seinem Untergange so unwillkürlicher Mensch endlich, daß sich – gegen seine höchste Absicht – noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar (wohlgemerkt!) aufgereizt durch – Eifersucht um Brünnhilde; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden.«<sup>13</sup>

Als Brünnhilde Wotans Befehle missachtet, bestraft er sie, indem er sie auf einem Felsen in Schlaf versetzt. Mit diesem Zauber geht der Verlust von Brünnhildes Göttlichkeit und schließlich auch ihrer »Jungfräulichkeit« einher. Ihre bisherige Identität als Walküre beziehungsweise als »Brünnhilde« verliert sie dabei aber eigentlich noch nicht, denn sie schläft in voller Rüstung ein, auch ihr Pferd Grane befindet sich bei ihr. Diese Verletzung ist Siegfried vorbehalten, der in dem Glauben, der schlafenden Frau einen Gefallen zu tun, die Brünne durchschneidet. Brünnhilde reagiert entsprechend: »Verwundet hat mich, / der mich erweckt! / Er erbrach mir Brünne und Helm: / Brünnhilde bin ich nicht mehr!«<sup>14</sup>

Aus »Rheingold« und »Walküre«, aber auch aus »Parsifal« und »Lohengrin« wissen wir, wie wichtig Namen beziehungsweise die Namensgebung bei Wagner sind – man denke hier beispielsweise an Siegmund, der sich zunächst »Wehwalt« nennt und erst durch seine Zwillingschwester Sieglinde seinen »echten« Namen erhält; oder an die Götterburg, die Wotan im »Rheingold« auf den Namen »Walhall« tauft. Konsequenterweise dürfte Brünnhilde von diesem Zeitpunkt an also nicht mehr »Brünnhilde« heißen, denn mit dem Verlust der bisherigen (durch den Vater gestifteten) Identität müsste auch der Verlust des (vom Vater gewählten) Namens einhergehen.

Wie dem auch sei, Brünnhildes neue, ebenfalls an einem Mann orientierte Identität lässt nicht lange auf sich warten; im Vorspiel der »Götterdämmerung« geht Brünnhilde jedenfalls, glaubt man dem Libretto und der Musik, vollständig in ihrer Rolle als demütig liebende Ehefrau auf. Passend zu Siegfrieds kindlicher Naivität behauptet sie, auch sie sei nun »[d]es Wissens bar«<sup>15</sup> und könne »heiliger Runen reichen Hort«<sup>16</sup> nicht mehr nutzen. Außerdem trägt sie laut Libretto

---

12 Ebd., S. 186.

13 Richard Wagner, Brief an August Röckel vom 25. Januar 1854.

14 Ebd., S. 315.

15 Ebd., S. 332.

16 Ebd.



»Einen Ring sah ich an deiner Hand«, »Götterdämmerung«-Illustration von Arthur Reckham, 1911

ein »weiche[s] weibliche[s] Gewand[]«<sup>17</sup>. Der Ring, den Siegfried ihr gibt, kennzeichnet sie als dessen Ehefrau. Im Gegenzug verschenkt Brunnhilde ihr Pferd Grane, das einen letzten Bezug zu ihrer Vergangenheit darstellt.

Nach der Vergewaltigung durch den als Gunther getarnten Siegfried am Ende des ersten Aufzugs ist Brunnhilde dann nur von dem Gedanken erfüllt, Rache zu nehmen. Anstatt diese jedoch selbst auszuführen, lässt sie Hagen freie Hand – das erinnert an Sieglinde in der »Walküre«, die, anstatt ihren Ehemann Hundung zu vergiften und somit alle Probleme auf einmal loszuwerden, diesem lediglich einen Schlaftrank verabreicht und die eigentliche Tat ihrem Liebhaber und

17 Ebd., S. 308.

Bruder überlässt. So verherrlicht auch Brunnhilde in ihrem Schlussgesang zunächst ihren verstorbenen Ehemann Siegfried (»Wie Sonne lauter / strahlt mir sein Licht: / der Reinste war er, / der mich verriet«<sup>18</sup>) und opfert sich anschließend für ihren Vater (»Weiß ich nun, was dir frommt? / [...] Ruhe, ruhe, du Gott«<sup>19</sup>).

Muss man Brunnhilde nun abstampeln als Figur gewordene Schablone einer patriarchalen Fantasie des 19. Jahrhunderts?

Vielleicht kann man einige Dinge auflisten, die für eine Emanzipation der Figur sprechen. Da wäre zum einen die Tatsache, dass Brunnhilde sich über Wotans Befehle hinwegsetzt. Natürlich kann man argumentieren, dass sie eigentlich nur »Wotans wahren Willen« ausführen möchte, indem sie versucht, Siegmund zu retten. Zum anderen wird aus ihrem Gespräch mit Siegmund im zweiten Aufzug der »Walküre« klar, dass sie durch Mitleid mit Siegmund und Sieglinde dazu bewegt wird, sich gegen ihren Vater zu wenden (sie wird quasi »[d]urch Mitleid wissend«<sup>20</sup>). Es handelt sich also durchaus um eine eigenständige Entscheidung. Nicht außer Acht zu lassen sind außerdem einige wichtige Ideen, die von Brunnhilde stammen: Beispielsweise ist sie diejenige, die in der »Walküre« den Namen »Siegfried« aussucht (und die auch zum ersten Mal das Siegfried-Motiv singt). Sie denkt sich den Feuerkreis aus, der sie schützen soll, während sie

18 Ebd., S. 425.

19 Ebd., S. 426.

20 Richard Wagner, »Parsifal« (Libretto), Stuttgart 1993, S. 18.

auf dem Felsen schläft. Sie ist diejenige, die weiß, dass Siegfried derjenige sein wird, der Wotans Vorstellung vom »freien Helden« am nächsten kommen wird. Sie weiß, dass nur der »hehrst[e] Hel[d] der Welt«<sup>21</sup> sie erwecken wird. Insofern kann man annehmen, dass ihre Beziehung mit Siegfried von ihr durchaus so gewollt und orchestriert ist (selbstverständlich mit Ausnahme der Vergewaltigung und der darauffolgenden Geschehnisse am Gibichungenhof).

In diesem Zuge stellt sich die Frage, wie viel Brünnhilde überhaupt weiß beziehungsweise vorhersieht. Denn auch die Götterdämmerung wird ja von ihr schon am Ende von »Siegfried« heraufbeschworen: »Zerreißt, ihr Nornen, das Runenseil! / Götter-Dämm' rung, / dunkle herauf!«<sup>22</sup> Hier tut sich ein gänzlich neues Feld auf. Bedenkt man, dass Erda Brünnhildes Mutter ist, wird klar, dass Brünnhilde etwas von deren prophetischer Gabe geerbt haben muss. Daher weiß Brünnhilde am Ende von »Siegfried«, dass die Götterdämmerung bevorsteht; ebenso wie ihr eigenes und Siegfrieds Ende: »Lachend muß ich dich lieben; / lachend will ich erblinden; / lachend laß uns verderben – / lachend zu Grunde gehen!«<sup>23</sup> Das Ende der »Götterdämmerung« könnte für Brünnhilde also durchaus die persönliche Erfüllung einer Zukunft sein, die sie vorhergesehen hat.

Es lässt sich konstatieren: Sowohl Waltraute als auch Brünnhilde haben äußerst schwierige Beziehungen zu ihrem Vater Wotan, die durchaus inzestuöse Züge annehmen. Während sich Waltraute bis zum Schluss in kompletter Abhängigkeit zu Wotan befindet, gelingt es Brünnhilde zumindest zeitweise, sich von ihm zu lösen. Trotz ihrer Bindung an mindestens einen Mann (Wotan und/oder Siegfried) werden im Libretto interessante Reibungen erzeugt, die suggerieren, dass Brünnhilde mehr weiß als ihr Vater und sogar künftige Ereignisse vorhersehen kann. Die Tatsache, dass sie Siegfried seinen Namen verleiht und insgeheim plant, von ihm erweckt zu werden, macht sie zur aktiven Gestalterin ihrer eigenen Zukunft und erzeugt einen starken Kontrast zur Märtyrerin der »Götterdämmerung«, die sich für ihren Vater opfert.

---

Sophia Feulner

**Sophia Feulner** studierte zunächst in Berlin Musikwissenschaft und Italienisch, bevor sie an der Universität Bayreuth das BA-Studium Musiktheaterwissenschaft begann. Sie hospitierte mehrfach am Staatstheater Nürnberg, wo sie auch als Statistin auftrat. Bei den Bayreuther Festspielen war sie als AR-Inspizientin für »Parsifal« tätig und assistierte bei der Erarbeitung der Fassung für »Rienzi« 2026. Aktuell ist sie in München in »Cosi fan tutte« in einer Inszenierung von Dominik Frank zu erleben. Seit der »Walküre« 2024 ist sie als wissenschaftliche Assistentin und Co-Inspizientin beim Projekt »The Wagner Cycles« engagiert.

---

21 Wagner 2022, S. 182.

22 Ebd., S. 321.

23 Ebd., S. 321.

# ZWISCHEN DEN ZEILEN LESEN

## WAGNERS PARTITUR UND DIE HISTORISCH INFORMIERTE AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Eineinhalb Jahrhunderte trennen uns von den Uraufführungen von Wagners »Ring«-Zyklus. Nach dem Tod von Lilli Lehmann (1848–1929), die 1876 Woglinde und 1896 Brünnhilde in den Bayreuther Aufführungen sang, waren alle direkten musikalischen Verbindungen zur Uraufführung von 1876 abgebrochen. Tatsächlich ist fraglich, ob selbst zur Zeit von Lehmanns Aufnahmen im Jahr 1907 die Aufführungspraktiken von vor 30 Jahren noch streng befolgt wurden. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Gesangspraxis in Bayreuth gewandelt: Hatte Wagner den Belcanto bevorzugt, wurde nun ein Stil gepflegt, der den abwertenden Begriff »Bayreuth Bark« (»Bayreuther Bellen«) und das englische Wortspiel »can belto« provozierte. Während der modernistischen Revolution des 20. Jahrhunderts wurden die von früheren Komponisten erwarteten Aufführungspraktiken aktiv abgelehnt und gerieten dadurch allmählich in Vergessenheit.

Interpret:innen vor dem 20. Jahrhundert verstanden, dass es viele notwendige Aspekte einer guten Aufführung gab, die nicht notiert werden konnten. Autoren von Traktaten aus dem 18. und 19. Jahrhundert wiesen regelmäßig auf den Unterschied zwischen der künstlerischen Darbietung erfahrener Musiker:innen und einer

präzisen Ausführung der Notation hin, welche nur von Schüler:innen erwartet wurde. Wie Otto Klauwell in den 1880er-Jahren feststellte: »Die vollkommenste sichtbare Darstellung einer Komposition in dieser Hinsicht würde jedoch bei lediglich korrekter Wiedergabe nur ein sehr ungefähres Bild derselben beim Hörer wecken können, da sie eine Menge für den Charakter der Komposition wesentlicher Verhältnisse unberücksichtigt lassen musste [sic!] [...]. In der Erkenntnis und Ausführung dieser notwendigen Abweichungen, dieses Rubato im mehrfachen Sinne, welches natürlich nur zwischen den Zeilen zu lesen ist, besteht nun nach meiner Ansicht dasjenige, was man mit der Kunst des Vortrags zu bezeichnen pflegt.«<sup>1</sup>

Die überaus detaillierten Partituren vieler jüngerer Zeitgenossen Wagners, wie Reger und Mahler, spiegeln deren Bemühungen wider, ihre musikalischen Anforderungen so präzise wie möglich festzulegen; doch dies reichte selbst zu ihren Lebzeiten nicht aus. Mahler war ständig darüber frustriert, dass Dirigenten und Orchestermusiker seine Angaben nicht verstanden, und beklagte sich: »Man wäre fast versucht, gar keine Tempi und Vortrags-

---

1 Otto Klauwell: »Der Vortrag in der Musik« (Berlin & Leipzig, 1883), S. 1.



**Lilli Lehmann als  
Brünnhilde, 1896**

---

möglich, die historischen Instrumente nachzubilden, doch die Rekonstruktion der Aufführungspraxis ist eine größere Herausforderung. Die Einstellung zu Tempo, Tempoflexibilität, Artikulation, Akzentuierung und klanglicher Schönheit unterschied sich erheblich von der modernen Praxis. Vieles davon hängt grundlegend von Unterschieden in den Gesangs- und Instrumentaltechniken ab.

Obwohl sich die Mechanismen der menschlichen Stimme nicht verändert haben, offenbaren Gesangsabhandlungen und frühe Aufnahmen Techniken der Stimmbildung und stilistische Ideale, die sich grundlegend von der heutigen Praxis unterscheiden. So zeigen sich in Aufnahmen von Lilli Lehmann, die Wagner sehr bewunderte, die Merkmale des Belcanto des späten 19. Jahrhunderts mit seinem vielfältigen Portamento-Einsatz. Wie Domenico Corri im frühen 19. Jahrhundert feststellte, war das Portamento »die Vollkommenheit der Vokalmusik; sie besteht im Anschwellen und Abklingen der Stimme, im sanften Übergang und Verschmelzen einer Note in die nächste, voller Finesse und Ausdruck.«<sup>4</sup> Lehmanns Stimmbildung unterscheidet sich grundlegend von der des modernen Gesangs, in dem ein mehr oder weniger kontinuierliches Vibrato, oft mit erheblichen Ton-

zeichen vorzuschreiben und alles dem Verständnis und der Gestaltungsgabe des Ausführenden zu überlassen.«<sup>2</sup> Auch Wagner war von dem Versuch, die von ihm angestrebten Aufführungen zu erreichen, frustriert, selbst wenn er die Probenarbeit selbst beaufsichtigte; während der Vorbereitungen für den »Ring« beklagte er sich ständig darüber, dass seine Erwartungen nicht erfüllt würden. Seine Pläne, eine Schule zur korrekten Aufführung seiner Musik zu gründen, wurden erst nach seinem Tod verwirklicht. Diese 1892 gegründete Organisation wurde dann jedoch als »verantwortlich für den Niedergang des wagnerischen Gesangs in Bayreuth« beschrieben.<sup>3</sup>

Wie können wir so lange nach der Uraufführung des »Rings« hoffen, den musikalischen Erwartungen des Komponisten näher zu kommen? Zunächst stellen sich die Fragen nach der orchestralen Balance und der Klangfarbe. Die Blasinstrumente zu Wagners Zeiten waren im Allgemeinen weniger kraftvoll als heute, die Darmsaiten von Violinen, Violen, Celli und Kontrabässen erzeugten ganz andere klangliche Ergebnisse als moderne synthetische Saiten. Es ist

---

2 Natalie Bauer-Lechner: »Erinnerungen an Gustav Mahler« (Leipzig, 1923), S. 30.

3 Jens Malte Fischer: »Wagner and Bel Canto«, *The Opera Quarterly*, Vol. 11/4, 1995, S. 54.

4 Domenico Corri: »The Singers Preceptor« (London, 1810), S. 3.

höhen Schwankungen, als normal gilt. In ihrer Stimme hören wir ein häufiges Schimmern, jedoch praktisch ohne Tonhöhen Schwankungen. Tatsächlich wurde das, was heute Vibrato genannt wird, damals als Tremolo bezeichnet, während Vibrato eine Schwankung der Intensität ohne wahrnehmbare Tonhöheninstabilität beschrieb. In »Meine Gesangkunst« (1902) bezog sich Lehmann auf »das leidige Tremolo« und warnte: »Schon das Vibrato, zu welchem volle Stimmen neigen, sollte im Keim erstickt werden, da sich allmählich aus ihm ja doch das Tremolo und später noch viel Schlimmeres entwickelt.«<sup>5</sup>

Auch die physischen Streichinstrument-Spieltechniken des 19. Jahrhunderts unterschieden sich radikal von der modernen Praxis. Bis ins frühe 20. Jahrhundert galt das Spielen aus der Schulter beim Bogenstrich als schwerwiegender Fehler; der Oberarm sollte stets passiv bleiben, abgesehen von minimalen Auf- und Abwärtsbewegungen zur Erleichterung des Saitenwechsels. Außerdem musste der rechte Ellbogen immer so tief wie möglich gehalten werden. Mit diesen Techniken wurden die meisten schnellen und mäßig schnellen Bogenstriche in der mittleren oder oberen Hälfte des Bogens gespielt; die untere Hälfte wurde vor allem für lange Noten und gebundene Läufe oder für die Ausführung von Akkorden und stark akzentuierten Noten verwendet. Somit wurden Bogenstriche mit Techniken ausgeführt, die

heute nicht mehr üblich sind und eine andere Artikulation erzeugten. Diese Erwartungen an unterschiedliche Artikulationsarten spiegelten sich auch im Blasinstrumentenspiel wider.

Zu den wichtigsten übergeordneten Fragen gehört die des Tempos. Als Wagner nach »Tannhäuser« auf Metronomangaben verzichtete, erwartete er vom Dirigenten, dass dieser den »Melos« der Musik erfasse und das richtige Tempo für den Ausdruck jedes dramatischen und emotionalen Moments finde. In »Über das Dirigieren« klagte er: »Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angabe der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht.«<sup>6</sup>

Während der Uraufführung des »Rings« 1876 war er oft mit Hans Richters Tempi unzufrieden und drängte diesen häufig, sie zu erhöhen. Sein Eingreifen war wahrscheinlich ausschlaggebend für die von Edward Dannreuther bei der Generalprobe von »Das Rheingold« mit Metronomangaben aufgezeichneten Tempi, die im Allgemeinen deutlich schneller

---

5 Lilli Lehmann: »Meine Gesangkunst« (Berlin, 1902), S. 15 und 25.

---

6 Richard Wagner: »Über das Dirigieren«, (Leipzig, [1869]), S. 17.



**Joseph Joachim,**  
**1904**

---

waren als die der Dirigenten in Aufnahmen des 20. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Indem Wagner allerdings in seinen Partituren auf Metronomangaben verzichtete, beraubte er die Nachwelt einer wichtigen Einsicht in seine Erwartungen. Auch wenn er vielleicht Spielraum bei der Wahl des Tempos je nach den Umständen der Aufführung lassen wollte, hätte er die wesentlich langsameren Tempi, die von den meisten späteren Dirigenten gewählt wurden, sicherlich bedauert.

Tempo und rhythmische Flexibilität werden in vielen dokumentarischen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts als wichtige Ausdrucksmittel identifiziert.<sup>8</sup> Im Laufe des 20. Jahrhunderts setzten sich jedoch allmählich die Tendenzen durch, ein gleichmäßiges Tempo beizubehalten (sofern keine ausdrücklichen Anweisungen zur Änderung vorlagen) und notierte Rhythmen streng auszuführen. Dies wurde bei der Aufführung – unabhängig von der Entstehungszeit des Reper-

toires – zur stilistischen Norm und ist auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch allgemein üblich. Es steht jedoch in völligem Widerspruch zu Wagners Forderung nach ständiger Flexibilität in Tempo und Rhythmus, selbst im kleinen Maßstab, um jede dramatische und expressive Nuance zum Ausdruck zu bringen.

Tatsächlich gibt es Hinweise auf seine diesbezüglichen Erwartungen, die im 20. Jahrhundert aus dem Blickfeld geraten sind: Crescendo- und Diminuendo-Anweisungen wurden im 19. Jahrhundert zusammen mit den grafischen Zeichen  $\llcorner$  und  $\lrcorner$  weitgehend mit Tempowechseln in Verbindung gebracht. Bereits 1828 schrieb Fanny Hensel ein Stück mit vielen  $\llcorner$  und  $\lrcorner$  Zeichen, dem sie eine Anmerkung hinzufügte: »Dies Stück muss mit vieler Abwechslung des Tempo aber immer sanft u. ohne Rückung vorgetragen werden. Für *accelerando* u. *ritardando* stehn die Zeichen  $\llcorner$   $\lrcorner$  F. H.«<sup>9</sup> Weitere Hinweise lieferten Spielanweisungen wie *espressivo*, *dolce*, *sotto voce*, *ausdrucksvoll*, *zart*, *weich* usw., die durch die Veränderung des Charakters auch eine Änderung von Tempo oder Rhythmus implizierten.

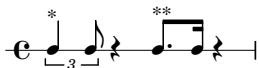
Es gibt viele Situationen, in denen Wagner rhythmische Flexibilität erwartet hätte. Dies betrifft nicht nur die Bläsersoli, sondern auch die Streicher. Es ist

---

7 Michael Allis: »Richter's Wagner: A new source for tempi in ›Das Rheingold‹«, *Cambridge Opera Journal*, 2008, 2, S. 117–148.

8 Clive Brown: »Classical and Romantic Performing Practice«, 2nd edn (New York, Oxford University Press, 2025), S. 559–625.

9 Autograf in der Staatsbibliothek zu Berlin.



kein Zufall, dass er 1876 Joseph Joachim – einen Meister des Tempos und der rhythmischen Flexibilität, wie dessen Aufnahmen von 1903 zeigen – als Leiter seines Orchesters haben wollte. Zu Joachims Spielweisen gehörte die Verlängerung wichtiger Noten und die damit einhergehende Verkürzung anderer in Passagen mit gleich langen Noten. Die Vorstellung, dass eine solche rhythmische Flexibilität im Orchester zum Einsatz kommen könnte, mag heute ungläubwürdig erscheinen, doch schon Liszt hatte im Vorwort zu seinen »Symphonischen Dichtungen« betont: »daß ich das mechanische, taktmäßig zerschnittene Auf- und Abspielen, wie es an manchen Orten noch üblich ist, möglichst beseitigt wünsche und nur den periodischen Vortrag, mit dem Hervortreten der besonderen Akzente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancierung, als sachgemäß anerkennen kann.«<sup>10</sup>

Die rhythmische Flexibilität punktierter Figuren wird durch viele frühe Aufnahmen belegt. Joachim spielt in seiner eigenen Romanze die zahlreichen punktierten Figuren sehr variabel, von extremer Überpunktierung bis hin zu fast gleich langen Noten. Wagner hatte sicherlich zeitweise die Überpunktierung einzelner punktierter Figuren im Sinn. Während der Proben zu »Parsifal« dokumentierte Heinrich Porges Wagners Forderung nach Überpunktierung (Probennummer 74). Andererseits ist klar, dass der Kom-

ponist im »Ring« noch die alte Praxis anwandte, ungleiche Triolen (\*) mit normalen punktierten Noten (\*\*) zu kennzeichnen. In den 1820er-Jahren, als Wagner noch Student war, wurde die moderne Notenschrift noch nicht verwendet, wie Beispiele von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert zeigen.<sup>11</sup> Manchmal verwendete Wagner in seinen späteren Werken die modernere Notenschrift, jedoch selten und uneinheitlich.

Im Vergleich zu vielen seiner Zeitgenossen verwendete Wagner nur eine begrenzte Auswahl an Dynamik- und Akzentbezeichnungen; diese beschränkten sich normalerweise auf pp, p, pf (poco forte), mf, f, ff, >, ^ und sf. Er benutzte > häufig für einen leichteren Akzent, der schnell abklingt. Mit ^ kennzeichnete er einen schwereren, länger anhaltenden Akzent, beispielsweise für den stärksten Schlag auf den Amboss in »Siegfried«; in »Die Walküre«, erster Aufzug, erste Szene, wurde ^ von der Anweisung »schwer und zurückhaltend« begleitet. Wagners schärfste Akzentmarkierung, sf, sollte wahrscheinlich einen etwas explosiven Charakter haben. Dies lässt sich auf Streichinstrumenten entweder durch einen kräftigen Bogenstrich von oberhalb der Saite oder durch einen Bogenstrich erreichen, der auf der Saite beginnt und einen erheblichen Anfangsdruck aufweist, der zu Beginn des Bogenstrichs sofort nachlässt.

Obwohl Wagners spätere Autografe bei Staccato zwischen Punkten (·)

<sup>10</sup> »Liszs Symphonische Dichtungen für großes Orchester«, 3 vols. (Leipzig, [1856]), i, S. 1.

<sup>11</sup> Brown: »Classical and Romantic Performing Practice«, 2nd edn, S. 862–882.

und Strichen (<sup>1</sup>) differenzieren, bleibt unklar, wie viel Gewicht er auf diese Unterscheidung legte. Heinrich Porges' Manuskriptpartitur von »Die Walküre« benutzt fast ausschließlich Staccato-Striche, und auch die frühesten Ausgaben von Partituren und Stimmen verwenden durchgehend eine einzige Form für einzelne Noten. Unter Bindebögen gibt es hingegen eine konsequente Unterscheidung. Hier beabsichtigte Wagner mit den Punkten zweifellos einen ähnlichen Effekt wie beim Portato auf dem Klavier, nämlich jede Note leicht zu verkürzen. Für ein verbundeneres Portato verwendete er horizontale Striche (–) unter Bindebögen; in diesem Fall wurde seine Absicht während der Proben zu »Parsifal« deutlich, als er verlangte, dass sie »sehr getragen und gehalten« und »sehr gezogen« sein sollten.<sup>12</sup>

Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass Staccato-Zeichen im 19. Jahrhundert entgegen der modernen konventionellen Musiktheorie oft keine signifikante Verkürzung implizierten.<sup>13</sup> Wagners Staccato-Punkte treten oft im Zusammenhang mit gemischten Bindebögen und einzelnen Noten auf, wahrscheinlich mit einer ähnlichen Bedeutung wie bei der Artikulation von Sänger:innen beim Wechsel zwischen Melismen und separat artikulierten Silben. In diesen Kontexten wurde vermutlich erwartet, dass die Staccato-Punkte ohne nennenswerte Verkürzung der Note ausgeführt werden: Auf Blasinstrumenten würden sie wie gesungene Silben artikuliert, auf Streichinstrumenten durch ein sanftes Détaché ohne nennenswerten Tonabbruch.

Beispiel 1: Götterdämmerung, 1. Aufzug, 1. Szene: Gunther, Violine 1 [Takt 37 f.]

The image shows a musical score for two parts: Gunther (vocal) and Violine 1 (violin). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "frag' ich dich nach mei-nem Ruhm." The Gunther part is in bass clef and the Violine 1 part is in treble clef. The score shows several measures of music with staccato markings under the notes.

Wagner mag vertikale Striche als Ausdruck einer schärferen Artikulation angesehen haben. Die Vorbemerkung von 1892 zur Partitur von Marschners »Hans Heiling« beschrieb eine solche Notation jedoch als »ein[e] jetzt nicht mehr gebräuchlich[e] Schreibweise«, die eine Ausführung »mit kräftigem, kurzem Strich ganz besonders stark« erfordere. Bei Streichinstrumenten mag dies manchmal einen Bogenstrich im Martelé-Stil impliziert haben, der scharf nahe der Bogenspitze mit Handgelenksbewegung ausgeführt wurde. Dagegen mögen Punkte unter ähnlichen Umständen ein Détaché hervorgerufen haben, wie es

<sup>12</sup> Richard Wagner: »Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal« (Richard Wagner, Sämtliche Werke, hrsg. von Martin Geck und Egon Voss), Mainz, 1870, S. 174.

<sup>13</sup> Brown: »Classical and Romantic Performing Practice«, 2nd edn, S. 137–147.

Spohr in seiner Violinschule von 1832 beschrieb,<sup>14</sup> mit einem breiten Bogenstrich im oberen Drittel des Bogens, der mit einer Unterarmbewegung auf der Saite ausgeführt wurde.

Gleitende Portamento-Effekte gehören zu den auffälligsten Unterschieden zwischen der modernen

## »Was das Vibrato betrifft, ist die Lage wesentlich einfacher: Es gibt überwältigende Belege dafür, dass Bläser und Streicher im Orchester zu Wagners Lebzeiten das Vibrato nur als äußerst seltenen Spezial-effekt einsetzten.«

---

Clive Brown

Aufführungspraxis und derjenigen zu Wagners Zeit. Solist:innen der Streichinstrumente nutzten dieses Mittel großzügig, wie aus Ausgaben des 19. Jahrhunderts mit redaktionellen Fingersätzen hervorgeht, darunter auch jene von August Wilhelmj, der 1876 Wagners Orchester leitete. In Lilli Lehmanns Aufnahmen (und vielen anderen) ist zu hören, wie auch die Streichinstrumente des Orchesters das Portamento einsetzen. Die Stellen, an denen die Hand während Legato-Passagen verschoben werden sollte, wurden häufig mit Blick auf ausdrucksstarke Gleittöne ausgewählt. Mit einer genauen Kenntnis der Praxis

---

14 Louis Spohr: »Violinschule« (Wien, [1832]), S. 130.

des 19. Jahrhunderts lässt sich aus Wagners Notation oft klar erkennen, wo Portamento erwartet wurde. Die Ausführung ist jedoch komplex, nur durch Experimentieren und Erfahrung können wir die expressive Bedeutung des Portamento in Wagners Konzeption entdecken. Das Portamento geriet Mitte des 20. Jahrhunderts aus der Mode, teils aufgrund von »Werktreue«-Vorstellungen, da es in der Partitur nicht explizit angegeben war, und teils vielleicht, weil es, wie Aufnahmen zeigen, von jüngeren Streichern anders und im Übermaß eingesetzt wurde.<sup>15</sup>

Was das Vibrato betrifft, ist die Lage wesentlich einfacher: Es gibt überwältigende Belege dafür, dass Bläser und Streicher im Orchester zu Wagners Lebzeiten das Vibrato nur als äußerst seltenen Spezialeffekt einsetzten. Bei den Bläsern geht dies eindeutig aus frühen Aufnahmen hervor, in denen der Klang keinerlei wahrnehmbares Vibrato aufweist. Für Streicher sind die Aufzeichnungen nicht eindeutig, denn dokumentarische Belege zeigen, dass einige jüngere Streicher in den 1880er-Jahren begannen, das Vibrato im Orchester immer häufiger und auffälliger einzusetzen, während ältere Musiker es nur gelegentlich und sehr dezent verwendeten. Wenn Wagner es als Ausdrucksmittel einsetzen wollte, schrieb er es ausdrücklich vor, wie in »Götterdämmerung«, erster Aufzug, zweite Szene, wo er für Siegfried ebenfalls einen zitternden Effekt notierte.

---

15 Brown: »Classical and Romantic Performing Practice« 2nd edn, S. 930–952.

Beispiel 2: Götterdämmerung, 1. Aufzug, 2. Szene [Takt 522 ff.]

(Mit bebender Stimme)

Siegfried

Gun-ther, wie heißt dei-ne Schwes-ter?

sehr zurückhaltend

Violine I

*dim. - - vibrato p*

Ein besonders deutlicher Beweis dafür, dass der Vibrato-Einsatz im Orchester zu Wagners Lebzeiten eine Ausnahme war, findet sich in den Memoiren von Hermann Hock, dem Konzertmeister des Frankfurter Museumsorchesters, dem er Ende der 1880er-Jahre als Zweiter Geiger beigetreten war. Er erinnert sich: »Der jüngeren Geigergeneration, deren moderne Tongebung, d. h. ihr durch ein Vibrato erzeugter gesanglicherer Geigenton dem Orchester sehr zugute kam, eine Spielweise, die die alte Geigerschule zu jener Zeit noch nicht kannte: ein leichtes seitliches Hin- und Herbewegen des auf das Griffbrett gesetzten Fingers der linken Hand, während gleichzeitig ein zwangloses Schütteln des gelockerten Handgelenks erfolgte. [...] Ich erinnere mich noch sehr wohl, dass die technisch vorzüglich, zum Teil virtuos ausgebildeten älteren Herren der Ersten Geige unseres Orchesters versuchten, das ihnen noch unbekannte Vibrato ihrer jüngeren Kollegen lächerlich zu machen, indem sie die schwingende Bewegung der linken Hand derart übertrieben, dass das Spiel zur reinen Karikatur wurde.«<sup>16</sup>

Das Verständnis dieser Aspekte der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts kann uns helfen, Wagners Notation so zu interpretieren, dass wir einem Klang und Stil näherkommen, den er selbst wiedererkannt hätte. Befreit von den Zwängen einer wörtlichen Lesart der Partitur sind wir besser in der Lage, seine Erwartungen an eine wahrhaft dramatische Umsetzung seines emotionalen und poetischen Konzepts zu verwirklichen.

---

Clive Brown

**Prof. Dr. Clive Brown** war zwischen 1980 und 1991 Dozent an der Oxford University und danach Professor of Applied Musicology (jetzt Emeritus Professor) an der University of Leeds. Zurzeit lehrt er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er hat zahlreiche Aufsätze über historische Aufführungspraxis veröffentlicht und als Geiger praxisorientierte Forschungen verfolgt. Zu seinen kritisch- und aufführungspraktischen Notenausgaben zählen u. a. die Violinkonzerte von Beethoven, Mendelssohn und Brahms, Beethovens Violinsonaten, Brahms gesamte Sonaten für ein Instrument und Klavier sowie Beethovens Sinfonien Nr. 1, 2 und 5 und seine Chorfantasie. Seit 2024 ist Clive Brown im wissenschaftlichen Team von »The Wagner Cycles« tätig.

---

<sup>16</sup> Hermann Hock: »Ein Leben mit der Geige« (Frankfurt, 1950), S. 70 f.



**Dresdner  
Musikfestspiele**

**Feiern Sie  
2027  
mit uns**

**13. Mai –  
13. Juni  
2027**

Schreiben Sie uns  
bis zum 31. August 2026 an  
[jubilaem@musikfestspiele.com](mailto:jubilaem@musikfestspiele.com)

**Was war Ihr schönstes,  
inspirierendstes oder  
bewegendstes Festival-  
erlebnis?**

**Unter allen Einsendern verlosen wir Karten  
für ein Überraschungskonzert 2027 sowie weitere kleinere Geschenke!**

Mit Ihrer Einsendung erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr übermitteltes Bild- und Textmaterial einschließlich der Nennung Ihres Namens von uns gespeichert, verarbeitet und auf unserer Webseite sowie in unseren sonstigen Medien veröffentlicht werden darf.

# KENT NAGANO

---



gilt als einer der herausragenden Dirigenten sowohl für das Opern- als auch das Konzertrepertoire. Im September 2026 wird er seine Position als Chefdirigent und Künstlerischer

Leiter des Orquesta y Coro Nacionales de España in Madrid antreten. Darüber hinaus hat er bereits in der laufenden Saison die Rolle des Principal Artistic Partner der Filarmonica Toscanini übernommen. Sehr stark setzt sich Kent Nagano zudem als Künstlerischer Leiter des Projektes »The Wagner Cycles« der Dresdner Musikfestspiele mit dem Dresdner Festspielorchester und Concerto Köln ein. Seit 2006 ist er Ehrendirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, seit 2019 von Concerto Köln und seit 2021 des Orchestre symphonique de Montréal sowie seit 2023 des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Als gefragter Gastdirigent arbeitet Kent Nagano regelmäßig mit

führenden internationalen Orchestern weltweit zusammen. Zu den Höhepunkten der Saison 2025/26 zählen unter anderem mehrere Projekte mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Münchner Philharmonikern, dem Maggio Musicale, dem Tonhalle-Orchester Zürich, der Opéra de Paris und dem Philharmonia Orchestra. Besonders prägende Arbeiten waren die Bernstein-Oper »A Quiet Place« an der Pariser Oper, Dusapins »Il Viaggio, Dante« beim Festival d'Aix-en-Provence sowie die Uraufführung von Saariahos »L'amour de loin« bei den Salzburger Festspielen.

Die Saison 2024/25 war die letzte Spielzeit von Kent Nagano als Generalmusikdirektor in Hamburg. Zu den Höhepunkten seiner Amtszeit gehörten Opernproduktionen wie »Boris Godunow«, »Salome«, Aufführungen von Sciarrinos »Venere e Adone« und Brittnens »Peter Grimes«, »Les Troyens«, »Lulu«, »Lessons in Love and Violence« und die Weltpremiere von »Stilles Meer« sowie »Les Contes d'Hoffmann« in der Neuproduktion von Daniele Finzi Pasca (veröffentlicht auf DVD bei EuroArts, Februar 2022).

Im September 2021 brachte Kent Nagano im Berlin Verlag sein zweites Buch heraus: In »10 Lessons of My Life« erinnert er sich an sehr persönliche Begegnungen, aus denen er nicht nur für seine Karriere Entscheidendes gelernt hat. 2015 veröffentlichte er mit »Erwarten Sie Wunder!« (ebenfalls Berlin Verlag) ein Plädoyer für die Klassische Musik. 2019 wurde das Buch bei dem kanadischen Verlag McGill-Queen's University Press auf Englisch sowie 2015 bei Éditions du Boréal auf Französisch herausgegeben.

# YOUNG WOO KIM

---

begann die laufende Saison mit Auftritten als Don José in »Carmen« an der Opera Australia, wo er im Januar auch die Rolle des Calaf in »Turandot« in sein Repertoire aufnahm – die er in einer kommenden Spielzeit auch an der Oper Köln und an der Irish National Opera verkörpern wird. An der Kölner Oper, wo er zum Stammensemble gehört, sang er bisher unter anderem den Ismaele in »Nabucco«, den Don José in »Carmen«, Erik in »Der fliegende Holländer«, Siegmund in »Die Walküre für Jung und Alt« und Hoffegut in »Die Vögel«; Debüts wird er als Des Grieux in »Manon Lescaut« und in der Titelrolle von »Ernani« geben. Er singt zum ersten Mal Siegfried in der »Götterdämmerung«, unter der

Leitung von Kent Nagano im Rahmen von »The Wagner Cycles« der Dresdner Musikfestspiele. Zu seinen zukünftigen Engagements zählen der Italienische Sänger im »Rosenkavalier« und die Titelrolle in »Les Contes d'Hoffmann«, beides an der Oper Köln, sowie die Rolle des Cavaradossi in »Tosca« an der Oper Hamburg und Radames in »Aida« an der Oper Frankfurt. Zu den bisherigen Höhepunkten zählt Young Woo Kims Debüt als Bacchus in »Ariadne auf Naxos« an der Garsington Opera in Großbritannien.



# JOHANNES KAMMLER

---



gehört zu den gefragtesten Baritonen seiner Generation. Sein internationaler Durchbruch gelang ihm 2018 bei den Salzburger Festspielen mit Gottfried von Einems Oper »Der Prozess«. Es folgten Engagements an der Canadian Opera Company in Toronto sowie eine Einladung zur ZDF/ARTE-Produktion »Stars von morgen« mit Rolando Villazón.

Seither ist Kammler auch Gast bei anderen renommierten Festivals wie den Bregenzer Festspielen oder dem Glyndebourne Festival.

Seit 2018 ist er festes Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart, wo er zentrale Partien wie Conte Almaviva (»Le nozze di Figaro«), Papageno (»Die Zauberflöte«) oder Oreste (»Iphigénie en Tauride«) interpretierte. Zuvor war er Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper in München. Höhepunkte der laufenden Saison beinhalten seine beiden Rollendebüts mit Wagner als Wolfram im »Tannhäuser« und als Gunther in »Götterdämmerung«.

In Augsburg geboren, erhielt Johannes Kammler seine erste musikalische Ausbildung bei den Augsburger Domsingknaben. Er studierte Gesang in Freiburg, Toronto und an der Guildhall School of Music & Drama in London. Der Sänger ist Preisträger der internationalen Wettbewerbe »Neue Stimmen« und »Operalia«.

# DANIEL SCHMUTZHARD

---



Der österreichische Bariton Daniel Schmutzhard begeistert durch seine starke Bühnenpräsenz und stimmliche Bandbreite. Zu seinen gefeierten Partien zählen Alberich in Wagners »Das Rheingold« (Kölner Philharmonie, Concertgebouw

Amsterdam), Bergs »Wozzeck« (Oper Graz) und die Titelrolle in Weinbergers »Schwanda, der Dudelsackpfeifer« (Komische Oper Berlin). Als festes Ensemblemitglied der Volksoper Wien brilliert Schmutzhard in Rollen wie Eisenstein (»Die Fledermaus«), Escamillo (»Carmen«) und Graf Almaviva (»Le nozze di Figaro«). Operetten zählen ebenfalls zu seinem Repertoire. Zu seinen bekanntesten Rollen gehört Papageno in Mozarts »Die Zauberflöte«, den u. a. an der Opéra national de Paris oder bei den Bregenzer Festspielen verkörperte. Bei den Bayreuther Festspielen debütierte der Sänger als Donner in Wagners »Das Rheingold« und kehrte als Fritz Kothner in »Die Meistersinger« zurück. Bei den Salzburger Festspielen war er als Jäger in »Rusalka« und als Albert in »Werther« zu erleben. Auch auf der Konzertbühne ist Schmutzhard erfolgreich, etwa mit Auftritten in Haydns »Die Schöpfung«, Schuberts »Lazarus« und Mahlers »Kindertotenliedern«. Im Rahmen von »The Wagner Cycles« wirkte Daniel Schmutzhard bereits in »Das Rheingold« und »Siegfried« mit.

# PATRICK ZIELKE

---



Der deutsche Bass Patrick Zielke wird vom Publikum und der Presse gleichermaßen für seine fesselnden Rolleninterpretationen gefeiert. Für seine Darstellung des Baron Ochs (»Der Rosenkavalier«) am Theater Bremen wurde er mit dem deutschen Theaterpreis »Der Faust« ausgezeichnet. 2025 gab er sein Debüt bei den Bayreuther Festspielen als Fasolt (»Das Rheingold«) und Hans Folz (»Die Meistersinger von Nürnberg«). In der Spielzeit 2025/26 gab er sein Debüt als König Heinrich in einer Neuproduktion von »Lohengrin« am Nationaltheater Mannheim. In weiteren Hausdebüts ist er an der Königlichen Dänischen Oper und an der Deutschen Oper Berlin zu sehen. Außerdem tritt er im Rahmen von »The Wagner Cycles« als Hagen in »Der Ring des Nibelungen« unter Kent Nagano in Prag, Paris, Köln, Dresden und Luzern auf. Der Sänger war Ensemblemitglied am Luzerner Theater, in Bremen und schließlich in Mannheim. Gastengagements führten ihn u. a. an die Staatsopern in Berlin, Karlsruhe und Prag, ins Concertgebouw Amsterdam und zum Lucerne Festival. Patrick Zielke absolvierte sein Gesangsstudium an der Musikhochschule Stuttgart bei Dunja Vejzović. Er ist Preisträger des »Concours Ernst Haefliger« und des »Internationalen Richard-Wagner-Wettbewerbs«.

# ÅSA JÄGER

---



Diese Saison gab die schwedische dramatische Sopranistin Åsa Jäger ihr Rollendebüt als Isolde in »Tristan und Isolde« an der Norrlands Opera in Schweden und trat anschließend konzertant in der Oper in Göteborg als La Cieca in »La Gio-

conda« auf. Sie kehrt in der Rolle der Brünnhilde in »Götterdämmerung« unter der Leitung von Kent Nagano zu den Dresdner Musikfestspielen zurück und singt die Rolle konzertant im Dresdner Kulturpalast, in der Elbphilharmonie Hamburg, im Friedrichsforum Bayreuth, in der Philharmonie Köln, beim Lucerne Festival und im Théâtre des Champs-Élysées Paris. Zu den gefeierten früheren Aufführungen gehört ihr Auftritt als Brünnhilde in »Die Walküre« und »Siegfried« im Rahmen von »The Wagner Cycles«, wofür sie herausragende Kritiken erhielt. 2024 wurde sie von der Zeitschrift Tidskriften Opera mit dem »Operapriset« für ihre beeindruckende Verkörperung der Senta in »Der fliegende Holländer« an der Göteborger Oper ausgezeichnet. Åsa Jäger arbeitet regelmäßig mit namhaften Dirigenten und Orchestern zusammen. Sie ist außerdem eine leidenschaftliche Interpretin nordischer Kunstlieder und deutscher Lieder.

# SOPHIA BROMMER

---

erhielt ihre musikalische Ausbildung bei Gabriele Kaiser an der Hochschule für Musik und Theater München. Bereits während ihres Studiums debütierte sie als Fiordiligi am Prinzregententheater München und wurde mit dem »Bayerischen Kunstförderpreis« sowie dem »Sonderpreis der Walter Kaminski Stiftung« ausgezeichnet. Es folgten Engagements u. a. an der Oper Graz, der Wiener Volksoper, dem Königlichen Opernhaus Kopenhagen, dem Staatstheater am Gärtnerplatz München, den Staatstheatern Wiesbaden, Augsburg und Saarbrücken sowie am Konzert und Theater St. Gallen.

Auch im Konzertfach ist Sophia Brommer gefragt. Zu den Höhepunkten der vergangenen Jahre zählen Brahms' »Ein Deutsches Requiem«



mit dem WDR Sinfonieorchester Köln unter Jukka-Pekka Saraste sowie ihr Debüt in der Elbphilharmonie mit der Internationalen Bachakademie unter Hans-Christoph Rademann. Ihre stilistische Bandbreite dokumentieren CD-Veröffentlichungen bei Oehms Classics, darunter die Solo-CD »Aufbruch, Promessa« mit den Augsburger Philharmonikern unter Dirk Kaftan sowie die Gesamteinspielung von Enjott Schneiders Oratorium »Ordo Amoris« in Kooperation mit BR-KLASSIK.

# OLIVIA VERMEULEN

---



Die niederländische Mezzosopranistin Olivia Vermeulen hat sich in den letzten Jahren als vielseitige Sängerin auf internationaler Ebene etabliert. So gab sie als Turno in Agostino Steffanis »L'Amor vien dal destino« unter Leitung von René Jacobs ihr Debüt an der Staatsoper Berlin, ging mit dem Budapest Festival Orchestra unter Iván Fischer mit Mozarts »Die Zauberflöte« auf Europatournee und debütierte unter Daniel Harding bei den Berliner Philharmonikern in Mozarts c-Moll-Messe. Gleichermaßen ist sie auch eine gefragte Interpretin zeitgenössischer Musik, trat bei der Ruhrtriennale und beim Holland Festival in Philippe Manourys »Kein Licht« in Erscheinung und gastierte mit der Musikfabrik Köln unter Péter Eötvös beim Musikfest Berlin. Bei den Bregenzer Festspielen wirkte sie als Saiko in der Weltpremiere von Thomas Larchers Opernerstling »Das Jagdgewehr« mit, brachte beim Kissinger Sommer Lieder Wolfgang Rihms zur Uraufführung und trat am Concertgebouw Amsterdam als Idris in John Adams' Oper »The Death of Klinghoffer« unter Leitung des Komponisten in Erscheinung. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Einspielungen dokumentieren die Arbeit der vielseitigen Sängerin.

# JASMIN ETMINAN

---



gehört zu den profilierten jungen Mezzosopranistinnen ihrer Generation. Die vielfach ausgezeichnete Sängerin, unter anderem Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbands, begann ihre professionelle Laufbahn 2022. Mit der Spielzeit 2022/23 wurde sie als erste Stipendiatin des Contralto-Stipendiums an das Badische Staatstheater Karlsruhe engagiert, ein prägender Schritt auf ihrem künstlerischen Weg. Dort gestaltete sie unter anderem die Partie der Mary in »Der fliegende Holländer« sowie den Pagen in »Salome«. Weitere Rollen dieser Zeit umfassen Margret in Maxime Didenkos eindrucksvoller Interpretation von »Wozzeck« (Leitung: Justin Brown), die 3. Dame in »Die Zauberflöte« sowie die 3. Nymphe in Katharina Thomas »Rusalka«. Bereits zuvor überzeugte sie in Partien wie Erda und Flosshilde in »Das Rheingold«, Marcellina in »Le nozze di Figaro«, Cornelia in »Giulio Cesare« sowie Olga in »Eugen Onegin«. Im Jahr 2024 war Jasmin Etminan bereits unter der Leitung von Kent Nagano als Schwertleite in »Die Walküre« zu erleben, ein künstlerisch maßgebendes Zusammen treffen. 2026 folgt ihr Debüt bei den Tiroler Festspielen Erl.

# MARIE-LUISE DRESSEN

---

ist eine gefragte Mezzosopranistin, die an bedeutenden Opernhäusern wie der Semperoper Dresden, der Deutschen Oper Berlin, dem Teatro Real in Madrid, der Pariser Oper und dem Teatro San Carlo Neapel gastierte. Sie arbeitet mit namhaften Dirigenten wie Christian Thielemann, Kent Nagano, Alan Gilbert, Philippe Jordan, Donald Runnicles, Dan Ettinger, Semyon Bychkov, Cornelius Meister, Edward Gardner und Ivor Bolton. In der Saison 2025/26 gibt sie u. a. ihr Debüt mit dem Thomanerchor und dem Gewandhausorchester Leipzig unter Thomaskantor Andreas Reize und ist an der Oper Leipzig als

Orlofsky («Die Fledermaus») zu erleben. Zu ihren jüngsten Erfolgen zählen u. a. Auftritte als Octavian («Rosenkavalier») am Tiroler Landestheater und als Komponist («Ariadne auf Naxos») am Niederbayerischen Landestheater. 2024 tourte sie im Rahmen der »Wagner Cycles« der Dresdner Musikfestspiele als Rossweweisse in Wagners »Die Walküre« unter der Leitung von Kent Nagano durch Europa und gab ihr Debüt an der Philharmonie in Paris.



# VALENTINA FARCAS

---

studierte an der Folkwang-Hochschule Essen Gesang. Festengagements führten sie ans Meininger Theater und an die Komische Oper Berlin. Durch ihr Debüt 2006 bei den Salzburger Festspielen als Blonde in »Die Entführung aus dem Serail« wurde sie international bekannt. Ihr Repertoire umfasst zahlreiche Partien, die sie auf vielen internationalen Bühnen interpretieren konnte, so z. B. Sophie («Der Rosenkavalier») an der Semperoper Dresden und am Théâtre des Champs-Élysées, Susanna («Le nozze di Figaro») an der Chinese National Opera Beijing und an der Opéra de Lyon, Pamina («Die Zauberflöte») an den Opernhäusern in Oviedo, Genua, Lyon und Miami, Musetta («La Bohème») in Dallas und Parma, Liù («Turandot») in Parma oder Giulietta («I Capuleti e i Montecchi») in



Warschau und beim Musikfest Bremen. Neben ihren Opernengagements ist Valentina Farcas auch im Konzertbereich tätig, so etwa in der laufenden Saison unter anderem mit Mahlers Vierter Sinfonie mit dem Gulbenkianorchester Lissabon, Beethovens »Missa solemnis« mit Concerto Köln, Bruckners »Te Deum« mit dem Spanischen Nationalorchester, Mahlers Zweiter mit dem Dänischen Nationalorchester, Mahlers Achter mit dem NHK-Sinfonieorchester Tokio und Brahms' »Ein deutsches Requiem« mit dem Dresdner Kreuzchor.

# ANIA VEGRY

---



Die in London geborene Sopranistin studierte bei Christiane Iven in Hannover sowie bei Teresa Berganza in Madrid. Sie begann ihre Karriere als Ensemblemitglied der Staatsoper Hannover, wo sie zahlreiche Fachpartien (Mozarts Susanna, Verdis Gilda, Rossinis Rosina, HENZES Minette, Bernsteins Cunegonde u. a.) verkörperte. Heute ist die Sängerin am Theater Dessau engagiert, wo sie in der Spielzeit 2025/26 u. a. in der Oper »Cosi fan tutte« als Fiordiligi und in »La Bohème« als Mimi zu erleben ist. Ihr Konzertrepertoire reicht von Monteverdi und Bach bis hin zu Nono und Reimann. Ania Vegry gastierte u. a. an

der Opéra Garnier in Paris, der Deutschen und der Komischen Oper Berlin, am Gasteig in München, in der Kölner und der Berliner Philharmonie und bei diversen großen Festivals. Die Sopranistin ist Teil des von Kent Nagano initiierten und neue Maßstäbe setzenden Projektes um die historisch informierte Aufführungspraxis der Werke Richard Wagners. Im Zuge dessen war sie unter seiner Leitung mit dem Dresdner Festspielorchester und Concerto Köln als Woglinde in »Das Rheingold« zu erleben.

# IDA ALDRIAN

---

studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Leopold Spitzer und Karlheinz Hanser und absolvierte die Studien Musikdramatische Darstellung sowie Lied und Oratorium bei KS Marjana Lipovšek mit Auszeichnung. Meisterkurse besuchte sie u. a. bei Ann Murray, Thomas Hampson und Brigitte Fassbaender. Nachdem die österreichische Mezzosopranistin von 2012 bis 2015 als Mitglied des Internationalen Opernstudios der Hamburgischen Staatsoper zu erleben war, wirkte sie in den folgenden drei Spielzeiten als



festes Ensemblemitglied des Staatstheaters Nürnberg. Der Hamburgischen Staatsoper gehört sie seit 2019/20 als festes Ensemblemitglied an. Bei den Händel-Festspielen Halle debütierte Ida Aldrian in der Titelpartie von Händels »Ariodante« (mit der lautten compagney BERLIN unter der Leitung von Wolfgang Katschner). Im Rahmen des Projektes »The Wagner Cycles« gastierte sie als Wellgunde in Wagners »Das Rheingold« sowie als Siegrune in »Die Walküre« unter Kent Nagano in Köln, Amsterdam, Luzern, beim Ravello Festival und bei den Dresdner Musikfestspielen.

# EVA VOGEL

---

studierte am New Yorker Mannes College of Music und an der Yale University in den USA. Privat arbeitete sie mit Christa Ludwig und Brigitte Fassbaender. Nach ihrem Studium wurde die Mezzosopranistin für zwei Jahre als Mitglied des Opernstudios an die Oper Köln verpflichtet, Festengagements in Düsseldorf und Innsbruck folgten. Als Gast ist Vogel an Häusern wie dem Royal Opera House Covent Garden in London, der Staatsoper Berlin und dem Teatro Massimo Palermo zu erleben. Wagner-Rollen interpretierte sie u. a. beim Festival in Aix-en-Provence, bei den Salzburger Osterfestspielen und beim Lucerne Festival. Sie arbeitet mit Dirigenten wie Ivor Bolton, Asher Fisch, Axel Kober und Duncan Ward. Jüngere Engagements umfassen Beethovens »Missa solemnis« und Mozarts »Requiem« (Orchestra Sinfonica

Nazionale della RAI, Juraj Valčuha), »Das Rheingold« und »Die Walküre« (Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Sir Simon Rattle) und »Die Walküre« (Hong Kong Philharmonic Orchestra, Jaap van Zweden). Im Rahmen von »The Wagner Cycles« wirkte Eva Vogel mit Concerto Köln und dem Dresdner Festspielorchester unter Kent Nagano bereits in »Das Rheingold« und »Die Walküre« in Köln, Amsterdam, Dresden, Hamburg, Ravello und Luzern mit.



## DRESDNER FESTSPIELCHOR DER RICHARD-WAGNER-AKADEMIE

---

Im Rahmen des Projektes »The Wagner Cycles« entstand die Idee, analog zum Festspielorchester der Dresdner Musikfestspiele einen Chor zu gründen, der auf historisch informierte Aufführungspraxis der Romantik spezialisiert ist. Und so öffnet sich mit der Gründung des Dresdner Festspielchores der Richard-Wagner-Akademie unter der Leitung von Matthias Jung ein neues spannendes Kapitel in der Geschichte des Festivals. 2026 präsentiert sich der Klangkörper mit der Aufführung von Wagners »Götterdämmerung« und Verdis »Messa da Requiem« erstmals der Öffentlichkeit. Für die Aufführung der »Götterdämmerung« setzt sich der Festspiel-

chor aus exzellenten Sängerinnen und Sängern zusammen, die zum größten Teil aus dem Chor der Klangverwaltung stammen. Weitere Sängerinnen und Sänger kommen aus dem Sächsischen Vocalensemble und dem Dresdner Kammerchor. Der Festspielchor ist fest in der Richard-Wagner-Akademie verwurzelt. So wurde die Erarbeitung der »Götterdämmerung« von Workshops begleitet, beispielsweise Sprachtraining, das sich an den originalen Quellen orientierte. So trägt der Dresdner Festspielchor zum Ansinnen der Richard-Wagner-Akademie bei, Musikgeschichte für das Publikum hautnah erlebbar und Wissenschaft für alle zugänglich zu machen.

# CHOR DER KLANGVERWALTUNG

---



Der Chor der Klangverwaltung wurde im Jahr 2000 von Enoch zu Guttenberg als professioneller Projektchor für das Bachfest auf Schloss Herrenchiemsee anlässlich des 250. Todestages von Johann Sebastian Bach gegründet. Nach ersten – auch von der Presse gefeierten – Erfolgen wurde der Klangkörper in den Folgejahren zum festen Bestandteil der aus dem Bachfest hervorgegangenen Internationalen Herrenchiemsee Festspiele. Parallel dazu war er in unterschiedlichen Besetzungsgrößen regelmäßiger Gast renommierter Festivals, u. a. beim Rheingau Musik Festival, beim Menuhin Festival Gstaad oder beim Soli Deo Gloria – Braunschweig Festival.

Der unerwartete Tod von Enoch zu Guttenberg im Juni 2018 bedeutete auch für den Chor der Klangverwaltung einen großen Einschnitt. Neben der Fortsetzung der Zusammenarbeit mit dem Orchester der Klangverwaltung richtet sich seitdem ein neuer Fokus sowohl auf die Entwicklung eigener innovativer Formate im konzertanten wie im szenischen Bereich als auch auf den Ausbau von Kooperationen mit national und international renommierten Festivals, Orchestern und Dirigenten.

Im Jubiläumsjahr 2025 reihte sich ein musikalischer Höhepunkt an den anderen. Nach einer überaus erfolgreichen ersten Zusammenarbeit mit Lothar Koenigs und dem Orchestra Sinfonica Siciliana in Palermo kehrte der Chor unter der Leitung von Kent Nagano und mit dem ihm wohlvertrauten Orchester der Klangverwaltung für das Abschlusskonzert der Internationalen Herrenchiemsee Festspiele mit Bachs h-Moll-Messe an seine Geburtsstätte zurück.

Darüber hinaus ist der Chor der Klangverwaltung seit der Saison 2025/26 Teil der Opernfestspiele am Saarpolygon, des neuen kulturellen Leuchtturms des Saarlandes. Als Festspielchor debütierte er im vergangenen Sommer am Fuße dieser monumentalen Bergbauskulptur in einer bildgewaltigen Inszenierung des international renommierten und visionären italienischen Starregisseurs Stefano Poda in Mozarts »Die Zauberflöte«.

Künstlerische Leitung: Andreas Klippert; Management: Sinja Maschke, Josef Pollinger

# CHORBESETZUNG

## MEZZOSOPRAN

Linda Ahlers  
Aglaiä Ast  
Chiara Bäuml (KV)  
Johanna Bohrig  
Martina Buchholz (KV)  
Ursula Ebner (KV)  
Stephanie Eineder  
Jasmin Hoppe  
Cora Hums  
Tabea Krüger  
Kristin E. Mantyla (KV)  
Sinja Maschke (KV)  
Christine Mittermair (KV)  
Louisa-Marie Möbius  
Viktorija Narvidaite  
Tamara Nüßl (KV)  
Karolin Uhr

## TENOR 1

Jonas Boy (KV)  
Friedemann Büttner (KV)  
Oliver Chubb  
Eirik Falk (KV)  
Martin Fehr (KV)  
Jakob Frisch (KV)  
Jakob Hiekel  
Patrik Horňák (KV)  
Maximilian Liman (KV)  
Michael Schwämmlein

Bartłomiej Lossy (KV)  
Maximilian Niebler (KV)  
Stephan Schlögl (KV)  
Scott Robert Shaw (KV)  
Michael Stromm (KV)  
Dong-Min Suh  
Alexander Young

## TENOR 2

David Ameln  
Stefan Baither (KV)  
Kilian Brandscherdt (KV)  
José Carmona (KV)  
Kim Grote  
Preston Hereford (KV)  
Christoph Hierdeis (KV)  
Felix Janssen (KV)  
Martin Kiener (KV)  
David Krahl (KV)  
André Neppel (KV)  
Thomas Pöschl (KV)

## BASS I

Martin Deckelmann  
Tobias Germeshausen (KV)  
Tobias Haufler (KV)  
Samuel Huhn  
Philipp Kaven (KV)  
Leopold Mundigl (KV)  
Hannes Nedele (KV)  
Matti Nürnberger  
Florian Sauer  
Paul-Gideon Schulze  
Matthieu Segui (KV)

## BASS II

Constantin Brandscherdt (KV)  
Marcin Ciesielczuk  
Christoph Friebe (KV)  
Ludwig Koch  
Michael Kohlhäufel (KV)  
Sebastian Lugmayr (KV)  
Andrew Mullen  
Christian Nungesser (KV)  
Henrik Ruißinger (KV)  
Carl-Gustav Schade  
Till Schulze  
Ferenc Sipos

KV = aus dem Chor der KlangVerwaltung



# DRESDNER FESTSPIELORCHESTER

---

Wie sich leidenschaftliche Spielfreude und kenntnisreiche Interpretationen meisterhaft verbinden lassen, zeigt das 2012 von den Dresdner Musikfestspielen gegründete, auf historische Aufführungspraxis spezialisierte Dresdner Festspielorchester. Die einmalige Klangstärke des Orchesters resultiert auch aus seiner internationalen Besetzung, speisen sich die Mitglieder doch aus so renommierten Alte-Musik-Ensembles wie der Academy of Ancient Music, dem Balthasar-Neumann-Ensemble, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique, dem Concentus Musicus Wien, Il Giardino Armonico, der Akademie für Alte Musik Berlin oder den English Baroque Soloists. Seit 2012 ist Ivor Bolton Chefdirigent des Dresdner Festspielorchesters. Zu den renommierten Gastdirigenten zählen u. a. Josep Caballé Domenech, Constantinos Carydis, David Robertson und Jean-Christophe Spinosi. Ein Höhepunkt war die Aufführung aller Schumann-Sinfonien unter der Leitung von Daniele Gatti. Im November 2025 gastierte das Orchester unter der Leitung von Kent Nagano in Thessaloniki und war im Februar 2026 gemeinsam mit dem Kreuzchor in Bachs h-Moll-Messe zu erleben. Im Mai steht ein Konzert im Friedrichsforum Bayreuth unter der Leitung von Jean-Christophe Spinosi an.

2023 begann in Dresden mit »The Wagner Cycles« das einzigartige Aufführungsprojekt von Wagners »Ring« aus historisch informierter Sicht. Gemeinsam mit Concerto Köln und unter der künstlerischen Gesamtleitung von Kent Nagano und Jan Vogler erarbeitete das Dresdner Festspielorchester bis 2026 die komplette Tetralogie im Kontext ihrer Entstehungszeit sowie auf Basis aktuellster Erkenntnisse der Wagner- und Aufführungspraxis-Forschung neu.



# CONCERTO KÖLN

---

Leidenschaftliches Musizieren und die ungebrochene Lust an der Suche nach dem Unbekannten sind die Markenzeichen von Concerto Köln. Seit fast 40 Jahren zählt das Orchester mit dem unverwechselbaren Klang zu den führenden Ensembles der historischen Aufführungspraxis. Fest im Kölner Musikleben verwurzelt und gleichzeitig regelmäßig in den Musikmetropolen der Welt und bei renommierten Festivals zu Gast, steht Concerto Köln für herausragende Interpretationen Alter Musik. Concerto Köln gelingt es, selbst bekanntes Repertoire auf eine Weise zu interpretieren, die »so frisch und frappierend ist, als würde man es zum ersten Mal hören« (Die ZEIT). Bei der Arbeit an Mozarts »Idomeneo« mit Dirigent Kent Nagano entstand 2016 die Idee, gemeinsam die Musik der Romantik historisch informiert neu zu

entdecken. Von 2018 an näherte sich das Ensemble im Rahmen der innovativen »Wagner-Lesarten« zusammen mit seinem Ehrendirigenten Kent Nagano und Wissenschaftler:innen unterschiedlicher Disziplinen dem musikalischen Schaffen Richard Wagners. Mit finanzieller Unterstützung der Kunststiftung NRW erforschte das künstlerisch-wissenschaftliche Vorhaben historisch informierte Ansätze für romantisches Repertoire. 2021 schloss die gefeierte konzertante Aufführung des »Rheingold« in der Kölner Philharmonie und dem Concertgebouw Amsterdam das Projekt ab. Die anschließende Kooperation mit den Dresdner Musikfestspielen und dem Dresdner Festspielorchester bildet seit 2022 die ideale Voraussetzung, um Wagners »Der Ring des Nibelungen« historisch informiert neu zu interpretieren. Die beiden sich für das Projekt verbindenden Spitzenensembles sind bekannt und gefeiert für ihre ständige Suche nach neuen Werkinterpretationen aus dem Geist der Entstehungszeit.

# ORCHESTER- BESETZUNG

aus dem Dresdner Festspielorchester  
und Concerto Köln

## **ERSTE VIOLINE**

Alexander Janiczek, Konzertmeister  
Adrian Bleyer  
Thomas Fleck  
Timoti Fregni  
Julia Glocke  
Theona Gubba-Chkheidze  
Hyun-Jung Kim  
Barbara Köbele  
Andreas Preuß  
Martin Reimann  
Christophe Robert  
Salma Sadek  
Mayumi Nuria Sargent Harada  
Mikolaj Zgółka

## **ZWEITE VIOLINE**

Giacomo Tesini, Stimmführer  
Chilharu Abe  
Polina Babinkova  
Neza Klinar  
Anna Kodamar  
Ingrid Rohrmoser  
Guillermo Santonja di Fonzo  
Muhammedjan Sharipov  
Gabriele Steinfeld  
Nao Takahashi  
Tokio Takeuchi  
Fabian Wettstein  
Gabriela Żmigrodzka

## **VIOLA**

Federico Bresciani, Stimmführer  
Annette Hartmann  
Valentin Holub  
Gabrielle Kancachian  
Letitia Mollos Ballestros  
Cosima Nieschlag  
Anna Nowak-Pokrzywińska  
Antje Sabinski  
Yuichi Yazaki  
N.N.

## **VIOLONCELLO**

Moritz Kolb, Stimmführer  
Aleke Alpermann  
Hannah Freienstein  
Davit Melkonyan  
Simon Napp  
David Neuhaus  
Kaspar Singer  
Claudius Wettstein  
Marie-Luise Wundling  
Luis Zorita Gonzalez

## **KONTRABASS**

Matthias Beltinger, Stimmführer  
Jean-Michel Forest  
Robert Grahl  
Michael Neuhaus  
Stefan Otto  
David Sinclair  
Benedict Ziervogel

## **FLÖTE**

Dóra Ombodi  
Emiko Matsuda  
Gudrun Knop  
Stefanie Kessler

## **OBOE**

---

Antje Thierbach  
Thomas Jahn  
Wolfgang Kube  
Lorenz Eglhuber (Englischhorn)

## **KLARINETTE**

---

Frank van den Brink  
Fiona Mitchell  
Steffen Dillner  
Sylvester Perschler (Bassklarinette)

## **FAGOTT**

---

Veit Scholz  
Eckhard Lenzing  
Christian Beuse

## **HORN**

---

Felix Winker  
Roger Montgomery  
Konrad Probst  
Edward Deskur  
Stefano Rossi  
Máté Börzsönyi  
Ulrich Grau  
Markus Weber

## **WAGNERTUBA**

---

Stephan Katte  
Luca von Öhsen  
Nicolas Roudier  
Jörg Schulteß

## **TROMPETE**

---

Raphael Pouget  
Christian Simeth  
Bernhard Bär  
Norwin Hahn (Basstrompete)

## **POSAUNE**

---

Fred Deitz  
Luca Scholtes  
Werner Kloubert  
Saman Maroofi (Kontrabassposaune)

## **TUBA**

---

Jörg-Michael Schlegel

## **STIERHORN**

---

Caroline Renz  
Marceau Mesplé  
Hans-Martin Schlegel

## **PAUKE**

---

Stefan Rapp  
Lukas Stillger

## **SCHLAGWERK**

---

Ibuki Hirara  
Kun Han  
Henrique Miguel Sousa Ramos

## **HARFE**

---

Eva Curth  
Masako Art  
Ernestine Stoop  
Viktor Hartobanu  
Oxana Thijssen  
Giuliano Marco Mattioli



---

Aus Opernhäusern,  
Philharmonien  
und Konzertsälen.

---

---

# Konzerte, jeden Abend. Jederzeit.

---



In der Deutschlandfunk App  
und im Radio.  
[deutschlandfunkkultur.de/musik](https://deutschlandfunkkultur.de/musik)



GESELLSCHAFT  
FREUNDE DER DRESDNER  
MUSIKFESTSPIELE E.V.

# *Musik* braucht *Freunde!*

**Unterstützen Sie die Dresdner  
Musikfestspiele und werden Sie Teil  
einer Gemeinschaft von Musikbegeisterten!**

**Genießen Sie zum Dank exklusive Vorteile!**

Werden Sie Freund oder Freundin der Dresdner Musikfestspiele.  
Wir freuen uns auf Sie.

☎ +49 (0)351 478 56 21

✉ [freunde@musikfestspiele.com](mailto:freunde@musikfestspiele.com)

📌 [www.musikfestspiele.com/freundeskreis](http://www.musikfestspiele.com/freundeskreis)



Das **Dresdner Festspielorchester** und der **Dresdner Festspielchor** sind mit **Verdis *Messa da Requiem*** am **11. Juni** noch einmal in der Frauenkirche zu erleben. Gemeinsam mit einem **herausragenden Solistenensemble** und unter der Leitung von **Lan Shui** erklingt das eindrucksvolle Werk in all seiner emotionalen Kraft.

DIE DRESDNER MUSIKFESTSPIELE **2027** FINDEN VOM **13. MAI BIS 13. JUNI** STATT.

VORVERKAUFSBEGINN: AB MITTE NOVEMBER 2026

## IMPRESSUM

**Intendant** | Jan Vogler

**Dramaturgie & Konzertplanung** | Imke Hinz, Katarina Hinzpeter

**Redaktion** | Christiane Filius-Jehne – lektoratundmehr (extern)

**Redaktionelle Mitarbeit** | text plus form, Ana Maria Quandt

**Artdirektion** | BOROS

**Layout, Gestaltung & Satz** | Agentur Grafikladen, Dresden

**www.musikfestspiele.com**

## TEXTNACHWEISE

Die Texte zu »The Wagner Cycles« und zur Handlung von Dominik Frank, »Mannen, Frauen und die Stimme der Gemeinschaft« von Lluc Solés Carbó, »Wer – bin ich, wär' ich dein Wille nicht« von Sophia Feulner und »Zwischen den Zeilen lesen« von Clive Brown sind Originalbeiträge für dieses Heft. Die Notenbeispiele wurden von Sophia Feulner und David Barbulescu gesetzt.

## BILDNACHWEISE

Titelmotiv: © Scholz & Friends Berlin, S. 8: Karikatur über Wagners »Tannhäuser«-Aufführung in Paris 1861, Quelle: Wikimedia Commons; S. 11: »Tannhäuser«-Plakat der Pariser Oper von Georges-Antoine Rochegrosse, 1891, Quelle: Wikimedia Commons; S. 13: Luise Jade als Waltraute in Bayreuth, 1876, Quelle: Wikimedia Commons; S. 15: Bühnenbild von Max Brückner zur Bayreuther »Götterdämmerung«, Dritter Aufzug Schlussbild, 1894, Quelle: Wikimedia Commons; S. 17: »Einen Ring sah ich an deiner Hand«, »Götterdämmerung«-Illustration von Arthur Reckham, 1911, Quelle: Wikimedia Commons; S. 20: Lilli Lehmann als Brünnhilde, 1896, Quelle: Wikimedia Commons; S. 22: Joseph Joachim, Gemälde von John Singer Sargent, 1904, Quelle: Wikimedia Commons; S. 28: Kent Nagano © Lyodoh Kaneko; S. 29: Young Woo Kim © Oper Köln/Therese Rötzwangl, Johannes Kammler © Matthias Baus; S. 30: Daniel Schmutzhard © Michael Dürr, Patrick Zielke © Christian Knörr; S. 31: Åsa Jäger © Stewen Quigley, Sophia Brommer © PR; S. 32: Olivia Vermeulen © Felix Broede, Jasmin Etninan © PR; S. 33: Marie-Luise Dreeßen © Dirk Brzoska, Valentina Farcas © Dario Acosta; S. 34: Ania Vegry © Simon Pauly, Ida Aldrian © Christoph Ziegler; S. 35: Eva Vogel © Uwe Hauth; S. 36: Chor der KlangVerwaltung © Sinja Maschke; S. 38: Dresdner Festspielorchester © Carsten Beier; S. 39: Concerto Köln © Harald Hoffmann

Trotz Bemühungen konnte es nicht immer gelingen, alle Rechteinhaber der veröffentlichten Texte und Bilder aufzufindig zu machen. Urheber, die nicht erreicht werden konnten, wenden sich bitte an die Herausgeber.

Änderungen vorbehalten!

**Film- oder Fotoaufnahmen während des Konzertes sind nicht gestattet.**



[www.musikfestspiele.com](http://www.musikfestspiele.com)



#dmf



# Der Gesprächsstoff geht mir nie aus.

Mit der SZ ganz nah dran.



Ob kulinarische Neuentdeckungen oder Entscheidungen im Stadtrat, ob Verkehrsplanung, medizinische Versorgung oder Änderungen im Bildungspaket – wir sind für Sie vor Ort und halten Sie auf dem Laufenden zu allen Themen, die Sie bewegen und bei denen Sie mitreden können sollten. Und das seit 80 Jahren!



Jetzt SZ Digital für  
4 Wochen kostenlos testen:  
[saechsische.de/sz-testen](https://saechsische.de/sz-testen)

**SÄCHSISCHE ZEITUNG**

*80 Jahre für Sachsen.*



**Tiefe.  
Vielfalt.  
Leichtigkeit.**

Die Ostsächsische Sparkasse Dresden präsentiert:

- 25. Mai 2026** Joja Wendt & Special Guest  
Bastian Pastewka
- 26. Mai 2026** Cellomania 3.0: Vogler – London  
Philharmonic Orchestra – Gardner
- 07. Juni 2026** Kinderkonzert: The Sarahbanda
- 09. Juni 2026** Brönnner – Philharmonisches  
Staatsorchester Hamburg – Wellber
- 14. Juni 2026** Abschlusskonzert:  
Murray – Vogler – Wang – Perez

**Weil's um mehr als Geld geht.**



Ostsächsische  
Sparkasse  
Dresden