

Richard Wagner in München

**Allitera Verlag**

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades  
Fortgeführt von Theodor Göllner  
Herausgegeben von Hartmut Schick

Band 76

Richard Wagner in München.  
Bericht über das interdisziplinäre Symposium  
zum 200. Geburtstag des Komponisten  
München, 26.–27. April 2013

# RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

Bericht über das interdisziplinäre  
Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten  
München, 26.–27. April 2013

Herausgegeben von  
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

**Allitera Verlag**

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:  
[www.allitera.de](http://www.allitera.de)

Dezember 2015  
Allitera Verlag  
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München  
© 2015 Buch&media GmbH, München  
© 2015 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen  
Satz und Layout: Sebastian Bolz und Friedrich Wall  
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-790-2

# Inhalt

Vorwort . . . . .	7
Abkürzungen . . . . .	9
Hartmut Schick	
Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München . . .	11
Ulrich Konrad	
Münchner G'schichten. Von Isolde, <i>Parsifal</i> und dem Messelesen . . . . .	37
Katharina Weigand	
König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper . . . . .	47
Jürgen Schläder	
Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die <i>Meistersinger</i> als Instrument kultureller Identifikation . . . . .	63
Markus Kiesel	
»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchener Festspielhausprojekte . . . . .	79
Günter Zöllner	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchener Meta-Politik . . . . .	103
Manfred Hermann Schmid	
Richard Wagner und das Münchner Hoforchester . . . . .	117

Klaus Aringer	
Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner-Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert . . . . .	149
Bernd Edelmann	
Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des <i>Tristan</i> -Stoffs . . . . .	173
Robert Maschka	
Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners <i>Tristan und Isolde</i> . . . . .	221
Hans-Joachim Hinrichsen	
»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren . . . . .	245
Robert Braunmüller	
Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> in München . . . . .	259
Sebastian Werr	
»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945 . . . . .	289
Martin Schneider	
Geteilte Blicke. Hans Pfitzners <i>Palestrina</i> und das Paradoxon des Illusionstheaters . . . . .	303
Autoren . . . . .	328

## Abkürzungen

- BB* Richard Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Freiburg 1975
- BerliozStrauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905
- CWT* Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1: 1869–1877, München und Zürich 1976, Band 2: 1878–1883, München und Zürich 1977
- Glasenapp* Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band 1–5 Leipzig <sup>5</sup>1908–1923, Band 6 Leipzig <sup>3</sup>1911
- KatMünchen* Richard Wagner. *Die Münchner Zeit (1864–1865)*. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 2013
- MGG<sup>2</sup>* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008
- ML* Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München u. a. 1994
- MNN* *Münchener Neueste Nachrichten*
- NFP* *Neue Freie Presse*
- Nösselt* Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980
- OuD* Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1984
- Petzet* Detta und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München, Bayreuth* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8), München 1970

- Röckl* Sebastian Röckl, *Ludwig II. und Richard Wagner*, Band 1: *Die Jahre 1864 und 1865*, München <sup>2</sup>1913, Band 2: *Die Jahre 1866 bis 1883*, München 1920
- SSD* Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig [1911–1914]
- StraussBE* Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949
- SW* Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss., Mainz 1970 ff.
- WB* Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 1–9, Leipzig 1967–2000, seit Band 10, Wiesbaden 1999 ff.
- WB-Ludwig* *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, mit vielen anderen Urkunden* hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel. Band 1–4, Karlsruhe 1936, Band 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864–1882*, Karlsruhe 1939
- WSp* *Wagnerspectrum*

# »Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchner Festspielhausprojekte

Markus Kiesel

## I. Einleitung

Auf die Entstehungsgeschichte des *Ring des Nibelungen* muss man an dieser Stelle nicht gesondert hinweisen.<sup>1</sup> Es genügen ein kurzer Vermerk auf die Ausgangslage im Jahre 1864, dem Jahr der Thronbesteigung Ludwigs II. von Bayern, und eine Zusammenfassung der Werksituation.

Nach seinen Verwicklungen mit den revolutionären Bestrebungen in Dresden 1849 verbrachte Wagner die meiste Zeit im Zürcher Exil sowie auf Reisen durch halb Europa. Der *Ring* als Dichtung, große Teile der Komposition, die theatralische Vision und der theoretische Überbau, unter anderem mit den Schriften *Das Kunstwerk der Zukunft*<sup>2</sup> (Juli 1849) und *Oper und Drama*<sup>3</sup> (1850/51), fallen in diese Zeit. Zur Festspielidee selbst, und vor allem zu unserem architektonischen Thema, gehört aber auch der kleinere Text *Ein Theater in Zürich*,<sup>4</sup> der die inneren Zusammenhänge zwischen dem Werk selbst, den wahrnehmungstheoretischen Aspekten der Festspielidee und eben der Notwendigkeit eines Festtheaters vertieft.

Am 10. März 1864 wird Ludwig II. König von Bayern, hilft Wagner ab Mai 1864 finanziell aus und beschließt bereits ab November 1864, für Wagner ein Festtheater zu bauen. Diesen einschneidenden Daten waren im August 1860 die Teilamnestierung (für Deutschland außer Sachsen) und am 28. März 1862 die Generalamnestierung Wagners vorausgegangen.

---

1 Vgl. Egon Voss, »Der Ring des Nibelungen«, in: *Wagner-Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2012, S. 332–340.

2 *SSD* 3, S. 42–177.

3 *OuD*.

4 *SSD* 5, S. 20–52.

Der *Ring* selbst (die ersten Ideen datieren aus dem Jahr 1848) befand sich in diesem Jahr 1864 in folgendem unfertigen Zustand:<sup>5</sup>

1. Das Textbuch ist fertig und auch bereits seit 1863 im Buchhandel erhältlich, nachdem es bereits 1853 in einem Privatdruck erschienen war.
2. Das *Rheingold* ist seit Februar 1854 fertig komponiert, aber noch nicht gedruckt (1873).
3. Die *Walküre* ist ebenfalls fertig komponiert (Juni 1855), aber ebenfalls noch nicht gedruckt (1874).
4. Vom *Siegfried* sind die Kompositions- und Orchesterskizze (1856) der ersten beiden Akte sowie die Partiturerstschrift des ersten Akts (1856) fertig; mit der Partiturreinschrift des ersten Akts beginnt Wagner 1857.
5. Erst ab Dezember 1864 macht sich Wagner wieder an die Komposition des *Siegfried* und beginnt mit der Partiturerstschrift zum zweiten Akt.
6. Sowohl vom dritten Akt *Siegfried* als auch zur *Götterdämmerung* existiert zum Stichtag des Beschlusses für ein Festtheater also noch keine einzige Note!

## II. Theorie

### Wagner und die Festspielidee

Die beiden wesentlichen Grundgedanken, denen Wagner auf dem Weg der Genese der Festspielidee folgte, lassen sich auf zwei Denkprinzipien konzentrieren: Dem Kunstwerk den Warencharakter zu nehmen und dem Publikum den Konsum von Kunst zu verweigern. Sein Thema ist also *Der Künstler und die Öffentlichkeit*<sup>6</sup> und bleibt eine lebenslange, je nach den »ideologischen und praktischen Vorzeichen neu ansetzende Bemühung«,<sup>7</sup> ohne dass er diesen Denkprozess je abgeschlossen hätte.

Um zum einen das Kunstwerk von seinem Warencharakter zu befreien, will Wagner das »ästhetischen Ritual des Festspiels [...] restituieren, das die Erscheinungsweise des Dramas vom kommerziell standardisierten Repertoiretheater abhebt«.<sup>8</sup>

5 Vgl. Zeittafel bei Voss, »Der Ring des Nibelungen«, S. 334.

6 SSD I, S. 180–186.

7 Dieter Borchmeyer, »Kunstwerk und Warenmarkt – Festspiel contra Repertoiretheater«, in: ders., *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart, 1982, S. 19–74.

8 Ebd., S. 24.

Für die Öffentlichkeit wäre zum anderen nur bei Festspielen

»die gewerbliche Tendenz im Verkehre zwischen Publikum und Theater [...] vollständig aufgehoben: der Zuschauer würde nicht mehr von dem Bedürfnisse der Zerstreung nach der Tagesanspannung, sondern dem der Sammlung nach der Zerstreung eines selten wiederkehrenden Festtages geleitet, in den von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsorte für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieser außerordentlichen, eximierten Aufführungen sich erschließenden, besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.«<sup>9</sup>

Auch wenn der zitierte Text erst nach dem Scheitern der Münchner Projekte erschienen ist (1867) und auf die spätere Bayreuther Situation wie maßgeschneidert erscheint, behält er doch seine Gültigkeit als spätere Verdichtung der Thesen aus dem *Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«*<sup>10</sup> von 1862.

Wagners neue Ideen der Demokratisierung von Kunst in diesem »edelsten Sinne« führten konsequenterweise zu einem Desiderat an Örtlichkeit, eben dem eines eigenen Theaters an besonderem Ort. Sie sind der Idee einer Popularisierung oder gar Proletarisierung hin zur technischen Massenverfügbarkeit geradezu entgegengesetzt.

## Wagner und die Architektur

Nur sehr wenige Stellen in Wagners biografischen und theoretischen Schriften geben Auskunft über sein Verhältnis zur Baukunst. Es muss daher für den so kritischen Wagner problematisch gewesen sein, einen passenden Stil für sein Festspielhaus zu finden: Eine mittelalterliche Architektur, die seiner lebenslangen Begeisterung für die Burgenromantik entsprach, kam wegen fehlender Theatertradition nicht in Frage; Renaissance, Barock, Rokoko und selbst den Klassizismus lehnte er grundsätzlich als falsche Rezeption der Antike ab. Selbst als er ab 1876 vor den originalen Zeugnissen der griechischen und römischen Antike stand, blieb jede Begeisterung aus.

In seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* von 1849<sup>11</sup> beschäftigt Wagner sich

9 »Deutsche Kunst und deutsche Politik«, SSD 8, S. 122 f.

10 SSD 10, S. 273–281.

11 SSD 3, S. 128 f.

dann doch und zum ersten Male etwas ausführlicher auch mit Architekturtheorie. Er skizziert sie als Teil einer Vision von einem Gesamtkunstwerk und beruft sich dabei auf die Anfänge der griechischen Theaterarchitektur. Diese sei neu zu beleben, doch dürfe sie sich in einem Theater der Zukunft nicht in übersteigter Monumentalität und Prunkentfaltung äußern, sondern die »erhabene Einfalt und die tief sinnige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüte der Tragödie« aufweisen. Wagner erkennt, »dass das wahrhaft Schöne [...] auch das Allernützlichste ist.« Für die innere Konzeption eines idealen Theaters forderte Wagner schon 1849 eine Synthese aus Schönheit und Zweckmäßigkeit bei optimalen optischen wie akustischen Bedingungen mit einer optimal erzeugten Illusion. Dieser größtmöglichen Unmittelbarkeit des Dramas dient auch die schon 1849 erdachte Versenkung des Orchesters, die wohl wichtigste Idee Wagners für ein Theater der Zukunft: »Das Orchester ist [...] der Boden unendlichen, allgemeinen Gefühles [...] und deshalb als Lokalität sehr richtig auch außerhalb des szenischen Rahmens in den vertieften Vordergrund gestellt.«<sup>12</sup> Konkret wird für den Außenbau eine Art griechischer Säulenbau und für den Innenraum eine unmittelbar vor den Betrachter gerückte Bühne sowie die Versenkung des Orchesters ausdrücklich genannt.

Als erste schriftliche Nennung der Idee, seinen *Ring des Nibelungen* in einem eigenen, temporären Theater aufzuführen, gelten die Briefe an Ernst Benedikt Kietz und Theodor Uhlig aus den Jahren 1850 und 1851. In ihnen schreibt er, er sei

»nicht gesonnen, ihn [den *Siegfried*] auf's geradewohl vom ersten besten theater aufführen zu lassen: im gegentheile trage ich mich mit den allerkühnsten plänen [...]. Dann würde ich nämlich hier, wo ich gerade bin, nach meinem plane aus bretern ein theater errichten lassen, die geeignetsten sänger dazu mir kommen und Alles nöthige für diesen einen besonderen fall mir so herstellen lassen, daß ich einer vortrefflichen Aufführung der oper gewiß sein könnte.«<sup>13</sup>

Nach geglückten Vorstellungen wollte er die ganze Bretterbude wieder einreißen und die Partitur verbrennen.

»Die nächste Revolution muß nothwendig unsrer ganzen *theaterwirthschaft* das Ende bringen: sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche: ich werde, was ich bedarf, dann finden. Am Rheine schlage ich dann

<sup>12</sup> Ebd., S. 157.

<sup>13</sup> Richard Wagner an Ernst Benedikt Kietz, 14. September 1850 (Poststempel), *WB* 3, S. 404 f.; vgl. Richard Wagner an Theodor Ulig, 20. September 1850, *WB* 3, S. 423–430, v. a. S. 425–427.

ein theater auf, und lade zu einem großen dramatischen feste ein: nach einem jahre vorbereitung führe ich dann im laufe von vier tagen mein ganzes werk auf«. <sup>14</sup>

Wagners Ideen, die auch 1851 in *Ein Theater in Zürich* formuliert wurden, konkretisierten sich 1862 in seinem *Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«*. Wichtig war Wagner die Lage seines Festspielhauses in einer »der minder großen Städte Deutschlands«, um die Berührung mit dem »großstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten« zu vermeiden. Dort fände der Besucher »ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet«. <sup>15</sup> »Zur Vollendung des Eindrucks einer solchermaßen vorbereiteten Aufführung« gehöre nicht nur die Unsichtbarkeit des Orchesters, sondern auch eine »architektonische Täuschung«, <sup>16</sup> die erst durch die amphitheatrale Einrichtung des Zuhörersaals möglich ist. Wagner verwendet hier erstmals den Begriff Amphitheater. Ohne dass Wagner es klar ausdrückt, meint er damit einen Verzicht auf Ränge und Seitenlogen eines »théâtre à l'italienne«, die in der Tat in jedem anderen Theater Einblicke in die Kulissen oder in den Orchestergraben erlauben. Wagner aber ist eine Unsichtbarmachung der Bühnentechnik, der »mechanischen Hilfsbewegungen beim Vortrage der Musiker« und der »Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Kulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen«, <sup>17</sup> sehr wichtig.

### III. Praxis

»Form ever follows function«, dieser Satz des amerikanischen Architekten Louis Sullivan aus dem Jahre 1896 <sup>18</sup> gilt auch für Wagners Festtheater. Denn in einer Hierarchie der Prioritäten eines Theaters für den *Ring* standen für Wagner zunächst Fragen der technischen Visualisierung im Vordergrund. Erst danach kamen die damit natürlich unmittelbar zusammenhängenden Fragen der Wahrnehmung, also

14 Richard Wagner an Theodor Ulig, 12. November 1851, *WB* 4, S. 176.

15 »Vorwort zur Herausgabe der Dichtung«, *SSD* 6, S. 273.

16 Ebd., S. 275.

17 Ebd.

18 Louis H. Sullivan, »The tall office building artistically considered«, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, 57 (1896), Philadelphia, S. 408.

der Sicht auf die Bühne, ins Spiel. Kaum eine Rolle – entgegen allen Legenden! – spielten akustische Überlegungen. (So ist auch verständlich, warum in Bayreuth der Orchestergraben aufgrund von Planungsfehlern zweimal vergrößert werden musste – für ein von einem Komponisten für seine eigenen Werke konzipiertes Theater eigentlich unverzeihlich!)

Dass der *Ring des Nibelungen* unerhörte Anforderungen an Bühnentechnik, -malerei, -beleuchtung und -ausstattung stellt, wird bei der ersten Lektüre des Textbuches deutlich. Dass das Spiel mit Technik und theatralischen Effekten für Wagner eine primäre Überlegung war, macht ein Bericht aus den Erinnerungen von Gustav Freytag deutlich, der von einer Begegnung Wagners aus dem Jahre 1848 erzählt:

»Dieser [Wagner] erzählte bei einem Begegnen im Herbst 1848, dass ihn die Idee zu einer großen Oper beschäftige, die in der germanischen Götterwelt spielen solle. Der Inhalt aus der nordischen Heldensage stand ihm noch nicht fest, aber was ihn für die Idee begeisterte, war ein Chor der Walküren, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten. Diese Wirkung schilderte er mit großem Feuer. ›Warum wollen Sie denn die armen Mädchen an Stricke hängen? Sie werden Ihnen in der Angst falsch singen‹. Aber das Schweben in der Luft und der Gesang aus der Höhe, die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen sei für Wagner gerade das Lockende, was ihm die Stoffe aus dieser Götterwelt zuerst vertraulich machte. [...] Die Freude an unerhörten Decorationswirkungen ist mir immer als der Grundzug und das stille ›Leitmotiv‹ seines Schaffens erschienen.«<sup>19</sup>

Wie sehr sich diese poetischen Entwürfe zu praktischen Fragen professionell verfestigten, zeigt ein Bericht Anton Seidls, freilich aus zweiter Hand, jedoch für unsere Fragestellung brauchbar.

»Nach den mir freundlichst zur Verfügung gestellten Berichte eines Ohrenzeugen soll er selbst sich im Jahre 1863 zu Wien mit Bezug auf die decorativen Schwierigkeiten der Tetralogie ungefähr folgendermassen geäußert haben: ›Als ich den Ring als Tetralogie dichterisch ausführte, war ich ein Verbannter, meine Verbindung mit dem wirklichen Theater schien mir für ewig unterbrochen, jede Hoffnung erloschen, je wieder in lebendige Berührung mit dem Bühnensein zu gelangen. Von dieser Stimmung umfangen und solcher Ueberzeugung getragen, dachte ich bei mir: Du magst Deiner Phantasie immerhin die Zügel

19 Gustav Freytag, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Leipzig 1887, S. 204 f.

schliessen lassen, Du brauchst die Ausführbarkeit der scenischen Bilder gar nicht erst ängstlich in Erwägung zu ziehen – ausgeführt wird das monströse Ding ja doch nicht! Und so beschränkte ich mich gar nicht und verlangte auf dem Papier vieles, dessen Ausführbarkeit mir später die grössten Bedenken einflösste. Später als meine Sache denn doch vorwärts ging und ich wieder die Hoffnung fassen konnte, von manchen Seiten hin in meinen Bestrebungen gefördert zu werden, entschloss ich mich, dem berühmten Decorationsmaler Gropius in Berlin und dem genialen Theatermaschinenbauern Mühldorfer<sup>[20]</sup> in Mannheim (dem Erfinder der Wandeldecoration für den ›Oberon‹) das Buch mit der Anfrage zu schicken, ob das darin Geforderte technisch ausführbar sei. Beide, als ehrgeizige Vertreter ihres Faches, antworteten. Ja, Alles sei zu machen! So weit Wagner.«<sup>21</sup>

Neben den naheliegenden Bedenken hinsichtlich der Visualisierung des Werks ist interessant, dass sich diese personelle Konstellation beim Bau des Bayreuther Theaters wiederholte, war doch Carl Brandt, technischer Direktor des Hoftheaters Darmstadt der eigentliche spiritus rector des Projekts. Nachdem Wagner drei Architekten »verbraucht« hatte, war es Brandt, der den endgültigen Architekten Otto Brückwald ins Spiel brachte.

## IV. München

### Zwei Pläne

Den Stichtag für den Plan eines Festtheaters für München kann man mit dem 26. November 1864 datieren, wo der König an Wagner schrieb, dass er den Entschluss gefasst habe, »ein großes, steinernes Theater erbauen zu lassen, damit die Aufführung des ›Ringes des Nibelungen‹ eine vollkommen werde.«<sup>22</sup>

Mit dem Projekt wurde, durch Wagner vermittelt, der Architekt Gottfried Semper betraut. Und zwar durch den König selbst, aber auf dem Weg über Wagner, der dem befreundeten Architekten am 13. Dezember 1864 die Offizialanfrage über die königlichen Pläne übersandte, nicht ohne darin Semper gleichzeitig – und sicher am König vorbei – zu beauftragen, »für das Erste, aber sofort, die Construction

20 Josef Mühldorfer (1800–1863), Schwiegervater Emil Heckels.

21 Anton Seidl, »Richard Wagner's Bühnengenie«, in: *Neue Musikalische Presse*, 5 (1896), Heft 29, S. 5.

22 *WB-Ludwig* 1, S. 39.

eines provisorischen Theaters in Holz u. etwa Backstein in Angriff zu nehmen«, um »gewisse Probleme zuerst versuchsweise zu lösen«. <sup>23</sup> Schon damals verfuhr man also zweigleisig, weshalb man auch beide Projekte gesondert betrachten muss.

Da Wagner, wie oben im Vorwort zum *Ring* zitiert, eine provisorische Lösung favorisierte, lag in den Vorstellungen des Königs bereits von vornherein ein Konfliktpotential.

Am 13. Februar 1865 brachte Wagner dann auch gegenüber dem König die provisorische Variante ins Spiel, gab sie aber als Idee Sempers aus.

»Dennoch drängt es mich endlich meinem allergnädigsten Herren über eine Mittheilung des Professor Semper, in Betreff des Projektes, welches der hohe, grossmüthige Gedanke Eurer Majestät angeregt, zu berichten. Dieselbe enthält den Vorschlag, die scenischen und akustischen Neuheiten und Eigenthümlichkeiten der inneren Konstruktion des fraglichen Festtheaters zuvor in ihrer praktischen Wirkung zu versuchen. Um hierzu nicht ein vollständiges, wenn auch aus geringem Material, dennoch nicht ohne bedeutende Kosten auszuführendes, provisorisches Gebäude beschaffen zu müssen, schlägt Semper vor, in einem Flügel des hiesigen grossen Ausstellungsgebäudes ein solches, nur innen mit einer anständigen Front leicht zu decorirendes Theater aufzuschlagen. Die innere Einrichtung, sowie die bereits hierbei verwendeten Maschinen und Decorationen, würden wiederum für das definitive, monumentale Festtheater zu gebrauchen sein. Innerhalb eines halben Jahres wäre das Ganze herzurichten.« <sup>24</sup>

Der König stimmte dem zu, was Wagner dem Architekten sofort übermittelte, verlangte aber von Wagner/Semper zugleich die Weiterarbeit an den Plänen für das Monumentaltheater. Hier wird zum ersten Mal der Glaspalast als Bauhülle für das provisorische Theater genannt. Dieser Glaspalast war 1854 von August Voit im Botanischen Garten an der Westseite der Altstadt als 234 Meter langer Ausstellungsbau aus Glas und Eisen errichtet worden. <sup>25</sup>

Wagner konkretisierte seine Absichten in einem denkwürdigen Bericht an Ludwig vom 31. März 1865:

»Da das stehende Hof- und Nationaltheater zu jede Zeit vollauf für den täglichen Bedarf des Publikums in Beschlag genommen ist, soll von vornherein von der Benützung seines Lokales für die erzielten, mit höchster Sorgfalt

<sup>23</sup> WB 16, S. 367.

<sup>24</sup> Richard Wagner an Ludwig II., 13. Februar 1865, *WB-Ludwig* I, S. 55 f.

<sup>25</sup> Siehe Abbildungen bei Heinrich Habel, *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners*, München 1985, S. 318 f.

vorzubereitenden Musteraufführungen abgesehen, und dafür ein besonderes Lokal provisorisch hergerichtet werden. Schon die Herrichtung dieses Lokales soll aber, nach dem sinnigen Dafürhalten Eurer Majestät, zur Lösung wichtiger Aufgaben im Betreff der ästhetischen Zweckmäßigkeit der scenischen und akustischen Konstruktion eines mustergültigen Theaters angewendet werden. Euere Majestät haben daher einem berühmten, und in diesem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten die Aufgabe gestellt, vor Allem einen inneren Theaterraum zu konstruieren, in welchem einerseits die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglicher Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben, vermieden, und andererseits, namentlich durch Erfindung von Beleuchtungs-Vorrichtungen, durch welche die scenischen Dekorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben würden, die theatralische Darstellung selbst zu der ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden soll. Euere Majestät haben den Vorschlag des Architekten, diese provisorische Konstruktion in einem der Flügel des hiesigen großen Ausstellungsgebäudes setzen zu dürfen, sobald sich dieses als thunlich herausstellt, genehmigt, und dadurch das Unternehmen des Vortheils der geringeren Kostspieligkeit (weil es keiner provisorisch zu konstruierenden Außenwände bedarf), sowie der Zeitersparnis für die Herstellung versichert.«<sup>26</sup>

Semper fügt sich und entwickelt in der Folge tatsächlich zwei Projekte, die er in einem Brief vom 26. November 1865 erläutert:

»Lieber Wagner!

Du wirst in diesen Tagen eine Mappe mit Zeichnungen von mir erhalten, über die ich vor allem Dein Urtheil einzuholen habe. [...] Seine Majestät der König haben mir befohlen, eine nach den sämtlichen Bedürfnissen gegliederte Berechnung der für ein provisorisches Festtheater erwachsen[den] Ausgaben aufzustellen, worin die gesammte Ausstattung der Bühne mit Maschinerie und Dekorationen, die Beleuchtung und Beheizung, die Einrichtung des Zuschauerraums, Herstellung und Möblirung der nöthigen Zimmer, kurz alles das berücksichtigt werde, was zum wirklichen Gebrauche dieses provisorischen Theaters geschaffen werden muß. Unter diesen Gegenständen ist nun der wichtigste und zugleich für die Vorherberechnung schwierigste das Ausstatten der Bühne, nebst ihrer Montirung mit denjenigen Dekorationen,

---

26 »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«, *SSD* 8, S. 125–176, hier S. 131.

welche zunächst für die Eröffnung erforderlich sein werden [...]. Außerdem muß ich mich über dieselben auch mit einem Maschinenmeister und mit Dekorationsmalern in Rapport setzen. Ich dachte anfänglich, mich deßhalb an meine Freunde in Paris zu wenden; allein verschiedene Gründe veranlaßten mich, den Münchner Maschinisten und Malern dabei Rechnung zu tragen. Zunächst glaube ich, was das Maschinenwesen betrifft, daß wirklich das deutsche System Deinen Zwecken mehr entsprechen wird als das französische. Zwar gestattet das erstere keine so großartige Entwicklung von Bühneneffekten als das letztere, dafür aber ist jenes beweglicher und für raschen Szenenwechsel besser berechnet. [...]

Über den Plan des prov. Festtheater[s] habe ich noch hinzuzufügen, daß er sich hauptsächlich dadurch von dem früheren unterscheidet, daß der Mittelpunkt der konzentrischen Sitzreihen weiter gerückt ist, um zu sehr gebogene Linien zu vermeiden, aus dem Grunde des allseitigen Verhinderns des Einblicks in die Orchestra. Dann habe ich, gemäß unserer Verabredung, zwei Proscenien hinter einander gestellt, die durch die vertiefte Orchestra getrennt sind. Die Architektur des engeren zweiten Prosceniums ist eine verjüngte Wiederholung der des großen vorderen. So entsteht eine vollständige Verrückung des Maßstabes und in Folge dessen eine scheinbare Vergrößerung alles dessen, was auf der Bühne vorgeht, und die gewünschte Trennung der idealen Bühnenwelt von der realen Welt jenseits der scheidenden Orchestra. Diese ist völlig unsichtbar, obschon nicht gar zu tief unten. Um das offene Amphitheater läuft hinten eine Säulenhalle, die mit der Königl. Galaloge ausschließlich für den Hof bestimmt ist und mit den dahinterliegenden Königl. Gemächern korrespondirt. [...]

Rings um das Ganze läuft eine nur gemalte, d. h. mit gemalter Architektur gezierte Umfassungswand, über die einerseits die Prosceniumwand, andererseits die Säulenhalle frei herausragen. Die Bühne ist bis unter die Decke des mittleren Transept[s] des Chrystallpalastes zu verschalen und äußerlich, so gut es angeht, mit Malerei zu dekorieren oder mit Zeug zu verhängen. [...]

Ich füge noch meine Skizzen zu dem definitiven Theater bei, ohne jedoch die Façade geben zu können, die wegen der verschiedenen Studien darauf zu unscheinbar geworden ist um sie vorlegen zu können. Auch das Andere hat sich beim Weiterstudiren sehr verändert, doch in der Hauptidee bleibt es dasselbe.

Im Ganzen ist die innere Disposition der des provisorischen Theaters ähnlich. Auch hier zwei Proscenien und seitwärts 2 entsprechende Portale als Eingänge.

Der Haupteingang ist in der Mitte der Höhe der Sitzstufen sodaß man von da aufwärts steigen und herabgehen kann. Für das Äußere habe ich Deine Andeutung als maßgebend betrachtet, indem ich den Bau sich möglichst breit entfalten ließ, mit zwei großartigen Treppenhäusern als Flügeln, die ich jedoch bei der Ausarbeitung etwas beschneiden zu müssen glaubte. [...]

Mir wäre es lieb, wenn Du Seiner Allergn. Majestät dem Könige über den Inhalt dieses Schreibens recht baldigen Bericht abstaten wolltest, damit Allerhöchstdieselben durch Dich erfahren mögen, daß ich sowohl in der Angelegenheit des definitiven Baues als in der des provisorischen eifrigst bemüht bin, den Allerhöchsten Befehlen Sr Majestät nachzukommen. [...]

Gottfried Semper«<sup>27</sup>

Genannt werden in diesem Brief also ebenfalls zwei Theater: Ein monumentales Festtheater und ein provisorisches.

Ging es Wagner also immer um die Realisierung des Werks, war für den König der Bau des großartigen Festtheaters wichtiger als die Wagner-Aufführungen.<sup>28</sup> Auch dieser Konflikt war kaum lösbar. Wie angespannt Wagners Nerven durch dieses Hin und Her waren, zeigt sich an der Eintragung im Braunen Buch vom 9. September 1865:

»Guten Morgen! – Mir geht's nicht gut. Meine armen Nerven! – Ein Schreck: Semper ist da! Franz hat ihm leider gestanden, dass ich nicht verreis't sei. Soweit bin ich, dass mir Sempers Besuch wiederwärtig [sic!] ist. Gott, was geht mich ein provisorisches, oder ein definitives Festtheater, was geht mich alle Baukunst der Welt an!«<sup>29</sup>

### Das provisorische Theater

In den Mitteltrakt des Glaspalasts ist ein rechteckiger Bau eingefügt, der sich in zwei nahezu gleichgroße Raumteile aufteilt. Die grundlegende Konzeption des provisorischen Theaters bestand – wie auch beim Festtheater – in der Kombination einer Cavea als Zuschauerraum, dem versenkten Orchester und einer durch ein doppeltes Proszenium vermittelten Guckkastenbühne. Vor allem dieser letzter Baustein führte zur Ausarbeitung dreier Varianten, ohne das Problem wirklich zu lösen.

<sup>27</sup> Zitiert nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 49 f.

<sup>28</sup> *BB*, S. 80.

<sup>29</sup> *Ebd.*, S. 83.

## Variante A

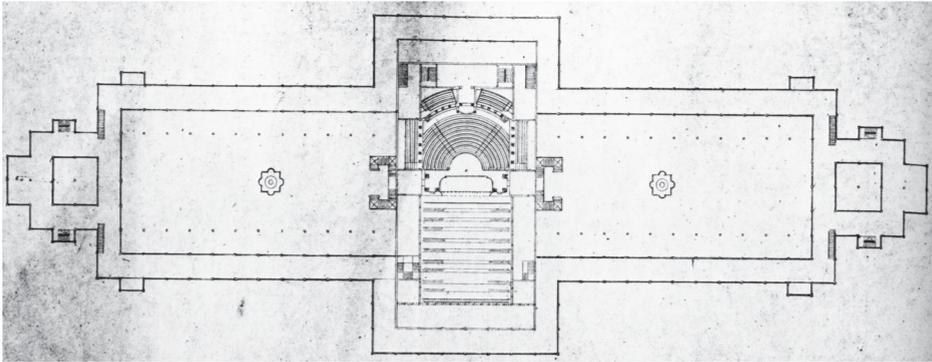


Abb. 1: Projekt A. Grundriss des gesamten Glaspalasts  
mit Theater im Mittelteil<sup>30</sup>

Ein halbkreisförmiger Zuschauerraum sowie ein Bühnenraum ohne Seiten- und Hinterbühne, beides unterteilt durch einen schmalen Gürtel als einfaches Proszenium mit Orchestergraben. Auffällig und problematisch zugleich ist der freie Raum vor der ersten Zuschauerreihe, also die funktionslose Orchestra sowie die unmöglichen Sichtlinien für die Außenplätze. Die Problematik also, einen Zuschauerraum nach dem Vorbild griechischer Theater – hier besser eines römischen Odeons nach pompejanischem Vorbild – vor eine Guckkastenbühne zu setzen. Das Runde soll ins Eckige, würde man im Fußball sagen. Eine Problematik, die uns bis zu Brückwalds Bayreuth begleiten wird.

Die Bühne ist eine normale Kulissenbühne mit acht Gassen; in fünf davon scheinen Freifahrten oder Versenkungen eingeplant. Zwar ist eine Unterbühne und ein Schnürboden vorgesehen, jedoch noch nicht in den später geforderten dreifachen Bühnenmaßen, um ganze Bilder komplett nach oben oder unten verschwinden zu lassen. Die Firsthöhe des Bühnenhauses ragte bereits über die der Seitentrakte des Glaspalasts hinaus, und dennoch hätten Prospekte und Schlei-er also doubliert werden müssen; in die Unterbühne hätten nur einfache Versätze oder einzelne Personen versenkt werden können. Eine Ausweitung nach oben war durch die präexistenten Bemessungen des Glaspalastes kaum möglich;

<sup>30</sup> Abb. nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 290.

inwieweit eine tiefere Ausschachtung der Unterbühne möglich gewesen wäre, bleibt spekulativ.

Den bühnentechnischen Anforderungen des Werks hätte dieses Theater schwerlich genügt. Auch scheint der Orchestergraben – wie dann später auch in Bayreuth – viel zu klein geplant.

### Variante B

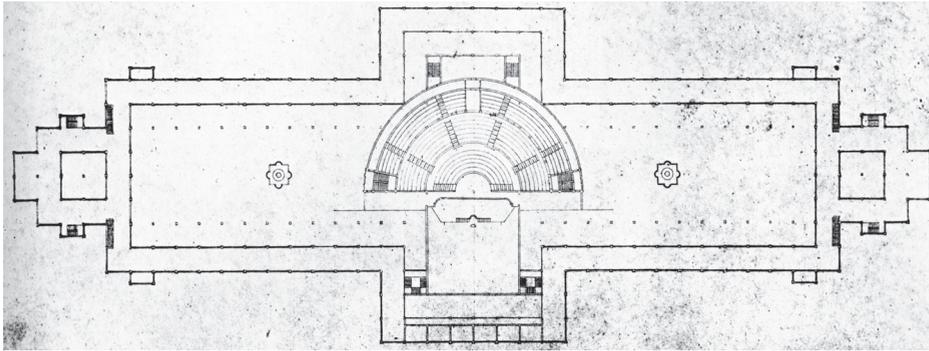


Abb. 2: Projekt B. Grundriss mit erweitertem Orchesterraum<sup>31</sup>

Mehr als eine Studie zu antikisierenden Theatern ist diese Variante nicht. Die Baukörper Zuschauerraum und Bühne sind vollständig getrennt. Die überbreite Cavea ragt bis in die Seitenflügel des Glaspalasts, und das Problem »antiker Zuschauerraum vor Guckkastenbühne« ist eher noch verschärft; das Problem der überflüssigen orchestra weiterhin nicht gelöst. Es zeigt sich, dass Wagner seine Theorie mit dem antikisierenden Theaterraum nicht zu Ende gedacht hat, und sie mit seiner Forderung nach Zweckmäßigkeit nicht vereinbar war.

Der Bühnenraum ist noch kleiner als bei Variante A dimensioniert. Semper war sich dieser Inkongruenzen offensichtlich so bewusst, dass er von weiteren Planungen von Unterbühne, Schnürboden und weiterer bühnentechnischer Ausstattung absah.

<sup>31</sup> Abb. nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 299.

## Variante C

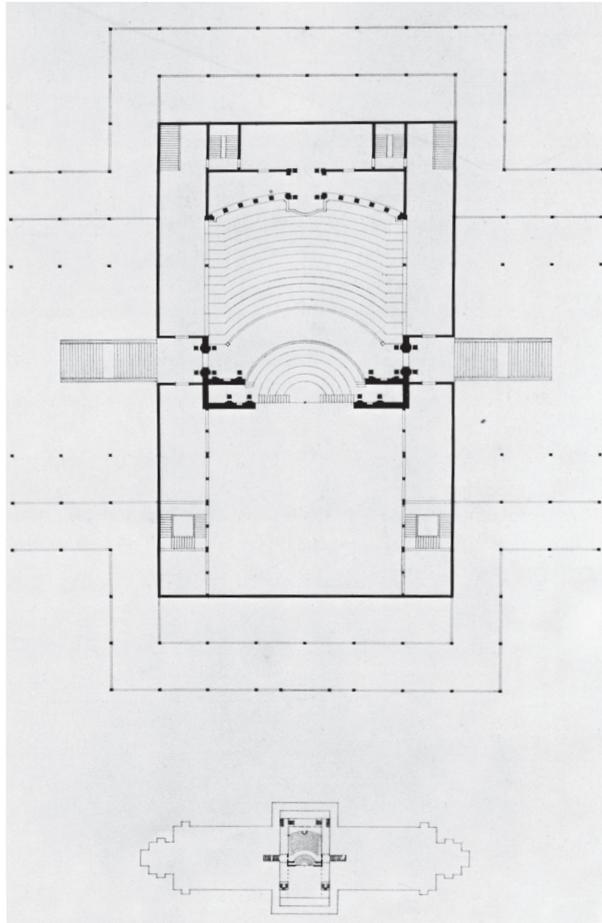


Abb. 3: Projekt C. Theater im Glaspalast, zwei Grundrisse<sup>32</sup>

Diese Variante war für eine Ausführung vorgesehen und existiert auch in einem dreidimensionalen Modell. Es handelt sich um die Variante, die Semper in dem oben genannten Brief auch näher beschreibt.

Semper kehrt zu Variante A zurück, also zu einem in sich geschlossenen rechteckigen Baukörper von etwa 35 Metern Breite und etwa 60 Metern Länge (also

<sup>32</sup> Abb. nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 305.

ziemlich genau die Maße von Bayreuth). Der ganze Bau war von einer 10 Meter hohen Umfassungsmauer umgeben. Einen wesentlichen Kompromiss macht Semper, indem er den virtuellen Mittelpunkt des Kreissegments sehr weit von den 14 Sitzstufen entfernt, um die Krümmung zu verflachen. Die Anordnung der Sitzplätze ist also weit weniger antikisch als in den Varianten A und B. Wagners Begeisterung für das antike Theater lässt den Architekten vor den technischen Notwendigkeiten einer modernen Bühnenwirklichkeit kapitulieren.

Die dekorative Ausführung erinnert an die Vorgaben bei Vitruv, heute noch visualisiert in Palladios teatro olimpico in Vicenza. Das Bühnenhaus erhebt sich – wie schon in Variante A – mit 21 Metern Höhe über die Firsthöhe der Seitentrakte. Die Bühnenöffnung war mit 11,5 Metern Breite berechnet (Bayreuth 13 Meter). Um die Beleuchtung besser installieren zu können, war hier schließlich auch jenes zweite Proszenium eingefügt worden, eine nach den Seiten hin offene und scheinbar unbegrenzte Zone, die die Trennung der realen zur Bühnenwelt vermitteln konnte. Die in den Varianten A und B noch überflüssige Zone der Orchestra wurde dem Orchestergraben zugeschlagen, dessen konkave Rückwand mit dem Segmentkreis des Zuschauerraums nun vermittelte.

Ein Problem jedoch bestand weiterhin: Das der dekorativen Verblendung der dem Zuschauerraum zugewandten Portalwände. Diese problematische Zone, weil vom Bühnengeschehen ablenkend, wurde auch beim Monumentaltheater nicht gelöst. Dass auch bei Variante C der Orchestergraben zu klein ist (in Bayreuth sind 140 Quadratmeter veranschlagt), ist offensichtlich, aber natürlich der theoretischen Disposition geschuldet, wonach die Lage des Orchesters »an der gleichen Stelle wo sie [...] sich im altgriechischen Theater befand«<sup>33</sup> lokalisiert werden sollte. Hier wurde auch der Begriff des »mystischen Abgrunds« »zuerst halb scherzhaft, der Kürze wegen«,<sup>34</sup> geprägt.

Warum Wagner so sehr auf dieses provisorische Theater zielte, versteht man, wenn man den oben zitierten Semper-Brief nochmals auf die bühnentechnischen Fragen hin abklopft. Denn auch der Architekt für die Münchner Projekte war von den bühnentechnischen Fragen, wenn nicht überfordert, so sich doch der großen Problematik bewusst. Sempers Erwähnung der Pariser Bühnentechnik im oben genannten Brief deckt sich mit Gustav Freytags *Erinnerungen*, die natürlich ein Nachklang von Wagners Parisaufenthalt der Jahre 1839–42 und seinen Erfahrungen mit der Grand Opéra sind, und die selbst noch in der ansonsten eher bedenkllichen Wagner-Biografie Chamberlains nachklingen, dem man ja keine allzu starken frankophilen Neigungen nachsagen kann, der aber dennoch schreibt:

33 Zitiert nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 100.

34 Ebd., S. 101.

»Das französische Publikum hat ein viel lebhafteres Verlangen nach technischer Vollkommenheit als das deutsche; es besitzt ein unendlich feineres Gefühl für jede Schattierung. [...] die unendlich sorgfältige, zweckmäßig angeordnete, mühsame Art des Einstudierens an der Grossen Oper – das alles sind Pariser Erfahrungen Wagner's, deren Widerhall wir nunmehr in Bayreuth vernehmen [...]. Das war eine positive Erfahrung von höchstem Wertek.«<sup>35</sup>

Insofern ist auch hier – wie schon in Variante B – verständlich, warum Semper bei dem zur Ausführung bestimmten Projekt bereits auf dieser Planungsstufe auf bühnentechnische Ausstattung vollkommen verzichtete. Er fühlte sich diesen Fragen nicht gewachsen und wollte einen erfahrenen Bühnenmaschinisten vom Schlage Mühlendorfers oder Brandts oder auch einen Pariser Kollegen hinzuziehen. So fehlen bei allen Projekten für ein provisorisches Theater im Glaspalast die Betriebsräume, Garderoben, Probebühnen und Werkstätten ebenfalls vollständig.

### Das Festtheater

Zunächst hatte Semper zwischen Januar 1865 und Anfang 1867 vier Standorte für den Bau erörtert und in den urbanen Kontext eingegliedert. Der früheste Vorschlag sah als Bauplatz das Hochufer südlich des Maximilianeums vor; im September fassten Wagner und Semper die Isarhöhen nördlich davon ins Auge, und die letzten Varianten platzierten das Theater im Hofgarten.<sup>36</sup> Ludwig bestimmte in seinem Ausführungsauftrag die nördliche Isarvariante als Standort. (Abb. 4) Diese sah eine Verlängerung der Briener Straße durch den Hofgarten und die Annenvorstadt vor. Über eine Brücke sollte dann das hochgelegene Theater jenseits der Isar zu erreichen sein.

Wagner steigt auf diese Variante sofort ein:

»Der König Ludwig II. (dessen Regierungsdauer mir auf achtundfünfzig Jahre prophezeit worden ist!) wird eine Strasse in München gründen, wie sie Sein erhabener Vater und Grossvater sich gegründet haben. Diess ist Sache der Zukunft, sie kann aber jetzt schon dem Plan nach von uns berücksichtigt werden. Diese Strasse wird als eine Verlängerung der Brienerstrasse, an der königlichen Residenz vorbei, durch den Schlossgarten, gerade aus bis an die Isar geführt werden, über welche dann eine Brücke hinüber zu dem erhöhten Ufer zu

<sup>35</sup> Houston Stewart Chamberlain, *Richard Wagner*, München 1910, S. 56 f.

<sup>36</sup> Vgl. den Lageplan in Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 278. Die Entwicklung der Planungs- und Baugeschichte entnommen ebd. und bei Dieter Senft, *Die Festspielhäuser Richard Wagners*, Manuskript (unveröffentlicht).

den Terrassen führt, auf deren Anhöhe das ideale Festtheater stolz emporragt. Diess der einstens nach Zeit und Umständen gänzlich auszuführende Plan.

Für jetzt würde an dem diesem Plane entsprechenden Orte, umgeben von der schönsten Promenade Münchens, in entsprechender mässiger Entfernung vom Maximilianeum zunächst das Theater selbst zu erbauen sein, welches dereinst durch die Brücke und die neue Strasse mit der Residenz in Verbindung treten soll.«<sup>37</sup>

Die städtebaulichen Analogien zur gerade entstandenen Avenue Napoléon (heute Avenue de l'opéra) in Paris sind offensichtlich. Semper entwarf für den monumentalen Festbau mehrere Varianten, die sich hauptsächlich in den Details der Raumdisposition und der Fassadengestaltung unterscheiden.

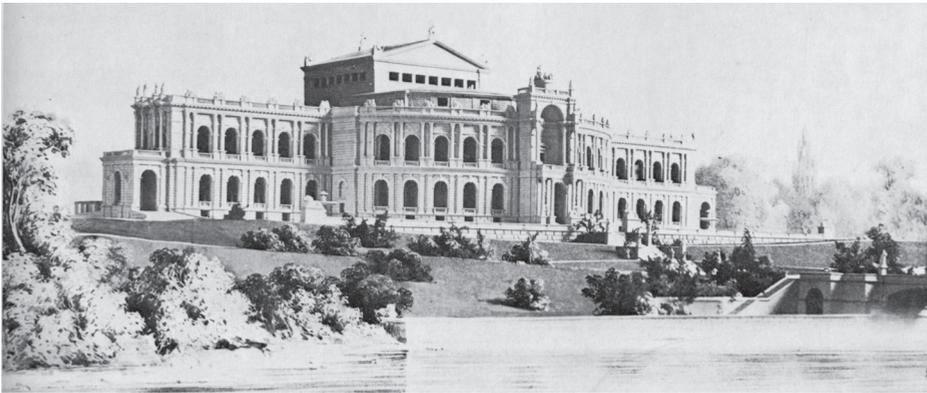


Abb. 4: Festtheater, Schaubild Ausschnitt<sup>38</sup>

Bemerkenswert ist die mit dem benachbarten Maximilianeum korrespondierende starke Ausdehnung in die Breite. Weiterhin sticht die Differenzierung der einzelnen Bauteile ins Auge, wodurch deren jeweilige Funktion veranschaulicht wird – eine moderne Tendenz, aber nicht originell. Denn auch bei Charles Garniers Entwurf für die Pariser Oper von 1862 erscheint diese Gliederung der Baukörper bereits an prominenter Stelle. Die Dimensionen sind gleichermaßen vergleichbar und beeindruckend: Mit einer Breite von 175 Metern, der Tiefe von 102 Metern und einer Firsthöhe von 50 Metern hätte das Theater über die gesamte Stadtsilhouette dominiert und wäre wohl der größte Theaterbau seiner Zeit geworden.

Die Mittelachse wird besonders durch einen zweigeschossigen Bauteil betont, in

<sup>37</sup> Richard Wagner an Ludwig II., 13. September 1865, *WB-Ludwig I*, S. 176.

<sup>38</sup> Abb. nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 237.

den im Untergeschoss das rundbogige Hauptportal eigenfügt ist, das die aus dem römischen Sakralbereich entlehnte Exedra des Obergeschosses trägt. Das mächtige Bühnenhaus wird von niedrigen Seitentrakten umlagert, die für den administrativen und künstlerisch-technischen Betrieb Raum bieten. Die Seitenflügel enthalten monumentale Treppen zu den oben gelegenen Sälen, die zu Festen, Konzerten und Proben dienen sollten. Der Zuschauerraum ist mit 53 Metern ungewöhnlich breit und nur 25 Meter tief. Er steigt mit 25 Stufen um 20 Grad an. Die Sichtachsen sind, wie auch der Anschluss des Saales an die Bühne unbefriedigend gelöst. Dies betrifft auch die Positionierung des Orchesters. Die Bühne wäre mit einer Grundfläche von  $33,2 \times 27,2$  Quadratmetern, einer Portalhöhe von 14,6 Metern und -breite von 16,3 Metern eine der größten weltweit gewesen. An bühnentechnischen Einrichtungen sind acht Kulissengassen in den Plänen skizziert; in Variante A zusätzlich auch Anlagen für Unterbühne (Abb. 5).

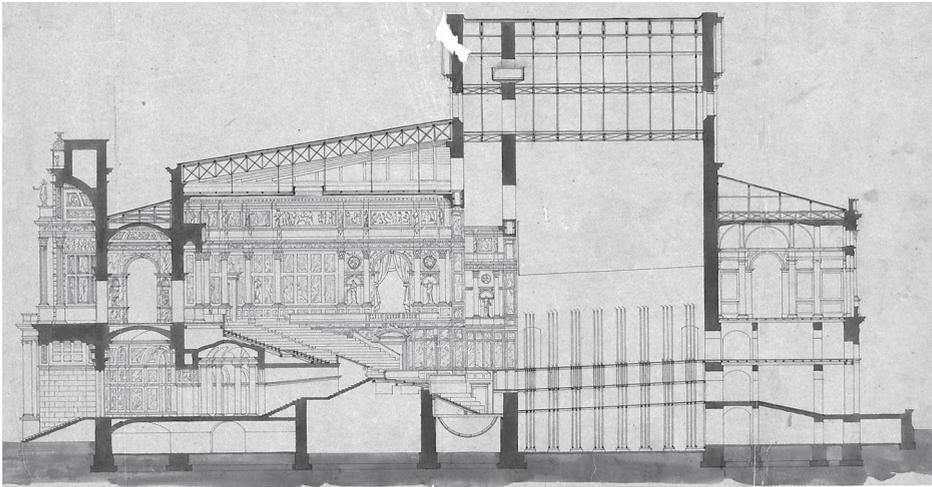


Abb. 5: Projekt A, Schnitt Ost-West<sup>39</sup>

Seiten- oder Hinterbühnen fehlen. Eine wirkliche Innovation wäre hingegen der Verzicht auf den damals üblichen Bühnenfall gewesen.<sup>40</sup> Die Raumvarianten für den Zuschnitt des Zuschauerraums bilden eine ähnliche Problematik wie schon

39 Architekturmuseum der Technischen Universität München, Sig. semp-11-10, <<http://mediatum.ub.tum.de/?id=935279>> (16. Oktober 2015).

40 Vgl. die Abb. bei Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 263.

beim provisorischen Theater ab.<sup>41</sup> Alles in allem wäre als Endergebnis ein dem Wiener Burgtheater ähnliches Gebäude entstanden.

Die Bezüge des dekorativen Repertoires auf die Formensprache der römischen Antike und der sich auf diese berufende Hochrenaissance sind offensichtlich, für die eigentlichen Wagner'schen »essentials«, die Cavea als Form des Zuschauerraums, das versenkte Orchester sowie einen großzügigen Bühnenraum sind sie nahezu unerheblich. Bemerkenswert ist aber, dass bei der ganzen Planung eine ästhetische Diskussion nicht stattfand. Wagners kunsthistorische Bildungsdefizite gingen hierbei sicher Hand in Hand mit seinem generellen Desinteresse an Architektur. Es war Wagner im Grunde egal, wie sein Theater von außen aussieht. Hier zeigen sich einmal mehr seine Defizite in Fragen der kunsthistorischen Bildung. Ebenso wie sich die Suche nach einem geeigneten Bühnenbildner für den *Ring* außerordentlich problematisch entwickeln würde, scheint er von Fragen der Architektur, Stilkunde, Bautechnik ja sogar von bühnentechnischen Grundlagen wenig verstanden zu haben. Auf seinen Reisen war es immer Cosima, die ihn zwingen musste, Museen und Baudenkmäler, Kirchen und Galerien zu besuchen. Seine bildungsbürgerlichen Defizite fasst er später auf einer Italienreise zusammen: Am 16. November 1879 notiert Cosima: »Die Freunde beschreiben Paestum und vieles noch, worauf R. sich zu mir wendet: ›Gott, wie ungebildet sind wir – die kennen schon alles, wir gar nichts!‹.<sup>42</sup>

Die Renaissance, die als erste Epoche nach der Antike steinerne Theater errichtete, hätte Wagner als Theatermann besonders interessieren müssen, was in seine theoretischen Schriften auch sichtbar wird. Wagner las in der Münchner Zeit sogar die *Geschichte der Renaissance in Italien* (1867) von Jacob Burckhardt und Vasaris Biografien berühmter Renaissancekünstler, und er begriff diese Epoche durchaus als Wiedergeburt der Antike, die jedoch von den romanischen Völkern nie wirklich und wahrhaftig verstanden worden sei, wie er schon 1849 schreibt: »Die eigentliche wirkliche Kunst ist aber durch und seit der Renaissance noch nicht wiedergeboren worden.«<sup>43</sup> Später bewertete er die französische, aber auch die italienische Renaissance zunehmend feindselig, als »undeutsch«, wie Cosima am 2. April 1872 notiert.

»Zu Tisch eifert er gegen die Renaissance, von der behauptet, dass sie der germanischen Entwicklung ungeheuer geschadet hätte, diese Zeit habe die Antike genauso wenig wie das Christentum ernst genommen und verstanden [...] und

41 Vgl. die Abb. ebd., S. 179 (M 25), 193 (M 44) und 224 (M 83).

42 CWT I, S. 443.

43 »Die Kunst und die Revolution«, SSD 3, S. 8–41, hier S. 29.

wie stets habe der naive Deutsche sich von der fremden Kultur so imponieren lassen, dass sein eigenes Gefühl dabei beinahe zu Grunde gegangen sei.«<sup>44</sup>

Ebenso kritisch betrachtete Wagner die reale Architektur der Renaissance. Den Palazzo Pitti in Florenz, eines der berühmtesten Bauwerke der Kunstgeschichte, bezeichnete Wagner als »langweilige[n] Palast«,<sup>45</sup> und über die nicht weniger bedeutsamen Procuratorien in Venedig, dreistöckige Paläste am Markusplatz, heißt es 1883: »Von der Stube aus hatte er die Fassade der Procuratien angesehen und erklärt, wie langweilig, phantasie- und erfindungslos er sie fände, wie [...] anders ein gotischer Dom zu ihm spräche als diese nachgebildete Monotonie.«<sup>46</sup> Und 1882, »den Dogenpalast betrachtend rühmt er die mittelalterliche Baukunst und sagt, mit ihr sei alle Phantasie, alles Leben und Erfinden erloschen. Die ganze Renaissance lässt ihn kalt.«<sup>47</sup> All diese Sätze machen deutlich, dass Wagner die Renaissance nicht als echte Wiederbelebung der Antike gelten ließ. Dabei hätte Wagner in der Renaissance durchaus beispielhafte Theaterbauten finden können, die sehr um die griechisch-antiken Vorbilder bemüht waren, wie jene in Parma und Vicenza, jedoch hat er diese – obwohl später mehrfach in ihrer Nähe – den Quellen nach nie besucht. Noch härter geht Wagner mit dem Historismus seiner Zeit um:

»Das Originelle [...] ist ihre gänzliche Originalitätslosigkeit, und ihr unermesslicher Gewinn besteht in dem Umsatz aller Kunststile, welche [...] nach beliebigem Geschmack für Jeden verwendbar geworden sind. [...] Jetzt wechseln Antike und Rokoko, Gotik und Renaissance unter sich ab.«<sup>48</sup>

Und er macht auch vor der Neorenaissance nicht Halt, also vor dem Baustil, mit dem sein Freund Gottfried Semper so überaus erfolgreich war und der ja auch für unser Münchner Festtheater das dekorative Stilrepertoire lieferte. Schon 1849 schrieb er spöttisch:

»Die eigentlichen Tempel unserer moderne Religionen, die Börsengebäude, werden zwar sehr sinnreich wieder auf griechische Säulen konstruiert; griechische Giebelfelder laden zu Eisenbahnfahrten ein, und aus dem athenischen Parthenon schreitet uns die abgelöste Militärwache entgegen.«<sup>49</sup>

44 CWT 1, S. 506.

45 CWT 2, S. 500.

46 Ebd., S. 1108.

47 CWT 2, S. 1039.

48 »Beethoven«, SSD 9, S. 61–126, hier S. 119.

49 »Das Kunstwerk der Zukunft«, SSD 3, S. 128.

Noch deutlicher wird Wagners Hilflosigkeit in diesen Stilfragen, wenn man seine Rede zur Grundsteinlegung des Bayreuther Hauses unter diesen Gesichtspunkten liest:

»Wäre uns selbst ein edleres Material [...] zur Verfügung gestellt gewesen, so würden wir [...] zurückgeschrocken sein, und hätten uns nach einer Hilfe umsehen müssen, die wir die wir mit Sicherheit so schnell kaum [...] irgendwo angetroffen haben würden. Es stellt sich hier uns nämlich die neueste, eigenthümlichste, und deshalb, weil sie noch nie versucht werden konnte, schwierigste Aufgabe für den Architekten der Gegenwart (oder der Zukunft?) dar.«<sup>50</sup>

Diese Sätze bedeuten schlicht und einfach, dass Wagner gar nicht wusste, wie ein solcher Monumentalbau auszusehen habe, sondern das Festspielhaus zunächst die gebaute Hoffnung »zur Auffindung eines deutschen Baustils«<sup>51</sup> wäre:

»Bis zur Ausbildung einer monumentalen architektonischen Ornamentik [...] hat es hierbei gemächlich Zeit [...], bis das ›Reich‹ sich zur Teilnahme an unserem Werk entschließt. Somit rage unser provisorischer Bau [...] für jetzt als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein.«<sup>52</sup>

Für Gottfried Semper müssen diese Zeilen eine Ohrfeige gewesen sein. Und so muss auch Wagners Begeisterung für das Modell Sempers, die er am 2. Januar 1867 dem König aus Zürich übermittelt, als rein dekorative Fassade seines Opportunismus bewertet werden:

»Es ist ein Wunder: meine Idee, meine Angaben und Anforderungen wurden von Sempers Genie vollkommen begriffen und – was eben das Große ist – in so vollendet neuer und zweckmäßiger Weise ausgeführt, dass der Kenner zugleich über die erhabene Einfachheit dieser Conception in Bewunderung geräth.«<sup>53</sup>

Wagners Wahl Gottfried Semper als seinen Wunscharchitekt für sein Münchner Festtheater mag aus persönlichen Bindungen nahe gelegen haben. Sie war vielleicht auch alternativlos. Aber stilistisch können die Pläne für das Münchner Festspielhaus Wagner nicht zufriedengestellt haben.

50 »Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth«, *SSD* 9, 322–344, hier S. 340.

51 Ebd., S. 343.

52 Ebd., S. 343 f.

53 Zitiert nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 306.

## V. Ausblick

Man kann sagen, dass die Münchner Projekte – neben allen anderen kulturpolitischen, finanziellen und biografischen Aspekten – auch daran gescheitert sind, dass man das Pferd von hinten aufgezäumt hat, also von der Architektur ausgehend versucht hat, sich der Realisierung der Werke zu nähern, anstatt in umgekehrter Reihenfolge zu verfahren. Erst in Bayreuth hat der erfahrene technische Leiter Carl Brandt den Architekten Otto Brückwald hinzugezogen, nachdem man wusste, was man wollte. Insofern brachte erst Bayreuth die gesunde Mischung aus Provisorium und feststehendem, ausbaufähigem Theater. Und selbst da ist es bestürzend zu sehen, wie sehr Wagner in eigenen Ängsten und Unsicherheiten befangen bleibt. Dies zeigt sich in den Äußerungen, die den Bayreuther Bau begleitet haben und die auch die Münchner Projekte begleitet hätten:

»Furchtbare Grabungsarbeiten; R. sagt mir: ›Die Leute müssen denken, ob der denn wahnsinnig ist, uns so tief unten hier arbeiten zu lassen, damit er oben sei Stück aufführt.«<sup>54</sup>

»Ich baue da in Bayreuth drauf los, und weiß nicht, ob wir am Ende stecken bleiben.«<sup>55</sup>

»R. geht zum Theaterplatz, kommt sehr ergriffen davon heim, erhaben nehme sich die Anlage aus, nun sei er verpflichtet, nun sei er nicht mehr frei, gebunden sei er, seine Phantasie und der Glaube einzelner habe dies hervorgebracht, er könne nun nicht mehr zurück. Er ist sehr ernst.«<sup>56</sup>

»Ein Gefühl von Angst, das ich nicht beschreiben kann, überfällt mich, wie ich das riesige Gerüst sehe und den breiten Zuschauerraum! So lange die Idealität bloß in uns lag, erschrak mich ihr Abstand von der Realität nicht, nun aber, da sie geformt vor uns ist, erschrickt mich die Kühnheit, mir erscheint dann alles wie ein Grab (Pyramiden!)«.<sup>57</sup>

Trotz Sempers unbestrittenen Qualitäten als einer der bedeutendsten Architekten

54 CWT I (19. Juli 1872), S. 550.

55 Richard Wagner an Emil Heckel, 3. Januar 1873, in: *Briefe Richard Wagners an Emil Heckel. Zur Entstehungsgeschichte der Bühnenfestspiele in Bayreuth*, hrsg. von Karl Heckel, Berlin 1899, S. 32.

56 CWT I (24. Dezember 1872), S. 616.

57 CWT I (5. Juli 1873), S. 703 f.

des europäischen Historismus muss man konstatieren, dass seine Pläne mehr intellektuelle Kopfarbeit waren als theaterpraktische Lösungen von Wagners nebulösen Forderungen. Sein Fokus auf antikisierende Raumlösungen und dekorative Formensprache haben ihm den Blick auf Nahliegendes verstellt. So ist das Problem der Sichtlinien von der Cavea auf die Bühne bei keinem der Pläne wirklich befriedigend gelöst. Als größtes Defizit erscheint aber der immer unbefriedigende Anschluss des Zuschauerhauses an das Proszenium mit dem Blick auf eine jeweils rechts und links vom Portal befindliche Bühnenwand.<sup>58</sup> Dieses Problem, von Wagner nie wirklich durchdacht und von Semper nicht gelöst, hat erst Otto Brückwald in Bayreuth einer kongenialen Lösung zugeführt.<sup>59</sup> In einer Beschreibung der Geschichte der europäischen Theaterarchitektur ist dies noch vollständig unzureichend gewürdigt. Der Preis, das perfekte Wagnertheater gebaut zu haben, gebührt dem zu Unrecht nahezu vergessenen großen Architekten Otto Brückwald!

---

58 Vgl. die Abb. in Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 227 (M 84/5).

59 Vgl. dazu die Abb. in *Das Richard-Wagner-Festspielhaus Bayreuth*, hrsg. von Markus Kiesel, Köln 2007, S. 171 links, S. 172/173, S. 178/179.