



Arnold Jacobshagen

»Die szenischen Bilder, auf denen das Auge des Meisters ruht« – Wagners Gesamtkunstwerk in historisch informierter Inszenierungspraxis?

Beitrag zum Symposium

Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld der ›Historischen Aufführungspraxis‹
am 29. September 2017 in der Universität zu Köln

Online-Version

Der Original-Beitrag findet sich wortgleich in:

Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld der »Historischen Aufführungspraxis«, hrsg. von Kai Hinrich Müller, Köln 2018 ff.

Keine Übereinstimmung der Seitenzahlen in Online- und Printausgabe.

Online-Version verfügbar unter der Lizenz:

»Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz« (CC BY-NC-ND 4.0).

Veröffentlichungsjahr: 2019

Mit freundlicher Unterstützung der



»Die szenischen Bilder, auf denen das Auge des Meisters ruht« – Wagners Gesamtkunstwerk in historisch informierter Inszenierungspraxis?

Arnold Jacobshagen

I. Einleitung

Im September 1933 erging »an alle Freunde Bayreuths« die Aufforderung, sich einer Eingabe an die Leitung der Bühnenfestspiele anzuschließen, in der die Erstunterzeichner – darunter Richard Wagners Tochter Eva Chamberlain, seine Stieftochter Daniela von Bülow, der Literat Hans Paul Freiherr von Wolzogen und der Komponist Richard Strauss – dafür eintraten, »das Bühnenweihfestspiel ›Parsifal‹ fortan in keiner anderen als der szenischen Urgestalt von 1882 aufzuführen und so zugleich dem Meister von Bayreuth das einzig seiner würdige, weil sein und seiner durchaus einmaligen und unvergleichlichen Kunst Wesen lebendig widerspiegelnde Denkmal zu errichten.«¹ Das Dokument beginnt mit einer Bestimmung des Gesamtkunstwerks, auf die im folgenden Beitrag zurückzukommen sein wird:

Richard Wagner vollendete sein Bühnenweihfestspiel ›Parsifal‹ im eigentlichen Sinne erst mit der Inszenesetzung und Einstudierung im Jahre der Uraufführung 1882. Nicht die Niederschrift der Dichtung, auch nicht die Vollendung der Orchesterpartitur hätten genügt, um der Welt das Wesen dieses, in der Geschichte des Theaters unerhörten, dem Nurtheatralischen ewig unerschließbaren Werkes zu vermitteln; es wäre vielmehr auf alle Zeiten unvollendet geblieben, wenn dem Meister nicht auch die letzte Arbeit daran, eben die Inszenesetzung und Einstudierung, beschieden gewesen wäre: ohne die Uraufführung unter dem Meister selbst wäre das hehre Werk ein Torso geblieben.²

Diese unauflösliche Einheit von Musik, Drama und Bühne veranlasst die Autoren schließlich zu der kategorischen Forderung, auf die der Titel dieses Beitrags Bezug nimmt:

Die szenischen Bilder, auf denen das Auge des Meisters ruht hat, sprechen zu unsern Sinnen auch heute noch ihre besondere, unnachahmliche, mit der Weihe des ganzen Werkes unauflöslich verbundene Sprache. [...] Die unterzeichneten alten und jungen Freunde richten daher an die Festspielleitung die dringende Bitte, das Bühnenweihfestspiel ›Parsifal‹ fortan in keiner anderen als der szenischen Urgestalt von 1882 aufzuführen und so zugleich dem Meister von Bayreuth das einzig seiner würdige, weil sein und seiner durchaus einmaligen und unvergleichlichen Kunst Wesen lebendig widerspiegelnde Denkmal zu errichten.³

¹ Eva Chamberlain, Daniela Thode von Bülow, Hans Paul Freiherr von Wolzogen, Richard Strauss, Karl Schlumprecht, Paul Pretzsch, Bruno Wieger, *Eingabe. An die Leitung der Bühnenfestspiele zu Bayreuth, September 1933*, Reprint in: Hartmut Zelinsky, *Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976*, Berlin ³1983, S. 211.

² Ebd.

³ Ebd.

Die Forderung, eine Opernaufführung als ein in sämtlichen Einzelheiten festgelegtes Ritual zu konservieren und bis in alle Ewigkeit unverändert regelmäßig zu vollziehen, würde das Theater tatsächlich in ein Denkmal verwandelt haben, als welches die Autoren der Petition Wagners *Parsifal* auch ausdrücklich bezeichnen. Es entbehrt nicht der historischen Ironie, dass ausgerechnet im Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 dieser Vision eines »konservierten Theaters« durch Winifred Wagner und mit persönlicher Unterstützung Adolf Hitlers ein Ende bereitet wurde.⁴ Anstelle der originalen wurde 1934 eine neue Inszenierung realisiert, für die der Regisseur Heinz Tietjen (1881–1967) und der Bühnenbildner Emil Preetorius (1883–1973) verantwortlich zeichneten.

In der aktuellen Diskussion um historisch informierte Opernaufführungen bildet die *Parsifal*-Diskussion von 1933 auch deshalb einen bemerkenswerten Referenzfall, weil hier das Postulat nach »Werktreue« nicht allein auf die in Textform überlieferten Werkdimensionen, sondern auf die gesamte originale Aufführungsgestalt bezogen wurde. Zu bedenken ist dabei, dass das – gewissermaßen »fundamentalistische« – Konzept »Werktreue« aus eben dieser Zeit stammt und sich Christopher Balme zufolge »die beiden Erstbelege für das Stichwort ›Werktreue‹ im *Völkischen Beobachter* finden lassen«.⁵ In diesem Zusammenhang ist die Frage zu stellen, welchen Werkbegriff man zugrunde legt: den traditionellen musikwissenschaftlichen im Sinne von Notentext, erweitert um den Dramentext (also »Text und Musik«), oder einen »Aufführungstext«, der die Inszenierung zumindest insoweit mit einschließt, als diese in Textform greifbar ist, das heißt in erster Linie in den Paratexten der Inszenierungsanweisungen und der sogenannten »Szenographien«, wie Wagner die von ihm selbst entworfenen Regiebücher bezeichnete.⁶ Als multimediale Kunstwerke lassen sich Opern indes nicht allein auf die schriftliche Fixierung der Partitur oder des Librettos (einschließlich der darin enthaltenen Paratexte und szenischen Anweisungen) reduzieren. Diese eigentlich triviale Erkenntnis hat in jüngerer Zeit auch im Zuge der so genannten performativen Wende das Interesse in zunehmendem Maße auf die Beschäftigung mit den Inszenierungsgewohnheiten vergangener Epochen gerichtet. Auch wenn sich die historisierende Aufführungspraxis, die allmählich die Werke Wagners zu erreichen beginnt, aus vielfältigen Gründen primär auf die Interpretation des Notentextes konzentriert, darf nicht vergessen werden, dass im 19. Jahrhundert auch die szenische Realisierung als originaler Werkaspekt angesehen wurde, was sich materiell in der vollständigen Neuanfertigung sämtlicher Ausstattungsmerkmale nach den Vorgaben eines einheitlichen künstlerischen Konzepts konkretisierte (im Unterschied zu früheren Zeiten, als man

⁴ Vgl. Stephan Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. »Parsifal« in Bayreuth 1882–1933*, S. 317–387, hier S. 332. Zur »Konservierbarkeit« von Inszenierungen vgl. auch Gundula Kreuzer, »Authentizität, Visualisierung, Bewahrung. Das reisende ›Wagner-Theater‹ und die Konservierbarkeit von Inszenierungen«, in: *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, hrsg. von Robert Sollich, Berlin 2008, S. 139–160.

⁵ Christopher Balme, »Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs«, in: *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg 2008, S. 43–50, hier S. 45.

⁶ Vgl. Dietrich Steinbeck, *Inszenierungsformen des Tannhäuser (1845–1904). Untersuchungen zur Systematik der Opernregie*, Regensburg 1964.

Dekorationen und Kostüme einfach aus dem Fundus nahm). Welche entscheidende Rolle die Inszenierung gerade in Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks einnimmt, ist seit jeher unumstritten.⁷ Weniger bekannt ist hingegen, dass Wagners intensive Bestrebungen um eine vollständige Kontrolle aller musikalischen wie auch szenischen Aspekte seiner Opern vor allem auf seine Begegnung mit der Pariser Grand Opéra zurückgeht, jener Form des musikalischen Dramas, in der sich zuerst ein modernes Verständnis von Operninszenierung entwickelte und die zugleich über die besten finanziellen, personellen und bühnentechnischen Voraussetzungen hierfür verfügte.⁸ Insofern ist auch Wagners eigene Inszenierungspraxis und sein individuelles Verständnis der Aufführungsdimensionen zu »historisieren« und im Kontext der allgemeinen historischen Entwicklung der Operninszenierung und der Medientechnologien im 19. Jahrhundert zu betrachten.⁹

II. Rekonstruktion der Uraufführungsinszenierung des *Ring des Nibelungen*?

Im Unterschied zum ersten Bayreuther *Parsifal*, der als Paradebeispiel einer »unter den Augen des Meisters« entstandenen Inszenierung gelten kann, die Jahrzehnte lang praktisch unverändert auf dem Spielplan stand und so eine Tradition normativer Wagner-Regie begründete, kann der Uraufführungsinszenierung des *Ring des Nibelungen* keineswegs in gleichem Maße ein solcher Modellcharakter zugeschrieben werden. Sie verschwand bereits nach den ersten Bayreuther Festspielen nach gerade einmal drei vollständigen Aufführungen auf Nimmerwiedersehen in der Versenkung. Gleichwohl wäre auch im Fall des *Ring* eine Rekonstruktion der Uraufführungsinszenierung zumindest theoretisch möglich, denn die Produktion ist insgesamt außergewöhnlich gut

⁷ Zum Begriff des Gesamtkunstwerks siehe u.a. Matthias Brzoska, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, Laaber 1995; Barry Millington, »All in It Together. The Gesamtkunstwerk Revisited«, in: *Wagner Journal* 11 (2017), S. 46–61.

⁸ Vgl. u. a. H. Robert Cohen, »On the Reconstruction of the Visual Elements of French Grand Opéra«, in: *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, hrsg. von Daniel Hertz und Bonnie Wade, Kassel/Basel 1981, S. 463–480; ders., *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, New York 1991; ders., *The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières*, New York 1998; Herbert Schneider/Nicole Wild (Hrsg.), *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Tübingen 1993; Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis in der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1997; Karin Pendle/Stephen Wilkins, »Paradise Found. The Salle le Peletier and French Grand Opera«, in: *Opera in Context. Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini*, hrsg. von Mark A. Radice, Portland/Oregon 1998, S. 171–207; Cormac Newark, *Staging Grand Opéra: History and the Imagination in Nineteenth-Century Paris*, Ph. D. Oxford University 1999; Arnold Jacobshagen, »Staging at the Opéra-Comique in nineteenth-century Paris. Auber's *Fra Diavolo* and the livrets de mise en scène«, in: *Cambridge Opera Journal* 13/3 (2001), S. 239–260; Isabelle Moindrot/Olivier Goetz/Sylvie Humbert-Mougouin (Hrsg.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Epoque*, Paris 2006; Arnold Jacobshagen, »Analyzing mise-en-scène. Halévy's *La Juive* at the Salle Le Pelletier«, in: *Theater, Music and Cultural Transfer (Paris 1830–1914)*, hrsg. von Annegret Fauser und Mark Everist, Chicago 2009, S. 176–194; Annelies Andries, *Modernizing Spectacle. The Opera in Napoleon's Paris*, Ph. D., Yale University 2018.

⁹ Vgl. u. a. Johanna Dombois/Richard Klein, *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, Stuttgart 2012; Gundula Kreuzer, *Curtain, Gong, Steam. Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera*, Berkeley 2018.

dokumentiert.¹⁰ Dies gilt sowohl für die materielle Ausstattung (Bühnentechnik, Bühnenbild und Kostüme) als auch für den Probenprozess, die sängerische Darstellung und die Personenregie. Eine umfassende Diskussion der überaus zahlreichen hierzu vorliegenden Quellen scheint zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht sinnvoll, da die Veröffentlichung dieser Dokumente 2019 im Rahmen der Richard-Wagner-Gesamtausgabe erfolgen soll. Im Folgenden soll daher nur auf einzelne Aspekte eingegangen werden, die für die Beurteilung dieser Inszenierung aus der Sicht von Richard und Cosima Wagner relevant erscheinen. Vor allem die Tagebücher Cosimas bieten hierfür wesentliche Zeugnisse. Kann Cosima Wagner als jahrzehntelange Festspielleiterin als Hauptverantwortliche für die Konservierung der *Parsifal*-Inszenierung und somit deren normative Geltung identifiziert werden, so scheint hinsichtlich des *Ring* eher das Gegenteil der Fall gewesen zu sein. Die überwiegend negative Beurteilung der Inszenierung von 1876 durch Richard und Cosima Wagner, wie sie sich in den Tagebüchern Cosimas niederschlägt, kann zur Erklärung beitragen, warum der *Ring des Nibelungen* im Anschluss an seine »durchwachsene« Premiere zwei Jahrzehnte lang überhaupt nicht mehr in Bayreuth gespielt wurde und sodann 1896 in einer völlig neuen Inszenierung unter der Leitung Cosima Wagners herauskam.

Die erste Festspielsaison war bekanntlich zunächst für 1875 geplant. Cosima berichtet in ihrem Tagebuch, dass am 28. April 1874, dem Tag des Einzugs in die noch unfertige Villa Wahnfried, dort bereits am Nachmittag »die Konferenz zwischen den Herrn Hoffmann, Brandt, Brückwald, dem Verwaltungsrat und den Herrn Brückner, Dekorationsmaler aus Coburg«, stattgefunden habe.¹¹ Und am nächsten Morgen »wiederum Konferenz, Kontrakte abgeschlossen, herzlicher Abschied von allen Beteiligten«. ¹² Somit waren mehr als zwei Jahre vor der (verspäteten) Premiere fast alle an der Inszenierung Hauptbeteiligten an Bord, lediglich der Kostümbildner Carl Emil Doepler kam erst im Frühjahr 1875 hinzu.¹³

Über den Wiener Maler und Bühnenbildner Josef Hoffmann (1831–1904) sind wir vor allem durch die umfassenden Forschungen von Oswald Georg Bauer unterrichtet, dem auch die Entdeckung der originalen Ölskizzen Hoffmanns zum *Ring des Nibelungen* zu verdanken ist.¹⁴ Wagners Zusammenarbeit mit Hoffmann stand schon mindestens zwei Jahre vor der Uraufführung unter ungünstigen Vorzeichen. Bereits am 24. August 1874 berichtet Cosima über »großen Ärger, durch Herrn Hoffmann verursacht, derselbe, seit drei Wochen mit den Modellen fertig, unternimmt eine Rheinreise, ohne seine Adresse anzugeben. Langes Bedenken, ob man die Kisten öffnet, man entschließt sich

¹⁰ Vgl. u.a. Dietrich Mack, *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, München 1976; Philippe Olivier, *Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute*, Mainz 2007, S. 35–46; Oswald Georg Bauer, *Josef Hoffmann. Der Bühnenbildner der ersten Bayreuther Festspiele*, München 2008; ders., *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele*. 2 Bde., Berlin 2016.

¹¹ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band II: 1873–1877, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich 1976, S. 813.

¹² Ebd.

¹³ Cosima erwähnt ihn erstmals am 17. April 1875 in Dresden: »Abends mit Pr. Doepler, unserem Kostümmaler, in die ›Hermannsschlacht‹, von der Meininger Truppe aufgeführt.« Ebd., S. 910.

¹⁴ Bauer, *Josef Hoffmann*.

endlich, dies morgen zu tun.«.¹⁵ Wagner »kommt dabei zur Einsicht, daß vieles gänzlich zu verwerfen sei. Der Eigensinn von Herrn Hoffmann ganz empörend.«.¹⁶ Am 10. September 1874 muss es offenbar zum offenen Eklat zwischen Wagner und Hoffmann gekommen sein: »Herr Hoffmann der Maler wird abgewiesen; den 25ten August spätestens hier erwartet, findet er sich erst heute hier ein. Frage, ob ein Prozeß entstehen wird.«.¹⁷ Der Konflikt konnte zwar einige Tage später durch ein gemeinsames Abendessen im Beisein der Gattinnen Wagners und Hoffmanns entschärft werden.¹⁸ Fortan gingen die Bestrebungen aber dahin, Hoffmann möglichst aus dem Produktionsprozess zu entfernen. So äußerte Cosima am 12. Oktober 1874 die Hoffnung, »daß Herr Hoffmann freiwillig auf die Beaufsichtigung verzichtet, wofür ihm 600 Th. Reuegeld bezahlt werden.«.¹⁹

Die Unzufriedenheit mit Hoffmann setzte sich in der Zusammenarbeit mit den beiden Coburger Theatermalern Heinrich Maximilian Brückner (1836–1919) und Gotthold Brückner (1844–1892) fort, die für die materielle Umsetzung von Hoffmanns Entwürfen verantwortlich zeichneten. Dabei war es bereits 1874 zu Konflikten zwischen Hoffmann und Brückner gekommen, wie Cosima am 29. September 1874 festhielt: »Große Unannehmlichkeiten mit den Malern Brückner und Hoffmann, welche sich Gott weiß wie legen werden.«.²⁰ Und am 1. Oktober schreibt sie: »Ich habe an Herrn Hoffmann und die Herrn Brückner zu schreiben, letztere wollen wie es scheint nicht mit ersteren arbeiten.«.²¹ Dieser Konflikt war spätestens am 15. Oktober endgültig ausgeräumt: »Die Maler Brückner kommen an und zeigen sich glücklich, von Herrn Hoffmann befreit zu sein. Sie machen keinerlei Bedingungen und gehen nun freudig an die Arbeit.«.²² Die beiden renommierten Coburger Theatermaler waren seinerzeit auch für das Meininger Hoftheater tätig, woraus sich zeitweilig Engpässe und Loyalitätskonflikte ergaben, wie Cosima am 7. Juni verärgert in ihrem Tagebuch notiert: »Nur ist R. furchtbar angestrengt, und der Rückstand von vielen, vor allem der Dekorationen von Gebrüder Brückner, welche inzwischen 14 Dekorationen für den Herzog von Meiningen gemalt, regt ihn auf.«.²³ Am 12. Juli heißt es: »Abends in der Restauration, wo R. sehr heftig wird gegen Brückner's, die sehr ungeschickt sich ausgedrückt (sie hätten nicht ihren ältesten Kunden, Herzog Meiningen, vernachlässigen können!). Das Wort Kunden bringt R. außer sich. Er bereut es aber und versöhnt B.s herzlich. Beschließt dann aber, nicht mehr die Restauration zu besuchen, und ist über dieses Excedieren seines Wesens tief betrübt.«.²⁴ Am 15. Juli sah Cosima erneut Anlass, die Ausführung der Dekorationen scharf zu kritisieren: »Die Maler Brückner haben eilig

¹⁵ Ebd., S. 846.

¹⁶ Ebd., S. 847.

¹⁷ Ebd., S. 851.

¹⁸ Ebd., S. 852.

¹⁹ Ebd., S. 859.

²⁰ Ebd., S. 855.

²¹ Ebd., S. 855.

²² Ebd., S. 860.

²³ Cosima Wagner, Tagebücher II: 1873–1877, S. 989.

²⁴ Ebd., S. 994.

gemalt, so daß unverwischbare Fehler in der Dekoration sind! ...«. ²⁵ Am 26. Juli konstatiert sie sodann resigniert ihre »immer tiefere Einsicht in die Unvollkommenheit der Darstellung!!! So weit wird die Ausführung vom Werk zurück bleiben, wie das Werk von unsrer Zeit fern ist!«. ²⁶

Über die Kostüme und ihren Schöpfer Carl Emil Doepler (1824–1905) hat sich Cosima ebenfalls verschiedentlich in den Tagebüchern geäußert. So schreibt sie am 25. Juni: »Pr. Doepler gekränkt durch R.'s Heftigkeit (alles fehlt noch, von den Requisiten etc.). Abends versöhnt ihn R. in seiner eigenen schönen Weise.«. ²⁷ Am 13. Juli beklagt sie: »R. will mit Herrn Brandt das letzte Bild (Erscheinung von Wotan) besprechen und die Doepler'schen Figurinen ansehen. Ich bin sehr betrübt über dieselben, der spielerische Trieb des Archäologen drückt sich darin aus, zum Schaden des Tragischen und Mythischen. Ich möchte alles viel einfacher, primitiver haben. So bleibt denn alles Simulakrum.«. ²⁸ Ähnlich äußerte sie sich am 27. Juli: »Nachmittags Kostüm-Probe, wenig Freude daran, viel Konventionelles, Unschönes, wenig Erfindung bei großer Überladung!«. ²⁹ Besonders drastisch fiel ihr Urteil nach der Kostümprobe am 28. Juli aus:

Abends Kostüm-Probe, auf meine Bitte an Professor Doepler, Siegfrieds Gewand etwas eng anschließend zu machen und die Frauen der Guttrune weniger bunt, wird der arme Mann so heftig und grob, daß ich erst daran innerwerden, mit welchem Stümper man es hier zu tun hat! Die Kostüme erinnern durchweg an Indianer-Häuptlinge und haben neben dem ethnographischen Unsinn noch den Stempel der Kleinen-Theater-Geschmacklosigkeit! Ich bin darüber trostlos und auch ein wenig erschrocken über die Art des Herrn Professors. R. hat mit dem Wotans-Hut viele Not; es ist ein vollständiger Musketiere-Hut! ³⁰

Am folgenden Tag heißt es: »Probe mit Pr. Doepler, dieser benimmt sich wie ein Schuljunge.« ³¹ Und dann am 2. August: »Allerlei Unschönes. Kostüme, namentlich das des Alberich, beinahe lächerlich, Alberich mit Mantel und Epauletten [...]«. ³²

Im Unterschied zu Hoffmann, Doepler und den Brüdern Brückner war der Darmstädter Bühnenmeister Friedrich Carl Brandt (1828–1881), dem Wagner bereits 1871 die technische Leitung der Festspiele übertragen hatte, über viele Jahre ein besonders enger Mitarbeiter und Vertrauter des Bayreuther Unternehmens. Von ihm versprach sich Wagner von Beginn an eine kongeniale technische Umsetzung seiner szenischen Visionen, und bis wenige Wochen vor der Premiere schien die Zusammenarbeit auch sehr vertrauensvoll und erfolgreich zu verlaufen. Bereits am 8. Mai 1873 kam »von Brandt Zusage des elektrischen Lichtes« für die Beleuchtung des Festspielhauses ³³, und

²⁵ Ebd., S. 995.

²⁶ Ebd., S. 996.

²⁷ Ebd., S. 992.

²⁸ Ebd., S. 994.

²⁹ Ebd., S. 996.

³⁰ Ebd., S. 996–997.

³¹ Ebd., S. 997.

³² Ebd., S. 997.

³³ Ebd., S. 680.

am 16. Mai schrieb Cosima an Brandt »wegen lebender Bilder«. ³⁴ Im Juli traf Brandt in Bayreuth ein, »um den Bau zu besichtigen«. ³⁵ »Herr Brandt hat wieder gezaubert«, heißt es am 26. Juni. ³⁶ Doch auch Brandt hatte unter der mangelhaften Kooperation mit den Ausstattern zu leiden, wie es etwa am 29. Juli heißt: »Herr Brandt in Verzweiflung, weil ihn die Maler Brückner im Stich gelassen, der Mechaniker aus London mit nichts fertig, dazu Kriegsnachrichten!!!«. ³⁷ In ähnlicher Weise erscheinen Lob und Tadel am 19. Juli zwischen den einzelnen für das Bühnenbild und die Ausstattung Verantwortlichen verteilt: »Der Feuerzauber von Herrn Brandt prachtvoll, die Bilder von den Walküren von Herrn Doepler noch nicht gut.«. ³⁸ Bisweilen waren Brandt die Hände gebunden, weil es schlicht an Geld mangelte, wie Cosima am 15. Juli notiert: »Abends Schluß-Probe vom Rheingold; R. viel Ärger dabei, die Regenbogenbrücke verfehlt (bis jetzt), die Dämpfe mißglücken, weil Herr Brandt, an Ökonomie von dem Verwaltungsrat gemahnt, nicht die rechten Dämpfe legen konnte!«. ³⁹

Allerdings trübte sich im Vorfeld der Premiere und während der drei Aufführungsserien auch mit Brandt die Zusammenarbeit ein, dessen faktische Gesamtleitung der Inszenierung zumindest in der Außendarstellung nicht die gebührende Anerkennung erfuhr, wie Cosima am 25. Juli notierte: »Darauf Herr Brandt gekränkt, wollte abreisen, weil auf einem Programm des Herrn Gießel er bloß als Maschinist aufgeführt ist!! Ich suche ihn zu beruhigen und zu beweisen, dass R. von alledem nichts weiß. Mit Mühe gelingt es halb!«. ⁴⁰ Nach diesem Zwischenfall scheint das Verhältnis zu Brandt nachhaltig gestört gewesen zu sein, der bis zur Premiere nur noch ein einziges Mal im Tagebuch Erwähnung findet, am 29. Juli: »Abends Rheingold-Probe in Kostüm, R. sehr traurig danach, weil hier Brandt selbst in Fehler«. ⁴¹ Sodann erscheint sein Name erst wieder nach dem Ende der Festspiele am 8. September im Tagebuch. Aus dem Eintrag wird deutlich, dass es zwischenzeitlich zum Zerwürfnis mit dem »Genossen« Brandt gekommen sein muss: »Übles Reden über Herrn Brandt, seine Grobheit, durch die Leistungen nicht gerechtfertigt, seine üble Gesinnung gegen R. etc. R. leidet sehr und verteidigt den Genossen, so vielfach er kann, es ist aber schwer, ihn ganz zu verteidigen. Darüber ist er sehr traurig.«. ⁴² Am 21. Oktober erwachte Richard Wagner dem Tagebuch zufolge aus einem Albtraum über eine verunglückte Aufführung des *Siegfried* mit dem Ausruf: »Brandt, die Beleuchtung geht ein!«. ⁴³ Und am 31. Oktober schreibt er an Hofrat Düfflipp »wegen Orden für Architekten Brückwald, welcher ungerechter Weise übergangen worden ist, während Herr Brandt mit Orden überschüttet worden ist.«. ⁴⁴

³⁴ Ebd., S. 683.

³⁵ Ebd., S. 704.

³⁶ Ebd., S. 993.

³⁷ Ebd., S. 993.

³⁸ Ebd., S. 995.

³⁹ Ebd., S. 995.

⁴⁰ Ebd., S. 996.

⁴¹ Ebd., S. 997.

⁴² Ebd., S. 1001.

⁴³ Ebd., S. 1009.

⁴⁴ Ebd., S. 1012.

Einige Monate später wird Brandt bereits unter die »Ratten und Mäuse« bzw. die »Fratzen« gerechnet, wie es am 13. April 1877 heißt:

Heute wird R. mit dem 2ten Akt von ›Parsifal‹ fertig und ist froh und heiter, trotzdem wiederum alle möglichen ›Ratten und Mäuse‹ nicht fehlen, wie R. sie nennt. Herr Mazière schreibt zum Beispiel, dass die übermäßig schon bezahlten Herren Brandt, Brückner, Hoffmann und Doepler sich Tantiemen von den Nibelungen-Aufführungen überall ausbedingen und Herrn Batz zu ihrem Vertreter machen! R. sagt, er kann sich nicht vorstellen, wie er nur dazu kommen soll, Parsifal zu komponieren, wenn all diese Fratzen ihm beständig durch den Sinn kommen.⁴⁵

Je mehr sich die juristischen Auseinandersetzungen wegen der finanziellen und juristischen Schwierigkeiten des Festspielunternehmens in den kommenden Wochen und Monaten zuspitzten, desto stärker trübten sich die Erinnerungen an die einstigen Weggefährten der Uraufführungsinszenierung des *Ring des Nibelungen* ein. So berichtet Cosima am 28. April 1877 über »viele Unannehmlichkeiten. Herr Batz, sein Agent, tritt auf als Vertreter der Rechte von Herrn Brandt, Brückner, Hoffmann, Doepler, gegen R.!«.⁴⁶ Ähnlich am 12. Mai 1877: »Herr Batz meldet sich wieder impertinent für Herrn Brandt.«.⁴⁷ Das insgesamt negative Urteil über die Uraufführungsinszenierung stand jedoch vorher schon fest, auch die Konsequenzen, die daraus für eine etwaige spätere Wiederaufnahme des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth gezogen werden müssten: »Kostüme, Dekorationen, alles muß für die Wiederholung wieder vorgenommen werden. R. ist sehr traurig, sagt, er möchte sterben!«.⁴⁸ Soweit Cosima am 9. September 1876.

III. Semiotik des Gesamtkunstwerks

Für die Rekonstruktionen historischer Operninszenierungen kann eine Semiotik des Theaters wertvolle Dienste leisten.⁴⁹ Die Theatersemiotik zielt darauf ab, den »theatralischen Code« als ein Repertoire der im Theater verwendeten Zeichensysteme zu rekonstruieren. Hierfür war es wesentlich, im Zuge der »interpretativen Wende«⁵⁰ in den Kulturwissenschaften und in Anlehnung an die Vorstellung von »Kultur als Text« auch die nicht sprachlichen Dimensionen der Theateraufführung als »Texte« zu verstehen bzw. in solche zu überführen.⁵¹ Als Modell für die Analyse des Aufführungstextes sei hier das von Erika Fischer-Lichte entwickelte System des »theatralischen Codes« genannt, das auf einem Katalog von 14 unterschiedlichen akustischen und visuellen Zeichensystemen basiert. Ausgangspunkt dieser Unterscheidung ist der Darsteller, der

⁴⁵ Ebd., S. 1043.

⁴⁶ Ebd., S. 1047.

⁴⁷ Ebd., S. 1049.

⁴⁸ Ebd., S. 1002.

⁴⁹ Vgl. u.a. Patrice Pavis, *Sémiotique du théâtre*, Paris 1981; Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, 3 Bde., Tübingen 1983.

⁵⁰ Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, S. 58–103.

⁵¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, »Die Aufführung als Text«, in: dies. *Semiotik des Theaters*, Bd. 3, Tübingen 1983, ³1995.

mit seinem spezifischen Äußeren in einem besonderen Raum agiert. Neben der Unterscheidung zwischen akustischen und visuellen sowie zwischen schauspielerbezogenen (z. B. Gestik) und raumbezogenen Zeichen (z. B. Dekoration) ist jene zwischen transitorischen (z. B. Geräusche, Musik) und länger andauernden Zeichen (z. B. Frisur) wesentlich. Anhand dieser drei Oppositionspaare (schauspielerbezogen – raumbezogen, akustisch – visuell und transitorisch – länger andauernd) lassen sich Fischer-Lichte zufolge sämtliche Theaterzeichen klassifizieren.⁵² Demnach ergeben sich insgesamt 14 Zeichensysteme, von denen vier akustisch (Geräusche, Musik, Linguistische Zeichen, Paralinguistische Zeichen) und zehn visuell (Mimik, Gestik, Proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung) wahrgenommen werden. Systematische Untersuchungen zu diesen einzelnen Zeichensystemen bilden im Hinblick auf die Inszenierungsgeschichte von Opern des 19. Jahrhunderts bislang freilich die Ausnahme.⁵³

Theatersemiotische Aufführungsanalysen können für die Bewertung dramaturgischer Konzepte und inszenatorischer Strategien überaus hilfreich sein. So lassen sich sämtliche in eine Inszenierung eingehende Dimensionen – Libretto und Partitur ebenso wie Personendarstellung, Dekoration oder Kostüme – als »Texte« aufeinander beziehen, ohne dass es erforderlich schiene, zwischen diesen unterschiedlichen Systemen starre Hierarchien zu postulieren oder lediglich mediale Verdoppelungen vorauszusetzen. Flüchtige Momentaufnahmen etwa, die etwa das Vorhandensein historisierender Kostüme oder Requisiten als Hinweis auf eine besondere Nähe zwischen Dramen- und Aufführungstext erscheinen lassen, können mit Hilfe solcher Analysen leicht relativiert werden. Wie Christopher Balme unterstrichen hat, ist durch die Theatersemiotik »das antagonistische Verhältnis zwischen Werk und Aufführung neutralisiert« worden; auch das Problem der Werktreue erübrigte sich gewissermaßen von selbst, denn »der dramatische Text, das Libretto und die Partitur, die allesamt einen autonomen Textcharakter für sich beanspruchen können, sind nach dieser Auslegung nur Texte unter anderen. [...] Daher muss der Aufführungstext des Regisseurs nicht unbedingt mit dem des Autors übereinstimmen. Es sind beides Werke eigenen Rechts.«⁵⁴

Allerdings resultiert in der Theatersemiotik aus dem Anspruch einer systematischen Durchdringung sämtlicher Aufführungsdimensionen der Nachteil einer relativen Schwerfälligkeit in der praktischen Umsetzung. Die gilt für die Oper in weitaus stärkerem Maße als für das Sprechtheater, da die Musik einerseits semantisch kaum greifbar ist, andererseits aber zumindest hinsichtlich der Ereignisdichte und der exakten zeitlichen Fixierung als das dominante Zeichensystem in einer Opernaufführung angesehen werden muss. Tatsächlich wird die Wahrnehmung des Publikums gar nicht primär auf die »Zeichenhaftigkeit« der Musik fokussiert, denn diese »verweist« vor allem auf sich selbst. Die Anwendung der am Schauspiel entwickelten Theatersemiotik auf die

⁵² Erika Fischer-Lichte, »Das System der theatralischen Zeichen«, in: dies. *Semiotik des Theaters*, Bd. 1, Tübingen 1983, ⁴1998, S. 28.

⁵³ Vgl. u.a. Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Stockholm 1977; Mary Ann Smart, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley 2004.

⁵⁴ Balme, *Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs*, S. 48.

Oper stellt daher eine besondere Herausforderung dar, die bislang erst ansatzweise erprobt worden ist und in der Praxis an der Komplexität des musikalischen Zeichensystems zu scheitern droht.⁵⁵ Am Beispiel der Analyse von Händel-Aufführungen wie auch solchen der französischen Grand Opéra habe ich dies an anderer Stelle diskutiert.⁵⁶ Verglichen mit diesen Repertoires treten bei Wagner zudem noch weitere Schwierigkeiten hinzu. Eine strikte Trennung der Zeichensysteme ist bei Wagner nicht zuletzt deshalb kaum durchführbar, weil sein Gesamtkunstwerk auch in dieser Hinsicht zur Mystifizierung tendiert. Die postulierte Synthese sämtlicher Aufführungsdimensionen führt gewissermaßen zu einer Ästhetik der Undeutlichkeit, des Nebulösen oder – um in der Terminologie von Erika Fischer-Lichte zu bleiben – des Transitorischen. Gundula Kreuzer hat diesen Aspekt am Beispiel von Wagners szenischer Verwendung von Dampf und Nebel im Hinblick auf die Medientechnologien des 19. Jahrhunderts eindrucksvoll analysiert.⁵⁷ Adornos Diktum über Wagner als den »Meister des kleinsten Übergangs« bezieht sich primär auf die Struktur des musikalischen Satzes sowie die auf maximale Klangverschmelzung zielende Instrumentation, ließe sich aber ohne Weiteres auch auf die Dimensionen des Szenischen übertragen.⁵⁸ Denn bei Wagner wird die Verwandlung als solche sowohl musikalisch als auch szenisch zu einem essenziellen, überaus gründlich reflektierten ästhetischen Phänomen. Ebenso wie der unsichtbare Orchestergraben alle materiellen Spuren der Klangerzeugung verbergen sollte, wollte Wagner »die Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Coulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen«⁵⁹, vollständig verschwinden lassen. Wagners ausdrückliches Ziel ist die »Täuschung«, eine Kategorie, die wir heute vornehmer als »Illusion« bzw. »Bühnenillusion« bezeichnen. In gleicher Weise, wie er in seinen orchestralen Verwandlungsmusiken bislang unerhörte harmonische Modulationswege eröffnete, erfand er individuelle bühnentechnische Transformationslösungen, zu dem nicht zuletzt der eigens für das Bayreuther Festspielhaus konzipierte Wagner-Vorhang einen wesentlichen Beitrag leisten sollte. In die von Fischer-Lichte entworfene Systematik der

⁵⁵ Vgl. Julia Liebscher, »Schauspieler-Sängerdarsteller. Zur unterschiedlichen Aufführungssituation im Sprech- und Musiktheater, dargestellt am Beispiel der paralinguistischen Zeichen«, in: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Hans-Peters Bayerdörfer, Tübingen 1999, S. 55–70.

⁵⁶ Vgl. Arnold Jacobshagen, »Rekonstruktion und Verwandlung. Zur Analyse und Interpretation zeitgenössischer Händel-Inszenierungen«, in: *Händel-Jahrbuch 56* (2010), Kassel 2010, S. 485–506; ders., »Staging Grand Opera – Historically Informed?«, in: *Bild und Bewegung im Musiktheater. Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand Opéra. Image and Movement in Music Theatre. Interdisciplinary Studies around Grand Opéra*, hrsg. von Roman Brotbeck, Laura Moeckli, Annette Schaffer und Stephanie Schroedter, Schliengen 2018, S. 241–260.

⁵⁷ Gundula Kreuzer, »Wagnerdampf: Steam in Der Ring des Nibelungen and Operatic Production«, in: *The Opera Quarterly*, Jg. 27, Nr. 2/3 (2011), S. 179–218; dies., *Curtain, Gong, Steam*, S. 162–214.

⁵⁸ Vgl. u.a. Klaus Aringer, »Kunst des Übergangs«. Zu den Verwandlungsmusiken in Rheingold«, in: *Richard Wagners Ring des Nibelungen. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Schneverdingen 2004, S. 3–17; Barbara Eichner, »In träumerischer Entrückung auf pfadlosen Wegen«. Verwandlungsmusiken in Der Ring des Nibelungen und Parsifal«, in: *Verwandlungsmusik: Über musikalische Transfigurationen*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien 2007, S. 273–307.

⁵⁹ Richard Wagner, »Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels ›Der Ring des Nibelungen‹«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen: Sechster Band*, S. 428. Digitale Bibliothek Band 107: *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, S. 3058 (vgl. Wagner-SuD Bd. 6, S. 275).

Zeichensysteme des Theaters lässt sich diese »Ästhetik des Transitorischen« gleichwohl problemlos integrieren: Es handelt sich um transitorische Raumkonzeptionen, also gewissermaßen um eine »Proxemik des Bühnenraums«.

Die Theatersemiotik bietet nicht nur für die Analyse gegenwärtiger Aufführungen, sondern auch für die Rekonstruktion historischer Inszenierungen wie derjenigen des Wagner'schen Gesamtkunstwerkes wertvolle Ansatzpunkte. Eine historisch informierte Inszenierungspraxis ließe sich innerhalb des Spektrums heutiger Wagner-Inszenierungen der ersten der drei generellen Tendenzen zuordnen, die Jürgen Schläder als die dominanten Strategien der »Klassikerinszenierungen« im musikalischen Theater benannt hat, nämlich »1. die Inszenierung nach dem Buchstaben des musikalischen wie literarischen Textes oder die rekonstruierende Methode; 2. die Historisierung des Textes, also eine hermeneutische Interpretation der erzählten Fabel aus ihren historischen Bedingungen heraus, wobei in der Deutung der Vielfalt des Sinnpotentials in dem überlieferten Text sichtbar wird, mithin eine Strategie des Zeigens, was nicht im Text ausdrücklich gesagt ist: die Inszenierung des Subtextes; 3. der Aufbau einer eigenen, von den Buchstaben des Textes weitgehend losgelösten Bühnenhandlung, deren Bildersprache in ein kontrastives und deshalb komplementäres Verhältnis zur überlieferten vokal-instrumentalen Handlung tritt, wobei die Dechiffrierung der Bedeutung und Begrifflichkeit dieser Inszenierungsform oftmals vom Rezeptionshorizont des Zuschauers und Zuhörers entscheidend abhängt.«⁶⁰

Vereinfacht gesprochen, lassen sich also im gegenwärtigen Opernbetrieb 1. historisch informierte bzw. historisierende Inszenierungen, 2. hermeneutische Interpretationen und inszenatorische Transformationen unterscheiden. Ein Beschreibungsmodell solcher inszenatorischer Verwandlungen lässt sich aus Gérard Genettes Theorie der Hypertextualität herleiten.⁶¹ Hierunter versteht Genette jede Beziehung zwischen zwei einander »überlagernden« Texten, einem Ausgangstext (»Hypotext«) und einem hieraus durch Transformation abgeleiteten Text zweiten Grades (»Hypertext«).⁶² Jürgen Kühnel war der erste, der Genettes Kategorien als »Modalitäten der Inszenierung« systematisch auf die Aufführungsanalyse von Opern angewendet hat.⁶³ Dass eine Inszenierung tatsächlich an dem Ort spielt, der im Libretto vorgesehen ist, bildet in der heutigen Theaterpraxis die Ausnahme. Zu den üblichen Modalitäten der Inszenierung zählen »diegetische Transpositionen«, die die Handlung aus einem historisch-geografischen Rahmen in einen anderen oder aber von einer Epoche in die andere versetzen.⁶⁴ Schon Walter Felsensteins analytische Inszenierungen reflektierten die drei für alle

⁶⁰ Jürgen Schläder, »Strategien der Opern-Bilder. Überlegungen zur Typologie der Klassikerinszenierungen im musikalischen Theater«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, hrsg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, Frankfurt/Main 2001, S. 183–197, hier S. 188.

⁶¹ Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, im Folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1991.

⁶² Ebd., S. 14–21.

⁶³ Jürgen Kühnel, *Regietheater. Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts. Versuch einer Typologie*, in: „Regietheater“. *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Salzburger Symposion 2005*, hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Salzburg 2007, S. 13–30.

⁶⁴ Genette, *Palimpsestes*, Kapitel LXI, S. 403–415.

Opern maßgeblichen Zeitdimensionen der zugrunde liegenden Sujets, der Werkentstehung und der jeweils gegenwärtigen Aufführungszeit. Felsensteins Ansatz zog daher, wie es Susanne Vill formuliert hat, »die Frage nach sich, ob die Inszenierung die Oper in ihre Stoffzeit, Entstehungszeit oder Rezeptionszeit ansiedeln und die Horizonte der entsprechenden Zeitgeschichte, Mentalität und Bewusstseinsentwicklung kenntlich machen sollte. In diesem Sinne verstanden die Hauptvertreter des realistischen Musiktheaters [...] ihre Interpretationsaufgabe als Sichtbarmachen von Hintergrundwissen, das das Handeln der Figuren offen legt als in Herrschaftsstrukturen oder Ideologien befangen und die normative Verbindlichkeit ihres Ethos relativiert.«⁶⁵ Sofern diegetische Transpositionen darauf abzielen, den historischen »Subtext« eines Stückes zu inszenieren, wären sie als hermeneutische Interpretationen im Sinne der Typologie von Schläder zu verstehen.

Der Rekurs auf die Hypertextualität erweist sich im Zusammenhang mit Operninszenierungen auch deshalb als attraktiv, weil nicht nur die Inszenierung als Hypertext auf die Partitur und diese wiederum auf das Libretto bezogen ist, sondern weil auch Opernlibretti in diesem Sinne als Hypertexte, das heißt als »Überschreibungen« älterer »Vorlagen« zu verstehen sind.⁶⁶ Mit anderen Worten: Nicht nur die Inszenierung, sondern auch die mit besonderen künstlerischen Autonomieansprüchen auftretenden Opernwerke befinden sich ziemlich weit am Ende einer nachschöpferischen Transformationskette. Dabei unterscheiden sich Wagners Musikdramen etwa gegenüber barocken Opernlibretti insofern, als sie in weitaus stärkerem Maße als »Originalschöpfungen« angesehen werden müssen und in vergleichsweise geringerem Maße auf konkrete literarische Vorlagen rekurren.

Historische Inszenierungsdokumente wie diejenigen zu den Uraufführungen von Richard Wagners *Ring des Nibelungen* und *Parsifal* können einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des multimedialen Kunstwerks Oper und seiner unterschiedlichen Zeichensysteme leisten und zugleich auch zur Anregung gegenwärtiger Produktionen dienen. Sie könnten wesentliches Quellenmaterial liefern für eine Semiotik des Musiktheaters, die nicht die normative, sondern die kommunikative Funktion der Theaterzeichen – der musikalischen wie der szenischen – in ihren Wechselwirkungen analysiert. Auf die Gefahr hin, die geläufige Vorstellung von der Musikwissenschaft als einer »verspäteten Disziplin«⁶⁷ zu bekräftigen, könnte eine solche »Opernsemiotik« auch den aktuellen Diskussionen um das »Regietheater« in der Oper eine neue Grundlage geben. Sie würde beispielsweise helfen, akzidentelle von essenziellen Theaterzeichen zu unterscheiden und die negativen Folgen aufzeigen, die eine vermeintlich historische, aber mit einem Übermaß akzidenteller und vor allem inkohärenter Theaterzeichen arbeitende Inszenierung haben kann. Eine historisch informierte Aufführungspraxis nicht

⁶⁵ Susanne Vill, »Paradigmatische Tendenzen der Wirkungsgeschichte von Mozarts Opern auf dem Theater«, in: *Mozarts Opern*, hrsg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber, Bd. 2, Laaber 2007, S. 547–581, hier S. 552f.

⁶⁶ Vgl. Marco Emanuele, *Opere e riscritture. Melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino 2001.

⁶⁷ Vgl. Anselm Gerhard (Hrsg.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart/Weimar 2000.

nur im Musikalischen, sondern auch im Szenischen zu vertreten, würde also keineswegs bedeuten, sich auf die minutiöse Rekonstruktion, das heißt das Kopieren »originaler« Leinwandkulissen und Kostümfigurinen oder das Abschreiten dokumentarisch verbürgter Raumwege zu konzentrieren. Wohl aber kann sie einen dramaturgischen Beitrag zu einer künstlerischen Gesamtkonzeption leisten, die um die historischen, musikdramaturgischen und aufführungspraktischen Zusammenhänge in allen ihren vielfältigen Aspekten Bescheid weiß, auch und gerade wenn sie andere inszenatorische Wege beschreitet. Die genaue Analyse der Inszenierungsdokumente könnte somit zumindest indirekt die gegenwärtige Bühnenpraxis bereichern. Eine aus historischer Perspektive (bzw. aus derjenigen von Richard und Cosima Wagner) »unvollkommene« und alles andere als mustergültige Inszenierung wie diejenige des *Ring des Nibelungen* von 1876 detailgetreu zu rekonstruieren, wäre indes ein äußerst fragwürdiges Unterfangen. Sinnvoller erscheint es, die umfassend dokumentierten Erfahrungen aus der Uraufführungsinszenierung in eine heutige »historisch informierte« Aufführung einfließen zu lassen. In diesem Falle würde es sich zwar nicht um eine »werktreue«, womöglich aber um eine durchaus »werkgerechte« Inszenierung handeln.

Zusammenfassung

Während die Bayreuther Uraufführungsinszenierung des *Parsifal* (1882) als Paradebeispiel einer »unter den Augen des Meisters« entstandenen Opernproduktion gelten kann, die Jahrzehnte lang praktisch unverändert auf dem Spielplan stand und so eine Tradition normativer Wagner-Regie begründete, verschwand die Uraufführungsinszenierung des *Ring des Nibelungen* (1876) bereits nach den ersten Bayreuther Festspielen nach nur drei Aufführungen für immer in der Versenkung. Die negative Beurteilung der Inszenierung von 1876 durch Richard und Cosima Wagner, wie sie sich in den Tagebüchern Cosimas niederschlägt, kann zur Erklärung beitragen, warum der *Ring* zwei Jahrzehnte lang überhaupt nicht mehr in Bayreuth gespielt wurde und sodann 1896 in einer völlig neuen Inszenierung unter der Leitung Cosima Wagners herauskam. Diese und weitere Zeugnisse zur Bayreuther Produktion werden in dem Beitrag ausführlich diskutiert. Sodann wird die Rolle der Theatersemiotik für die Rekonstruktionen historischer Operninszenierungen diskutiert. Inszenierungsdokumente wie diejenigen zu den Uraufführungen von Wagners *Ring des Nibelungen* und *Parsifal* können einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des multimedialen Kunstwerks Oper und seiner unterschiedlichen Zeichensysteme leisten und zugleich auch zur Anregung gegenwärtiger Produktionen dienen. Eine aus historischer Perspektive (bzw. aus derjenigen von Richard und Cosima Wagner) »unvollkommene« und alles andere als mustergültige Inszenierung wie diejenige des *Ring des Nibelungen* von 1876 detailgetreu zu rekonstruieren, wäre ein fragwürdiges Unterfangen. Sinnvoller erscheint es, die umfassend dokumentierten Erfahrungen aus der Uraufführungsinszenierung in eine heutige »historisch informierte« Aufführung einfließen zu lassen. In diesem Falle würde es sich zwar nicht um eine »werktreue«, womöglich aber um eine »werkgerechte« Inszenierung handeln.

Whilst the Bayreuth premiere production of Parsifal (1882) could be considered a paradigm example of an opera production created »in the eyes of the Master« as it remained on the programme schedule essentially unaltered for decades thereby establishing a normative tradition of Wagnerian direction, the debut production of the Ring of the Nibelung (1876) already fell into permanent oblivion after only three performances at the first Bayreuth Festival. Richard and Cosima Wagner's negative critique of the 1876 production, as expressed in Cosima Wagner's journals, may help to explain why the Ring of the Nibelung was not performed at all in Bayreuth for two decades before it returned to the stage in 1896 in an entirely new production under Cosima Wagner's direction. This critique and further witness accounts of the Bayreuth production are comprehensively examined in the article. Furthermore, the role of theatre semiotics in the reconstruction of historical opera productions will be discussed. Documents on the staging, such as those concerning the premieres of Richard Wagner's Ring des Nibelungen and Parsifal, could contribute significantly to gaining an understanding of the multimedia oeuvre that is opera and its various sign systems, and at the same time serve as a stimulus for contemporary productions. A true to detail reconstruction of an »imperfect« production

from a historical perspective (or from the perspective of Richard and Cosima Wagner) and a less than exemplary production such as the Ring of the Nibelung of 1876, would certainly be a questionable undertaking. A more sensible approach would seem to be the integration of the comprehensively documented accounts from the premiere production into a contemporary "historically informed" performance. While this may not be »true to the original«, it may well do »justice to the original«.

Übersetzung: Jennifer Smyth