



DRESDNER
MUSIKFESTSPIELE

W RICHARD
WAGNER
AKADEMIE

Band 2:

**Christa Jost, Anno Mungen &
Dominik Frank**

Begleitende Texte zur Produktion von
»Das Rheingold«, 2023

Christa Jost:

»Wie aus dem Traume
kommend«

Zeitgenössische
Probenbeobachtungen
zu Wagners Bayreuther »Ring«
von 1876

Verfügbar unter der Lizenz:

CC BY-NC-ND 4.0

(Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International)

Veröffentlichungsjahr: 2024

Der vorliegende Beitrag erschien erstmals im Programmheft zur Aufführung von Richard Wagners »Das Rheingold« am 14. Juni 2023 in Dresden.

Mit freundlicher Unterstützung von



»WIE AUS DEM TRAUME KOMMEND« –

ZEITGENÖSSISCHE PROBENBEOBACHTUNGEN ZU WAGNERS BAYREUTHER »RING« VON 1876

»Rheingold« hat einen seltsamen Eindruck in mir hinterlassen. Ich war in eine übernatürliche Welt versetzt, von der ersten Szene an, ich dachte mich wirklich im Rhein mit den drei Sirenen und dieses immense Orchester brummend um mich herum, und dieses Pedal einer 16-Fuß-Orgel, das ein tiefes es mehr als 200 Takte hält, das Ganze betäubte mich¹, so staunte der französische Komponist Vincent d'Indy, als er die ersten Bayreuther Festspiele besuchte. Vor allem die Beschreibung einer Orgel mag hier überraschen, findet sich doch weder in Wagners autografer Niederschrift noch im Erstdruck der »Rheingold«-Partitur ein Hinweis auf dieses Instrument. Indes: Die Kostenrechnung des Bayreuther Orgelbauers Johann Wolf vom 8./9. Juni desselben Jahres² bestätigt d'Indys Höreindruck: Wolf hatte nach Wagners Angaben eine Windlade mit insgesamt zwölf Subbasspfeifen, 16 Fuß, weite Mensur von Dis-d angefertigt und ins Festspielhaus geliefert.³ Dort wurde sie aufgestellt, wie wiederum Theobald Kretschmann, Mitglied des »Ring«-Orchesters, in seiner Autobiografie beschreibt: »Im Orchester wird rechter Hand eine kleine Orgel aufgestellt des tiefen Es im Rheingold wegen; ein Graf aus Berlin übernimmt diese Funktion für Proben und Aufführungen. Wagner tauft ihn ›Orgelgraf‹«⁴. Und dieses Instrument war anscheinend nicht nur im »Rheingold« im Einsatz. Im Bayreuther Tagebuch von Alfred Pringsheim, dem späteren Schwiegervater Thomas Manns, findet sich im Eintrag zum 18. Juli 1876 auch ein Hinweis auf eine Verwendung im zweiten Aufzug der »Walküre«: Ihm falle »in diesem Acte ungemein der häufige Gebrauch der tiefen Blase-Instrumente (sammt der Orgel) auf, welche vorläufig für mein Gefühl der Instrumentation eine etwas monotone Färbung verleiht«⁵. Von den meisten der Anwesenden im tief dunklen Auditorium wurden die Orgeltöne aus dem »mystischen Abgrund« jedoch wohl eher gefühlt als bewusst gehört. Inzwischen ist das besagte Orgelwerk aus dem Festspielhaus auch sang- und klanglos wieder verschwunden. Doch schon diese kleine Episode wirft die Frage auf, wie eine historisch informierte Aufführung mit Informationen umgeht, die nicht in den Noten stehen? Denn was hier im Kleinen für die Orgel

-
- 1 Vincent d'Indy: Lettre à son père Antonin (15.09.1876). In: Vincent und Marie d'Indy: »Ma vie: journal de jeunesse, correspondance familiale et intime, 1851–1931«. 2001. S. 318. – Den Hinweis auf diese Briefstelle verdanke ich Peter Jost, die Übersetzung der Briefstelle aus dem Französischen Angèle Jotz.
 - 2 Bayreuth, NA FSA 9 Nr. 163; vgl. auch die Bestandsliste des Festspielarchivs. – An dieser Stelle sei Sven Friedrich und Kristina Unger für die Möglichkeit gedankt, in diese und weitere hier zitierte Quellen Einsicht zu nehmen.
 - 3 Christian Ahrens: »Ein ›Orgelwerk‹ im Festspielhaus Bayreuth«. In: »Archiv für Musikwissenschaft«. Bd. 54/2. 1997. S. 137–150.
 - 4 Theobald Kretschmann: »Tempi passati. Aus den Erinnerungen eines Musikanten«. 1910. S. 44.
 - 5 »Tagebuch Bayreuth, Juli 1876«. In: »Alfred Pringsheim, der kritische Wagnerianer. Eine Dokumentation«, hrsg. v. Egon Voss. 2013. S. 156.

thematisiert ist, gilt im Großen für sämtliche Parameter der Aufführung, bei der der Realisierungsakt von dem zu unterscheiden ist, was als Text in Partitur und Schriften steht. Im Moment der menschlichen Aneignung entsteht das Kunstwerk, was heißt: Musikalische Ideen müssen der Bühnenrealität angepasst werden. Auch bei Wagner trifft dies zu, der schon am 6. November 1872 den Musikschriftsteller Heinrich Porges gebeten hatte, »allen meinen Proben [...] genau zu folgen, um alle meine noch so intimen Bemerkungen in Betreff der Auffassung und Ausführung unseres Werkes, aufzunehmen und aufzuzeichnen, somit eine fixirte Tradition hierfür zu redigieren«⁶. Dies umfasst ebenfalls die Inszenierung, die der Komponist als integralen Bestandteil der Werke betrachtete. Bereits in den Gesamtentwürfen der »Ring«-Tetralogie sind Gänge, Blicke und Gesten der Protagonisten mit musikalischen Vorgängen im Orchestersatz eng verwoben.

In der ersten Juliwoche 1875 begann unter Wagners Leitung in der Halle der Villa Wahnfried die erste Probenphase. Wie Porges in seinem Rückblick formulierte, dienten die sommerlichen Vorproben dazu, »allen Mitwirkenden den Gesamtinhalt des ganzen Dramenzycclus sicher und lebendig zum Bewußtsein zu bringen. [...] Nachdem vorher mit den Sängern in ge-



**Georg Papperitz:
Wagner und Liszt in
Bayreuth,
Villa Wahnfried**

meinsamen Clavierproben das Werk durchgenommen worden war, begannen am 1. August die Proben mit dem Orchester«⁷. Unter Konzertmeister August Wilhelmj aus Wiesbaden fanden sich die mitwirkenden Musiker aus den Hoforchestern von Berlin, Dessau, Hannover, Meiningen, München, Weimar, Wien und weiteren Städten jeweils vormittags im Festspielhaus zur Orchesterprobe ein. Nachmittags kamen die Solisten hinzu. Zwar stand Wagner auch selbst als Dirigent in gutem Ruf, überließ jedoch den Stab Hans Richter, um sich auf die Gesamtleitung und die Regie zu konzentrieren. Richter, gebürtig aus Raab (Győr) und in Wien ausgebildet, genoss als Kapellmeister der Wiener Hofoper (ab September 1875) und Dirigent der Philharmonischen Konzerte hohes Ansehen und war als ehemaliger Sekretär Wagners und Kopist seiner Schriften (darunter »Über das Dirigieren«) und Partituren – »Die Meistersinger von Nürnberg« (1866–67), »Siegfried« (1870–71) – mit dem Schaffen des Komponisten eng vertraut. Auch hatte sich Richter bereits an den Vorbereitungen der Festspieldarstellungen – wie der Auswahl der Solisten und deren Einzelproben 1874 – maßgeblich beteiligt. Nach einem streng festgelegten Plan ging dem ersten »Ring«-Zyklus, der vom 13. bis 16. August 1876

6 »Richard Wagner und seine Künstler«, hrsg. v. Erich Kloss. 21908. S. 31.

7 Heinrich Porges: »Rückblick auf die Festspielproben«. In: »Neue Zeitschrift für Musik«. Januar 1876 (I), Nr. 2. S. 13.

angekündigt worden war, ab dem 3. Juni eine weitere Probenzeit voraus. Sie setzte sich aus Spezialproben für einzelne Instrumentengruppen, Szenenproben mit Klavierbegleitung auf der Bühne, reinen Orchesterproben sowie Gesamtproben mit Szene und Orchester zusammen und gab Porges nochmals Gelegenheit, Wagners Anweisungen aufzuzeichnen. Über die Mitwirkung einer Orgel im »Ring« verlor er allerdings kein Wort. Dagegen hielt der damals zwanzigjährige Felix Mottl das Zusatzinstrument in seinen Aufzeichnungen zum »Ring« für durchaus erwähnenswert. Mottl, ab 1876 Korrepetitor an der Wiener Hofoper und von Herbst 1875 an »u. a. dafür zuständig, Amalie Materna mit der Partie der Brünnhilde vertraut zu machen«⁸, war am 20. Mai 1876 von Wagner nach Bayreuth berufen worden.

Im Rahmen der »Richard Wagner-Gesamtausgabe« erscheinen relevante Dokumente zur Bayreuther Aufführungspraxis in einem Einzelband⁹. Hinweise auf die musikalische Gestaltung haben aber auch in die Partituren Eingang gefunden, wie die erste Seite der »Rheingold«-Edition zeigt¹⁰. Das eröffnende Es erklingt oktaviert, d. h. die acht Kontrabässe werden geteilt. Die tiefen Streichinstrumente müssen mit ihrem Kontra-Es ihren Ambitus hier noch um einen Halbton unterschreiten. Wagner selbst verweist darauf in der Bemerkung »Die 4 zweiten Kontrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt«. Auf Mottl geht die besagte Annotation »Dieses tiefe Es der Kb wird durch einen Orgelpedalton unterstützt« unter der ersten Akkolade zurück. Um sie von originalen Anweisungen zu unterscheiden, wurde sie in der Edition mit dem Zusatz 1876 in eckigen Klammern gekennzeichnet. Die Notiz zur Dynamik beim ersten Horneinsatz in Takt 17 rührt von Porges her: »Die beiden hohen Noten, besonders das g, sind immer mit großer Zartheit und p zu blasen.« Die aufsteigenden gebrochenen Dreiklänge dürfen von den Hörnern nicht Crescendo gespielt werden. Während die statische Klangfläche in Es-Dur durch die hinzutretenden Instrumente und die jeweils in den Violoncelli beginnenden Achteltrioen und Sechzehntel-Wellenfiguren der Streicher mehr und mehr in Bewegung gerät und Assoziationen an flutende Wasser weckt, bleibt der Bayreuther Theatervorhang geschlossen. Er teilt sich erst in Takt 126 zu der Partituranweisung »Volles Wogen der Wassertiefe«. Der Blick aus dem Auditorium fällt nun auf das Felsenriff einer Unterwasserlandschaft in der Mitte der Bühne, das »in anmutig schwimmender Bewegung« eine der Rheintöchter umkreist.

Die szenische Umsetzung dieses Flussbildes stellte die Schwestern Lilli und Marie Lehmann als Woglinde und Wellgunde sowie Minna Lammert als Floßhilde vor eine Mutprobe. Die drei Wasserfrauen im Rhein sollten in ihrer spielerisch-leichtsinnigen Art wie eins erscheinen mit dem sie umgebenden Element. Dazu agierten die Sängerinnen mehrere Meter über dem Bühnenboden auf einer Apparatur befestigt, die aus einem Fahrgestell mit einer langen Stange bestand. Nach der Beschreibung von Richard Fricke, Wagners Bayreuther Choreograf aus Dessau, musste jeder dieser drei »Schwimmwagen« von jeweils drei Personen bedient werden: »Die erste ist der dirigierende Musiker (Seidl – Woglinde, Fischer – Wellgunde, Mottl – Floßhilde), die zweite jemand, der die Maschine mit einer Art Steuerrad führt, die dritte Person sitzt auf der Maschine und läßt auf Kommando die

8 Thomas Seedorf: »Ein treuer Diener seines Herrn. Richard Wagner und Felix Mottl«. In: »wagnerspectrum«. Heft 1/2009. S. 50.

9 Richard Wagner: »Dokumente zur Aufführung des Bühnenfestspiels ›Der Ring des Nibelungen‹ 1876«. Sämtliche Werke (= SW) 29/III, hrsg. v. Christa Jost [in Vorb.]. Einzelne Ausschnitte werden in diesem Beitrag zitiert.

10 Partitur zu »Das Rheingold« (WWV 86 A), hrsg. v. Egon Voss. 1988–89 (= SW 10, Bde. I–II).

Schwimmenden steigen oder fallen«¹¹. Lilli Lehmann, 1876 als erste Rheintochter auf der Bühne sichtbar, war Anton Seidl zugeteilt, einem besonders erfahrenen musikalischen Assistenten. Auf Empfehlung Richters, seines Lehrers, hatte der aus Pest stammende Seidl bereits im Herbst 1872 als Kopist in der Nibelungenkanzlei begonnen. Dabei handelte es sich um ein Redaktionsbüro in der Bayreuther Ziegelgasse (heute Badstraße), in dem unter Wagners Aufsicht die Drucklegung der »Ring«-Partituren vorbereitet und das Aufführungsmaterial erstellt worden war. Auch Franz Fischer, der Marie Lehmann assistierte, und Felix Mottl, der Marie Lammert durch die Klangwogen über die Bühne lotste, gehörten der Kanzlei an. Gegenüber Seidl äußerte Wagner damals, er müsse ihm mit seinem »Kollegen Fischer auf der Bühne, hinter den Kulissen helfen, also quasi als musikalischer Regisseur wirken; Sie werden [...] die unendliche Bedeutung davon für Ihre Dirigenzukunft spüren«¹². Auf die Einheit von Orchester und Szene habe ihn Wagner, so Seidl, mehrmals hingewiesen, wie auch insgesamt die Koordination der musikalischen Leitung im Orchestergraben überantwortet war. Dies mag Mottls Beobachtung zu den letzten sechs Takten der 2. Szene im 1. »Walküre«-Aufzug illustrieren. Nach den drohenden Worten »hüte dich wohl«, die er an seinen Gegenspieler Siegmund richtet, geht Hunding in das Schlafgemach; »man hört von innen den Riegel schließen« (T. 785 f.), so Wagners Regieanweisung in der Partitur¹³. Ihr fügte Mottl hinzu: »Musste sehr retardiert werden, damit Hunding Zeit hatte zu verschwinden«¹⁴. Dazu korrespondieren die aufmunternden Zeilen auf einem gelben Anschlagzettel, die er seinem darstellenden Personal am 13. August 1876 vor dem ersten Auftritt in »Das Rheingold« an die Bayreuther Bühnentür heftete:

»Letzte Bitte / an meine lieben Genossen. / ! Deutlichkeit! – Die grossen Noten kommen von selbst; / die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache. – / Nie dem Publikum etwas sagen, sondern / immer dem Anderen; in Selbstgesprächen / nach unten oder nach oben blickend, nie / gerad' aus. – / Letzter Wunsch: / Bleibt mir gut, Ihr Lieben!«¹⁵

Die Forderung nach Deutlichkeit spiegelt sich in zahlreichen Bemerkungen zum »Ring« wider. Den mit ff bezeichneten Spitzenton in Loges Erzählung in der zweiten »Rheingold«-Szene bei der Stelle »geraten ist ihm der Ring!« (T. 1517) musste der Münchener Tenor Heinrich Vogl beispielsweise »grell« singen. In der Abhandlung führte Porges dazu aus: »Wagner legte ein besonderes Gewicht auf die charakteristische Ausführung dieser Stelle, in welcher das musikalische Motiv, das als eine Klage über das verlorene Paradies uns berührt, wie verhöhnt wird«¹⁶. »Mehr im gewöhnlichen Sprechton« (T. 1168–1175) sollte wiederum Wotan mit seinen gesungenen Worten »Spar deines Hammers Heft!« gegen die Gewalt einschreiten, die Donner den Riesen mit seinem Hammer androht.

11 »1876. Richard Wagner auf der Probe. Das Bayreuther Tagebuch des Ballettmeisters und Hilfsregisseurs Richard Fricke. Nachdruck mit einem Nachwort von Joachim Herz«. 1983. S. 86.

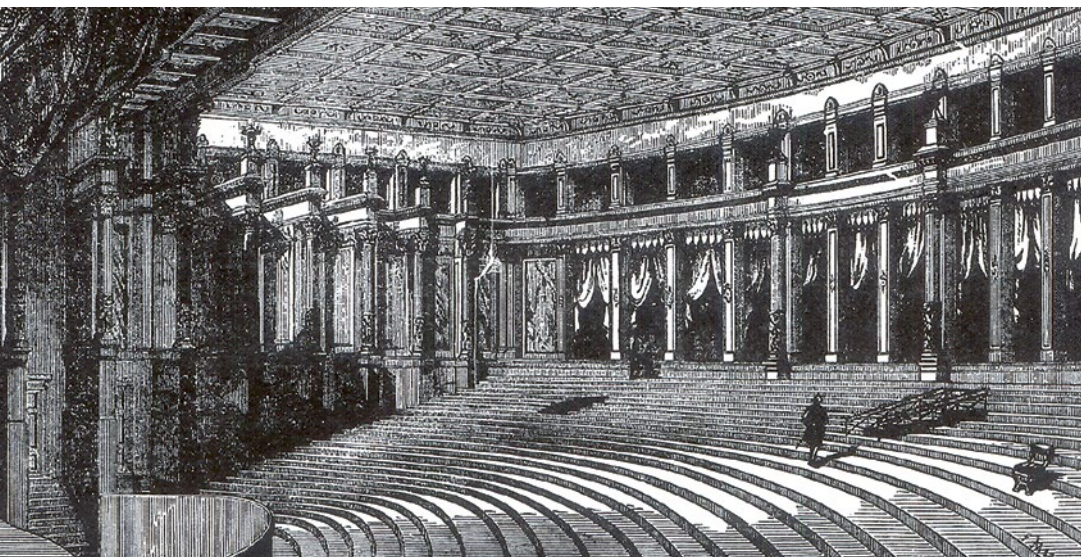
12 Carl Friedrich Glasenapp: »Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern«. 1907. Bd. 5. S. 254.

13 Richard Wagner: »Die Walküre (WWV 86 B)«, hrsg. v. Christa Jost. 2002–05 (= SW 11, Bde. I–III).

14 Wagner: »Dokumente zur Aufführung des Bühnenfestspiels ›Der Ring des Nibelungen‹ [a.a.O.]».

15 Faksimile in: »Richard Wagner. Leben und Werk in zeitgenössischen Bildern und Dokumenten. Erweitert und überarbeitet von Egon Voss«. 1982. Abb. 231.

16 Heinrich Porges: »Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876, I. Das Rheingold«. 1881. S. 25.



Innensaal Festspielhaus Bayreuth, 1876

Das geforderte nahtlose Zusammenspiel von Bühne und Orchester wurde durch die räumliche Situation, die der

Komponist in seinem Theater geschaffen hatte, erheblich erschwert. Im amphitheatralischen Auditorium gewähren gleichmäßig aufsteigende Sitzreihen von jedem Platz aus eine gute Sicht auf die Bühne. Den Orchestergraben senkte Wagner indes ab, um die Aufmerksamkeit des Publikums einzig und allein auf die dramatische Darstellung zu lenken. Hiermit entstand ein singulärer Aufführungsort, der besondere akustische Bedingungen aufweist. Dies wirft allerdings die aufführungspraktisch wichtige Frage auf, ob alle die hier getroffenen Entscheidungen überhaupt in gleicher Weise auch für ein offenes Orchester Gültigkeit haben können.

Obwohl der verdeckte Graben den Instrumentalklang dämpft, stufte Wagner während der Proben die Lautstärke des Orchesters zugunsten der Textverständlichkeit seiner Charaktere auf der Bühne mehrfach zurück. Dass die Reduktion der Dynamik im Orchester dabei einer generellen Tendenz entsprach, hob Porges gleich zu Beginn seiner Aufsatzserie hervor:

»Bei den Proben des Nibelungenringes stellte es sich nämlich als eine Nothwendigkeit heraus, an vielen Stellen die dynamischen Bezeichnungen der Tonstärke zu ermässigen, öfter an die Stelle eines fortissimo ein forte, an die Stelle eines forte ein mezzo forte u.s.w. zu setzen. Diess geschah aus dem Grunde, um vor Allem Wort und Ton des Sängers zu deutlichem Vernehmen gelangen zu lassen; denn wir sollten eben keinen Moment vergessen, dass wir einer dramatischen Aufführung, die durch die überzeugende Gegenwärtigkeit einer dem wirklichen Leben nachgebildeten Handlung zu wirken hat, beiwohnen, und nicht etwa ein Werk der rein symphonischen Kunst aufzunehmen haben.«¹⁷

Eine Reduktion der Dynamik im Orchester verlangte Wagner nicht nur für die Bayreuther »Ring«-Aufführungen von 1876. So berichtete Angelo Neumann, Impresario der Berliner Erstaufführung des »Ring« von 1881 unter der musikalischen Leitung von Seidl im Victoriatheater, dass der Komponist

während seiner Anwesenheit bei den Proben von der Rampe aus den Musikern ans Herz gelegt habe: »Meine Herren, ich bitte, nehmen Sie das ff nicht zu ernst, und wo es steht, machen Sie ein fp daraus, und aus dem p ein pp. Denken Sie, daß Sie da unten so viele sind, und hier oben eine einzelne menschliche Kehle.«¹⁸ Anweisungen wie »Vorwärts«, »Ja nicht schleppen!«, »Jedes Schleppen des Tempo's zu vermeiden«, »Vorwärts im Tempo«, wie sie etwa in den Probenbemerkungen zur »Walküre« zu finden sind, signalisieren zudem, wie wichtig es dem Komponisten war, dem Publikum den dramatischen Dialog der Charaktere auf der Bühne unmittelbar nahezubringen. So notierte Porges in der 4. Szene des 2. »Walküre«-Aufzugs, in der Brünnhilde Siegmund den Tod verkündigt, zum Motiv der Totenklage in den Violoncelli Wagners Hinweis: »Sich durch diese öfters wiederkehrende Melodie nicht zum Schleppen verführen lassen, der dialogische Charakter ist stets zu wahren« (ab T. 1542). Schon beim Streit, den Fricka und Wotan vor dem ersten Erscheinen der Riesen in der 1. »Rheingold«-Szene führen, galt die Vorschrift: »Das Tempo wie in der gesprochenen Rede!« (ab T. 845 ff). Richters Tempovorstellungen divergierten dabei offenbar häufiger von jenen des Komponisten. Am 26. Juni 1876 bat Wagner während der Probenzeit seinen »Ring«-Dirigenten deswegen um eine Vertiefung der Zusammenarbeit:

»Freund! Es ist unerlässlich, daß Sie den Klavierproben genau beiwohnen, Sie lernen sonst mein Tempo nicht kennen; und dann ist es mehr als beschwerlich, in den Orchesterproben, wo ich mich doch nicht gern erst mit Ihnen über das Tempo verständige, zum Schaden des Ganzen dies nachzuholen. Gestern kamen wir besonders bei Betz [dem Sänger des Wotan], den ich am Klavier immer im feurigsten Tempo habe singen lassen, aus dem Schleppen nicht heraus [...] Ich glaube wirklich auch, Sie halten sich durchgängig zu sehr am Viertelschlagen, was immer den Schwung eines Tempos hindert, namentlich bei langen Noten, wie sie in Wotans Zorn häufig vorkommen. Man schlage meinewegen selbst die Achtel aus, wo der Präzision dadurch genützt wird: man wird nie ein lebenvolles Allegro durchgängig durch Viertel im Charakter erhalten.«¹⁹

Wagners Unzufriedenheit teilt sich den Ausführenden in seiner unwirschen Bemerkung gleich zu Beginn des bereits erwähnten Streites zwischen Fricka und Wotan in der ersten »Rheingold«-Szene mit: »Alles nun folgende Dialogische mit besonderer Vermeidung jedes Schleppens! Wenn ihr nicht alle so langweilige Kerle wärt, müßte das ›Rheingold‹ in zwei Stunden fertig sein« (ab T. 826), ließ Wagner die Ausführenden an dieser Stelle wissen.

Die folgenden Zeitangaben wurden der Tabelle der Aufführungsdauern entnommen, die Egon Voss für die »Ring«-Aufführungen 1876 unter Hans Richter übermittelt:

»Das Rheingold« 2:31 (2:29);

»Die Walküre« I (1:02) II (1:27) III (1:10);

»Siegfried« I (1:23) II (1:17) III (1:20);

»Götterdämmerung« I (1:57) II (1:04) III (1:18)²⁰.

18 Angelo Neumann: »Erinnerungen an Richard Wagner«. 1907. S. 157.

19 »Bayreuther Festspielbuch 1951«. Zitiert nach: Egon Voss: »Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele«. 1976. S. 12.

20 Ebd. S. 97 ff.

Zugleich weist Voss in diesem Kontext darauf hin, dass die Aussagekraft der reinen Zeitdauer begrenzt bleiben muss, da sie die Relation der Tempi zueinander nicht erfasst. Diese war ein für Wagner so entscheidender Punkt, dass er den Mitarbeitern der Nibelungenkanzlei bereits während der Drucklegung der »Ring«-Partituren die flexible Gestaltung seiner Tempi vermittelte. So berichtete Herman Zumpe, später Dirigent des Kaim-Orchesters, aus dem die Münchner Philharmoniker hervorgingen, am 2. November 1872 als Lektor mit der Korrektur der »Walküre« betraut: »Er [Wagner] studiert uns jetzt seine Walküre ein; jeder spielt einen Akt und er singt und gibt die Tempi an.«²¹ Den zahlreichen Tempowechseln in seinen Partituren fügte er während der Bayreuther Proben weitere Anweisungen hinzu, die oft die vorgegebenen Zeitmaße wieder relativierten. Die Tempowechsel sollten häufig so unmerklich vorgenommen werden, dass sie im musikalischen Ablauf völlig natürlich wirkten. »Das bewegtere Tempo muß allmählig aus dem vorangegangenen Adagio hervorgewachsen«, lautet zum Beispiel die zusätzliche Vorschrift für den Beginn der dritten mit »Bewegter« bezeichneten Szene im 2. »Walküre«-Akt (ab T. 1159). Mit seinen Modifikationen des Tempos, die er in der Schrift »Über das Dirigieren« näher darlegte, steht Wagner – wie Gerhart Darmstadt formuliert – »für eine wesentliche Veränderung des bisherigen Geschmacks und für einen gewissen Bruch in der Überlieferung.«²²

Seine Annotationen zu »Das Rheingold« beendete Porges in seinem Klavierauszug mit der Bemerkung: »Wenn Fehler vorkommen, nicht zu beachten«²³ – ein schöner Vorsatz, der die Ausführenden offenbar sicher durch die Bayreuther Aufführungen des Jahres 1876 leiten sollte. Selbst hielt sich Wagner nicht daran. Die Missgeschicke bei der »Rheingold«-Premiere, wie etwa der zu früh aufgezugene Prospekt, der dem Publikum überraschende Einblicke »auf die Hinterwand des Bühnenraumes und die Maschinisten in Hemdsärmeln«²⁴ eröffnete, brachten den Komponisten so in Rage, dass er sich nach dem Schlussbeifall nicht mehr auf die Bühne herausrufen ließ. »Er saß außer sich in seinem Zimmer, schimpfte auf alle Darsteller, außer auf [Carl] Hill und mich, welche bei ihm waren, er war nicht zu beruhigen.«²⁵

Ein Teil der Aufzeichnungen zu den Proben von 1876 entstand erst nachträglich im Zusammenhang mit Cosima Wagners »Ring«-Inszenierung von 1898. In diesem Kontext legte neben Porges und Mottl auch Hermann Levi seine Probenprotokolle nochmals nieder. Levi, der von 1872 bis 1896 als Hofkapellmeister in München wirkte und 1878 dort den ersten vollständigen »Ring«-Zyklus außerhalb Bayreuths dirigierte, hatte 1875 die Bayreuther Vorproben besucht und Wagner bei dessen Vorbereitungen zum »Ring« in vielfacher Hinsicht unterstützt. Unter anderem erteilte er im Sommer 1876 während der Festspielproben Mitgliedern der Nibelungenkanzlei Lektionen im Dirigieren.²⁶ Hin und wieder divergieren die Aufzeichnungen von Porges, Mottl und Levi, die in durchschossenen

21 Herman Zumpe: »Persönliche Erinnerungen nebst Mitteilungen aus seinen Tagebuchblättern und Briefen. Mit einem Geleitwort von Ernst von Possart«. 1905. S. 29.

22 Gerhart Darmstadt: »Freiheit und Notwendigkeit – Traditionen des »Tempo rubato« im 18. und 19. Jahrhundert bis Richard Wagner. Eine Dokumentation der wichtigsten Quellen«. In: »Mit mehr Bewußtsein zu spielen.« Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner«, hrsg. v. Christa Jost. 2006. S. 156.

23 Wagner: »Dokumente zur Aufführung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«« [a.a.O.].

24 Glasenapp: »Das Leben Richard Wagners« [a.a.O.]. S. 288.

25 Fricke: »Richard Wagner auf der Probe« [a.a.O.]. S. 138.

26 »Felix Mottls Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1873–1876«. Mitgeteilt von Willy Krienitz. In: »Neue Wagner-Forschungen«, hrsg. v. Otto Strobel. 1943. S. 200.

Erstdruckexemplaren der »Ring«-Klavierauszüge in Bayreuth überliefert sind. In den weitaus meisten Fällen jedoch entsprechen sie einander oder ergänzen sich.

»Wagner hat in seinem Leben viele philosophische Wandlungen vollzogen. Aber es gab immer eine Konstante: das Unbewusste und seine Bedeutung für das Subjekt«²⁷, konstatierte der Literaturwissenschaftler Martin Schneider. Das zeigt sich vor allem im »Ring«. »Wie aus dem Traume kommend« sollte beispielsweise dem Komponisten zufolge die innige Orchestermelodie erklingen, die an Verborgenen rührt, während der junge Siegfried in Mimes Höhle über seine Herkunft sinniert. Bei dem Versuch das Vor-Bewusste und Irrationale optisch in Szene zu setzen, stieß Wagner 1876 als Regisseur häufig an die Grenzen der damaligen technischen Möglichkeiten. So wurden die von Carl Emil Doepler entworfenen Walkürefiguren in Bayreuth auf transparente Glasplatten aufgetragen und nach dem Prinzip der Laterna magica projiziert. Am 19. Juli 1876 schrieb Cosima Wagner in ihr Tagebuch: »die Bilder von Herrn Doepler noch nicht gut«²⁸. Dieser Eindruck ließ sich bis zu den Auführungen auch nicht mehr ändern. »Die Walküren erscheinen keineswegs zu Pferde, sondern zogen in sehr misslungenen, undeutlichen Dissolving-views über den Horizont«²⁹, monierte der Wiener Musikschriftsteller Eduard Hanslick. Mag das Experiment, das Wagner im Vorfeld der modernen Lichtmedien wagte, um die Wotanstöchter als Himmelserscheinungen zu visualisieren, von der Kritik auch als negativ beurteilt worden sein, so war es doch zukunftsweisend: »Die Walküre ist, ich scheue mich nicht, es zu sagen, das größte Meisterstück, das ich jemals aufgeführt gesehen habe. Von Anfang bis Ende erliegt man einem Zauber, den man nicht vergisst«³⁰, schwärmte der eingangs zitierte d'Indy, dessen ursprüngliche Skepsis rasch einer großen Begeisterung wich. In einem Brief vom 25. Mai 1896 vertrat Seidl, der inzwischen dem Ruf an die Metropolitan Opera in New York gefolgt war, die Ansicht, dass sich Szenerien im »Ring« wie das Schlussbild der »Götterdämmerung« ohnedies nur als innere Bilder vergegenwärtigen ließen. »Der Schluß kann ja doch nur erträumt werden«, schrieb er an Cosima, »und für solche, die keine Träume haben, ist ja das Werk auch nicht geschrieben.«³¹

Christa Jost

27 Martin Schneider: »Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners«. 2013. S. 2.

28 Cosima Wagner: »Die Tagebücher«, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. Bd. 1 (1976). S. 995.

29 Eduard Hanslick: »Richard Wagners Bühnenfestspiel in Bayreuth«. In: »Musikalische Stationen (der »Modernen Oper« II. Theil)«. 1901. S. 250.

30 D'Indy: »Lettre à son père Antonin« [a.a.O.].

31 Anton Seidl: Brief vom 25. Mai 1896 an Cosima Wagner zum »Ring« 1876. Bayreuth NA V A 29-1.

CHRISTA JOST studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Anglistik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main, zudem absolvierte sie ein Klavierstudium bei August Leopolder. 1981 folgte die Promotion mit einer Dissertation über Felix Mendelssohn Bartholdy. Sie war freie Mitarbeiterin beim Hessischen Rundfunk (Literaturabteilung), von 1982 bis 2011 Redakteurin der »Richard Wagner-Gesamtausgabe« und von 2011 bis 2018 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg im Rahmen der Ausgabe »Richard Wagner Schriften«. Christa Jost lebt in München.