

## Operngenie und Bühnenpraktiker

*Richard Wagner als szenischer Mitgestalter der Aufführungen seiner Werke  
im mitteleutschen Raum*

### *I. Thematische Vorbemerkungen*

Wer sich mit der Bühnenpraxis Richard Wagners unter der geographischen Beschränkung auf den "mitteleutschen Raum" beschäftigt, setzt sich leicht dem Verdacht aus, ein umfassendes Lebenswerk, dessen Stationen doch fast den ganzen europäischen Kontinent einbeziehen, unzulässig zu verengen und Lebens- wie Schaffensphasen auszugrenzen, deren prägender Einfluß auf den Menschen und Künstler Wagner gar nicht zu bestreiten ist.

Es sei daher gleich eingangs betont, daß eine derart engstirnige Betrachtung hier nicht beabsichtigt ist. Die wichtigen Werk- und Bühnenanregungen, die Wagner seiner ersten großen "Wanderzeit" von 1836 bis 1842 verdankt – über Königsberg und Riga in die ersten Pariser Elendsjahre –, haben ihm ganz wesentliche Grundlagen und Einsichten vermittelt.

Noch weit ertragreicher sind sicher die langen Exiljahre ab 1849, die ihn über Zürich, London, Venedig, Luzern, Karlsruhe und Wien führen – mit dem erneut entbehrungs- und enttäuschungsreichen Pariser Abenteuer, das in dem berühmten *Tannhäuser*-Skandal gipfelt –, bringen immerhin eine (zumindest materiell gesehen) positive Lebenswende durch die Berufung an den Hof König Ludwigs II. von Bayern – und die schwärmerische Zuneigung, die der junge Monarch zu ihm faßt und durch lebenslange beträchtliche finanzielle Zuwendungen bestätigt, ermöglichen ihm selbst nach seiner "Ausweisung" aus München relativ sorglose Jahre in seiner Mietvilla im Schweizer Tribschen, von wo er erst 1871 nach Bayreuth übersiedelt.

Dies alles vorausgesetzt, muß man aber doch feststellen, daß die elementaren Wurzeln, aus denen Wagner seine eigentliche Schaffenskraft bezieht, weit in den Boden des mitteleutschen Raumes reichen.

Nun sollte man den Begriff des "Mitteleutschen" freilich nicht auf die fränkisch-thüringischen Regionen einengen. Er umfaßt im Westen die mittelhheinischen Berglande und greift im Osten weit nach Sachsen und bis nach Schlesien und Böhmen hinein aus. In solchem Sinne ist dann Wagner zweifelsfrei ein Kind dieses Raumes und wird, so weit er sich auch zeitweilig von ihm zu entfernen scheint, immer wieder dorthin zurückkehren.

Der "auf dem Brühl" in Leipzig Geborene ist schon durch seine Vorfahren eindeutig sächsischer Herkunft. Sein nomineller Vater Friedrich Wagner ist in Leipzig wohlbestallter Polizeiaktuar, seine Mutter, Johanna Rosina Pätz, Tochter eines Weißföhrer Bäckermeisters und in einem privilegierten Leipziger Internat aufgewachsen. Selbst sein "Stiefvater" Ludwig Geyer, langjähriger Freund des Hauses, der nach dem sehr frühen Tod Friedrich Wagners sofort dessen Witwe heiratet, stammt aus Eisleben, war als beliebter Schauspieler vor allem in Magdeburg, Breslau, Teplitz, Leipzig und Dresden engagiert. Auch wenn er, wie man wohl annehmen muß, Richards eigentlicher Vater war, bleibt also die sächsische Herkunft des Jungen gesichert.

Gesichert bleibt auch, daß er von beiden Elternteilen in jedem Fall schauspielerisches Blut mitbekommen hat. Friedrich Wagner, den E. T. A. Hoffmann einen "exotischen Menschen" genannt hat, war als Laiendarsteller wie auch in den Garderoben junger Schauspielerinnen wohlgeübt; sogar der Mutter wird hohe schauspielerische Begabung attestiert. So sind denn auch Richards Geschwister fast alle am Theater tätig gewesen.

Er selbst verbringt seine Jugend- und Schuljahre zunächst nach Ludwig Geysers Tod (1821) als Pflegling von dessen Bruder Karl in Eisleben, dann an der berühmten

Dresdner Kreuzschule und später am Leipziger Nikolai-Gymnasium und an der Thomas-Schule, bis er an der dortigen Universität Musik studiert, vor allem aber bei dem Thomaskantor und Musikpädagogen Theodor Weinlig in Musiktheorie und Komposition unterrichtet wird. Seine ersten Theaterlehrjahre verbringt er in Würzburg, Bad Lauchstädt und Magdeburg; in dieser Zeit entsteht seine erste Oper *Die Feen* und auch bereits die zweite *Das Liebesverbot*, die es in Magdeburg sogar zu einer freilich reichlich verunglückten Uraufführung bringt.

Hier fügen sich dann die erwähnten ersten "Wanderjahre" mit Arbeiten an *Rienzi* und *Holländer* an, aber auch mit den tief deprimierenden Pariser Erfahrungen. Man muß nur die Empfindungen nachlesen, mit denen der "verlorene Sohn" von der Seine an die Elbe, in die Arme seines Vaterlandes zurückkehrt, dem er "als armer Künstler mit hellen Tränen im Auge ewige Treue" schwört.

Die nun anbrechenden acht Dresdner Jahre (1842–1849) bringen erst in vollem Umfang Wagners künstlerischen Durchbruch. Zunächst als gern gesehener Mitarbeiter, später dann als angesehener königlich-sächsischer Hofkapellmeister kann er sich an der Dresdner Hofoper mit den Uraufführungen von *Rienzi*, dem *Fliegenden Holländer* und *Tannhäuser* und den Arbeiten am *Lohengrin* künstlerisch profilieren und zugleich seine arg verworrenen Lebensverhältnisse für eine, wie es scheint, weitere Zukunft konsolidieren. Erst seine Verwicklung in die gescheiterte Revolution von 1849/49 stürzt ihn erneut in desolaten Verhältnisse.

Wenn auch Wagner nun auf der Flucht ist, sein *Lohengrin* erhält noch in Thüringen erwünschtes Asyl. Sein Freund Franz Liszt nimmt sich in Weimar des Werkes an. *Tristan* und *Meistersinger* aber müssen warten, bis ihnen königliche Gunst in München den Boden ebnet, so daß sie in kurzer Folge (1865 und 1868) dort zu weitbeachteter Uraufführung kommen. Doch bereits mit den vom König gegen Wagners Willen erzwungenen Uraufführungen von *Rheingold*

(1869) und *Walküre* (1870) bahnt sich die Konkretisierung der Festspielidee und damit der Weg nach Bayreuth an, wo Wagner als eigenständiger Festspielleiter mit dem *Ring des Nibelungen* und *Parsifal* sein Lebenswerk vollendet.

## 2. Zu Wagners Persönlichkeit

Nun meint man, wenn man vom "Mitteldeutschen" spricht, ja nicht nur eine geographische Region, sondern, was ja in dem Wortteil "Mittel" steckt, auch den Begriff des Vermittelnden, eines Bindegliedes mithin, das Norddeutsches von Süddeutschem nicht etwa trennt, sondern im Gegenteil beides miteinander in Berührung bringt.

Gewiß ist nun gerade Richard Wagner (wie vor ihm vergleichbar wohl nur der "Mitteldeutsche" Goethe) als Mensch und Künstler durchaus in vielerlei Hinsicht auf Vereinbarkeit von scheinbaren Gegensätzen angelegt. Man muß nicht die abgenutzten Klischees vom "rationaleren" Norden und vom "irrationalerem" Süden aufgreifen, um zu erkennen, daß sich in Wagner Züge von realitätsbezogenem geistigem Ausdruck mit Einflüssen von völlig realitätsfremdem, gänzlich emotionalem Wollen und Handeln nahtlos verbinden. Zwischen dem schriftstellerischen, mit leidlicher Logik argumentierenden Autor und den immer wieder seinen inneren Impulsen vertrauenden, oft hemmungslos experimentierenden Theaterpraktiker ist oft nur schwer zu unterscheiden.

Hierher gehört ganz gewiß der Umstand, daß ihm weder Drama noch Musik für sich allein genügen, sondern daß er seine höchste Aufgabe darin sieht, beide zusammenzuführen. Es sind daher zwei ganz unterschiedliche Idole, denen er von Jugend auf nacheifern möchte: Shakespeare und Beethoven. Indem er eben das "*Musikdrama*" geschaffen hat, liegt seine eigentliche Lebensleistung begründet.

Wer sich einmal mit Wagners Horoskop näher beschäftigt (ich habe dies in einem Fachbeitrag getan), dem fällt sofort auf, daß bei ihm Aszendent, Sonne und Venus

genau den Grenzbereich zwischen den Tierkreiszeichen Stier und Zwillinge einnehmen. Der Stier wird astrologisch u. a. mit der musikalischen Begabung in Verbindung gebracht; den Zwillingen erkennt man besondere Begünstigung des sprachlichen Ausdrucks zu. Wenn also – astrologisch betrachtet – Aszendent (das Persönlichkeitsbild), Sonne (der Wesenskern) und Venus (das musische Empfinden) in diesem Grenzbereich zusammenfinden, dann wird damit, außergewöhnlich stark ausgeprägt, das Neben- und Ineinander von musischer Gefühls- und Gedankenwelt ausgedrückt, die wechselseitig aufeinander bezogen sind.

Zugleich aber findet man in diesem Horoskop die hochbedeutsame Himmelsmitte genau an der Grenze der Zeichen Steinbock und Wassermann. Da Steinbock das Traditionsbewußte, Wassermann aber alles Zukunftsgerichtete symbolisiert, ist eine größere innere Spannung kaum denkbar. Und weil nun die Himmelsmitte die Art der beruflichen Selbstverwirklichung ausdrückt, muß man hier davon ausgehen, daß der Native seine Aufgabe darin sehen wird, aus Überkommenem Zukünftiges zu formen.

Damit ist dann auch wohl (stabreimend werkbezogen) "Wagners Welthaltung wesentlich wiedergegeben".

### 3. *Wagners Absicht: Interaktion von Musik und Drama*

Die grundlegende Erneuerung des Operntheaters seiner Zeit war denn auch Wagners wichtiges Anliegen – und dies nicht allein von Text und Partitur her, sondern auch in der Realisierung auf der Bühne. Wenn wir uns daher hier mit Richard Wagner als Bühnenpraktiker befassen, dann doch deshalb, weil wir vor allem zu erfahren hoffen, welche Rückschlüsse sich von seinen geschaffenen oder doch wenigstens betreuten Inszenierungen auf die stilistischen Vorstellungen ergeben könnten, die er selbst mit seinen Werken verband.

Keinesfalls wollte er sein Publikum durch veräußerlichte Bühneneffekte gewinnen, sondern durch intensive geistige Anregung

und Auseinandersetzung im Sinne der jeweiligen Werkidee. Eine optimale Wirkung seines Bühnenausdrucks wollte er ja damit erreichen, daß er sich an Auge und Ohr zugleich wandte, was eben eine neu definierte Interaktion von Musik und Drama bedingte, die erst in der Bühnenrealisation ihre Erfüllung finden konnte. Dies erklärt wohl, warum er sich gerade um diese Bühnenform so intensiv bemüht hat.

Die theaterpraktischen Anforderungen, die meist aus seinen gedruckten Szenenanweisungen deutlich hervorgehen, haben freilich die Möglichkeiten der Opernhäuser seiner Zeit meist weit überfordert, ihnen aber auch wesentliche zukunftsweisende Aufgaben gestellt. So konnte es nicht ausbleiben, daß erst in späterer Zeit, vor allem nach Wagners Tod, Bühnenrealisierungen seiner Werke entstanden, die durch den Einsatz neuer technischer Mittel – vor allem des Lichts und der vollplastischen Bühne – werkeigene Wirkungen erzielen konnten, deren er sich zu seiner Zeit noch nicht bedienen konnte. Zweifellos hätte er sie, wenn sie ihm zur Verfügung gestanden hätten, umfassend eingesetzt.

Aus diesem Grunde habe ich versucht, einige wichtige posthume Bühneninterpretationen von Wagners Werken, vor allem solche der Bayreuther Festspiele, in meine Betrachtung einzubeziehen. Auf musikalische Kriterien einzugehen, mußte ich mir jedoch, so reizvoll es auch gewesen wäre, im begrenzten Rahmen dieses Vortrags versagen. Daß dies keine Mißachtung der bei Wagner so wichtigen Wechselwirkung zwischen Musik und Drama beinhaltet, sei ausdrücklich betont.

Selbst bei der akzeptierten Beschränkung auf das Bühnendramatische kann ich natürlich nur einen sehr begrenzten Ausschnitt aus der "Fülle der Erscheinungen" vorzeigen, wie sie etwa die Standardwerke von Oswald Georg Bauer oder Detta und Michael Petzet vermitteln, die ich zum Teil wörtlich zitiert habe. Doch habe ich mich natürlich auch anderweitig, insbesondere bei der Bildbeschaffung, möglichst weitreichend zu informieren gesucht.

Ich möchte Ihnen also nun Richard Wagners Bemühungen um eine in seinem Sinne möglich stimmige Bühnenrealisation seiner Werke in Wort und Bild darzustellen suchen.

#### 4. Wagners Frühwerke: "Die Feen" und "Das Liebesverbot"

Wagners beide Frühwerke *Die Feen* und *Das Liebesverbot* können hier nur am Rande erwähnt werden. Das erste ist zu Wagners Lebzeiten nie aufgeführt worden, und die Bühnentaufe des zweiten endete bereits bei der ersten Wiederholung mit einem handfesten Skandal.

Erstaunlich ist an den *Feen*, deren Text ja Gozzis Zaubermärchen *La Donna Serpente* zugrundeliegt, daß hier bereits viele wesentliche Grundmotive vorweggenommen werden, die auch für spätere Werke bezeichnend sind: wie etwa das Frageverbot, die erotisch akzentuierte Bruder-Schwester-Beziehung, die dämonische Geliebte und vor allem auch die erlösende Macht der Liebe.

Bezeichnend für Wagners früh ausgeprägtes Selbstbewußtsein ist es, daß er sich sofort mit der Direktion des Leipziger Theaters anlegt, obwohl diese einer Uraufführung geneigt scheint. Von seiner Werkidee her erstrebte er in Kostüm und Dekoration einen grundlegend "nordischen Charakter". Die Theaterleitung hält ihm verständnislos entgegen, daß Gozzis Original im Orient spiele und daher eine orientalische Ausstattung verlange. Der Konflikt bleibt unüberbrückbar, und Wagner verliert sehr bald die Lust an seinem Bühnenerstling, der vorerst "ungeboren" bleibt.

Eine "Spätgeburt" erfolgt dann doch noch im Münchner Hoftheater: ganz auf den Ausstattungspomp einer Zauberooper mit all ihren inzwischen möglichen elektrotechnischen Feinassen angelegt. Wagner wäre gewiß entsetzt gewesen.

*Das Liebesverbot* – nach Shakespeares *Maß für Maß* – bringt es immerhin am 29. März 1836 unter Wagners Leitung in Magdeburg zu einer merkwürdigen Uraufführung, die er selbst als "musikalisches Schat-

enspiel" kennzeichnet, "zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine musikalischen Ergüsse zum Besten gab".

Freilich kann man es den von der Existenzangst gebeutelten Sängern und Musikern, deren Theater tief in einer Pleite steckte, kaum verübeln, daß sie sich bei der Einstudierung, für die ganze zehn Tage zur Verfügung standen, nicht mehr krummgelegt haben – selbst wenn Wagner händelringend versuchte, ihnen "durch beständiges Soufflieren, lautes Mitsingen und drastische Anrufe" die erforderlichen Töne beizubringen.

Eine zweite Vorstellung kam garnicht mehr zustande, da die bereits brotlosen Künstler in ihrer Verzweiflung nach Auführungsbeginn miteinander in eine heftige Schlägerei geraten: "Maß für Maß". Damit ist das *Liebesverbot* auf Dauer aufgehoben. – Erst im März 1923 wurde in München eine Reprise versucht, über die sich galoppierende Inflation glatt hinwegsetzte.

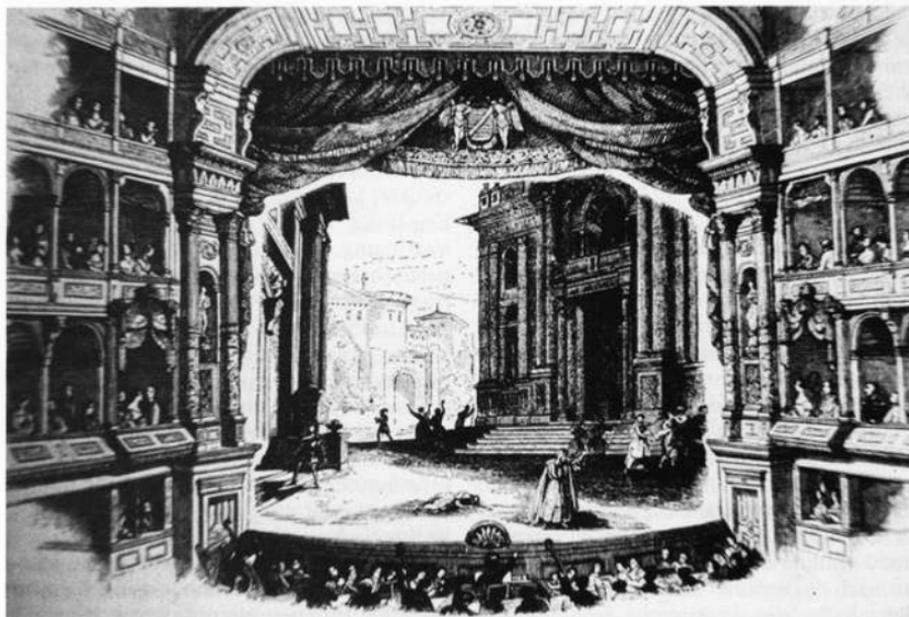
In Erinnerung geblieben ist u. a. aus dem Jahr 1973 eine in konsequent stilisierender Dekoration erarbeitete Studioinszenierung im Rahmen des Internationalen Jugendfestspieltreffens Bayreuth.

#### 5. Der große Auftakt: "Rienzi" in Dresden

Die Zusage des Dresdner Intendanten von Lüttichau, den *Rienzi* zur Uraufführung zu bringen, entreißt Wagner in Paris bitterer Not. Er kann damit nach Jahren herber Fehlschläge an die Stätte seiner Kindheit zurückkehren.

Doch noch ist von einer Anstellung an Dresdens bedeutender Hofoper keine Rede: immerhin wird er an der Proben und Vorbereitungen zur Uraufführung beteiligt. Zwar maulen Sänger und Musiker zunächst über die ungewohnten musikalischen Anforderungen; doch bald gewinnen sie gerade an der neuartigen Aufgabe Gefallen.

Ganze sechs Stunden dauert diese denkwürdige Uraufführung am 20. Oktober 1842 – und das Publikum harrt nicht nur bis



Uraufführung von Richard Wagners RIENZI am 20. Oktober 1842 in Dresden: Ende des 4. Aufzugs auf dem Platz vor San Giovanni in Laterano (zeitgenössische Darstellung)

zum Schluß nach Mitternacht aus, sondern feiert Autor, Werk und Darbietung mit einhelligem Jubel. Es ist Wagners stürmischer Erfolg – und wird es weiterhin auch bleiben!

Wagner erkennt sehr bald, daß er diesen Erfolg garnicht seiner Werkidee und nicht einmal dem dämonisch-zwielichtigen Charakter des Titelhelden verdankt: gerade diesen hatte sein Hauptdarsteller, der Heldentenor Joseph Tichatschek total verfehlt. Läppisches Ballettgehüpfe mit aufdringlichem Gladiatoren-Gemime hatten den Scheinerfolg bewirkt.

Ein Holzschnitt stellt uns die Schlußszene des 4. Aufzugs dar. Deutlich ist rechts des großen Platzes die Hauptfassade von San Giovanni in Laterano zu erkennen – freilich nach ihrer barocken Umformung im 18. Jahrhundert! Hier bleibt also – im Gegensatz zu Wagners ausdrücklichem Wunsch – die historische Treue unberücksichtigt.

Doch muß man dabei bedenken, daß Wagner in Dresden nicht gleich mit überzogenen Forderungen operieren konnte und sich daher auch mit bereits im Dekorationsfundus vorhandenen Stücken abfinden mußte – wie der "barocken" Lateranbasilika. Dergleichen Zusammenstellung aus vorhandenen und nur notfalls ergänzenden Teilen war im damaligen Theaterwesen üblich und störte kaum jemanden.

Eine Berliner Aufführung, um die er sich unermüdlich bewirbt, um sich auch in der deutschen Theatermetropole zu profilieren, kommt allerdings erst im Oktober 1847 zustande. Inzwischen ist Wagner freilich bereits weit über seinen *Rienzi* hinausgewachsen. *Fliegender Holländer* und *Tannhäuser* sind bereits uraufgeführt, der *Lohengrin* schon in Arbeit. Zwar leitet er noch selbst Proben und erste Aufführungen; aber er meint es sich schuldig zu sein, daß er sich vor der Generalprobe beim Ensemble geradezu entschuldigt, ihm sol-

che Anstrengungen für seine "künstlerische Jugendsünde" zugemutet zu haben. Für diese unbedachte Äußerung wird er dann in den kritischen Berichten lesen, welchen Affront er dem kunstsinnigen Berliner Publikum mit einer solchen "Jugendsünde" angetan habe. Diplomatie wird eben nie seine Stärke sein.

## 6. Tradition und Neubeginn: Der "Fliegende Holländer"

Die beharrliche Vorliebe des Publikums für aufwendige szenische Attraktionen und blendende Veräußerlichungen, die Wagner schon im Rückblick auf seinen *Rienzi*-Erfolg beklagen mußte, ist im negativen Sinn die Ursache für die ablehnende Resonanz bei der Bühnentaufe seines *Fliegenden Holländers*. All das Spektakuläre, was man beim *Rienzi* lauthals bejubelt hat, bleibt nun zur grenzenlosen Enttäuschung des Dresdner Publikums völlig aus.

Die Sagengestalt des Fliegenden Holländers ist ihm schon aus Heinrich Heines fingierten "Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" wohl vertraut. Daraus stammt bereits das Grundmotiv der Erlösung des zu ewiger Seefahrt Verdammten durch die selbstlose Liebe eines Weibes. Mit der dramatischen Vertiefung dieses stark verinnerlichten Stoffes beginnt bereits Wagners Abkehr von seinem *Rienzi*. Zweifellos ist er mit dem *Holländer* auf dem Weg einer künstlerischen Neuorientierung; weg von der "grand opera" französischen Zuschnitts zu einer vorläufig noch romantisch anmutenden, jedoch bereits durchkomponierten deutschen Oper. "Nicht mehr und noch nicht" – so hat Hans Mayer den *Fliegenden Holländer* treffend gekennzeichnet: "ein Werk der Tradition und der Umkehr in einem".

Das Neuartige dieses Werkes hat das Dresdner Publikum – vor allem im Rückblick auf den wenige Wochen zuvor erlebten attraktiven *Rienzi* – deutlich empfunden. Vorherrschend ist nun der Eindruck des Kargen und Düsteren. So muß sich der Publikumserfolg der Uraufführung vom

2. Januar 1843 in engen Grenzen halten. Nach vier Aufführungen ist das "Erlösungs"-Werk komplett: der *Holländer* versinkt in der Vergessenheit, und der Kassennagel *Rienzi* taucht wieder auf.

Wagner, der "mit kraftvoller Präzision" (Berlioz) dirigiert hat, ist mit dem Dar gebotenen gleichfalls unzufrieden – wenn auch aus ganz anderen Gründen! Sein Hauptdarsteller Johann Michael Wächter wirkt schon seiner steifen Belebtheit wegen weniger dämonisch als lächerlich. Wäre nicht Wilhelmine Schröder-Devrient als Senta: der Abend hätte wohl mit einem Fiasko geendet. Denn um sie herum herrscht nach Wagners Worten "grauenhafte Öde".

Auch der Dresdner Bühnentechnik flickt er gewaltig am Zeug. So beschwert er sich, daß im 3. Akt "das höchste Toben des Orchesters das Meer nicht aus seinem Behagen und das Gespensterschiff nicht aus seiner vorsichtigen Aufstellung bringen konnte".

Von der Berliner Darstellung (1844), deren erste Wiedergaben von Wagner dirigiert werden, wissen wir, daß er fast alle Dekorationen aus dem vorhandenen Fundus zusammenstellen muß: Die Schiffe stammen aus einem Seeräuber-Ballett; Gretchens Stube aus dem "Faust" muß als Daland-Zimmer erhalten, und das Haus im 3. Aufzug entstammt gar den Schweizer Bergen "Wilhelm Tells".

So sehr wir uns darüber mokieren mögen: In der Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts ist dieses Verfahren, wie bereits erwähnt, gang und gäbe.

Bedeutsam für den Bühnenweg des Werkes aber wird besonders die von Franz Liszt durchgesetzte Weimarer Darbietung (1853), für deren Verwirklichung er Wagner um genaue Anweisungen bittet. Diese *Bemerkungen zur Aufführung des "Fliegenden Holländers"*, denen später auch solche zu anderen Werken folgen, treten vor allem für eine naturgetreue Darstellung des sturmgepeitschten Meeres und der beiden Schiffe ein, deren Schwanken er genau auf den musikalischen Rhythmus abgestimmt

wissen will. Bühnentechnisch schlägt er für die Sturmszenen Schleierprospekte und wechselnde Beleuchtung vor. Deutlich bekundet er sein Interesse an stilbildenden Modellaufführungen.

Solche "Modellaufführungen" werden später unter Wagners intensiver Mitwirkung an der Münchner Hofbühne erarbeitet.

## 7. Auf dem Weg zum Musikdrama: "Tannhäuser"

Wagners Beschäftigung mit dem Tannhäuser-Stoff reicht bis in die Pariser Zeit zurück, erhält beim Anblick der Wartburg auf der Heimreise nach Dresden neue Nahrung und nimmt hier bald konkrete Formen an.

Kunstvoll verknüpft er die Legende vom Aufenthalt des thüringischen Minnesängers Tannhäuser mit der Sage vom Dichtertwettstreit auf der Wartburg. Dichterische Vorlagen von E. T. A. Hoffmann und Heine gehen in sein Werk vom Schicksal des Künstlers ein, der – zerrissen zwischen sinnlicher und seelischer Liebe – nur durch das selbstlos liebende Weib erlöst werden kann. Damit nimmt Wagner das Grundmotiv seines *Holländers* auf, das nahezu in all seinen Werken variiert wiederkehren wird.

Das Schicksal des Künstlers Wagner – bislang abenteuerlich genug – scheint sich nun in seiner sächsischen Heimat zu konsolidieren. Gleich nach seinen Talentproben *Rienzi* und *Holländer* wird er im Februar 1843 in Dresden Königlich Sächsischer Hofkapellmeister und scheint damit aller Zukunftssorgen ledig. Seine Wirkungsstätte ist jetzt die alte Hofoper.

Nach sechswöchiger Probezeit wird hier im Herbst 1845 die Uraufführung des *Tannhäuser* vorbereitet. Dabei erweisen sich deutlich die Schwierigkeiten von Wagners neuen sängerischen und darstellerischen Anforderungen. Seine Intention, den Dialog nicht in herkömmliche Opernmelodie umzusetzen, sondern die "im Sprachvers ausgedrückte Empfindung" musikalisch gesteigert auszudrücken, ist noch nicht durchweg gelungen. Doch läßt beispielsweise Tannhäusers große Rom-Erzählung eine

ganz neue Kongruenz von Wort und Ton erkennen. Hier öffnet sich bereits der Weg zum Musikdrama.

Kaum einer der Mitwirkenden bei der Uraufführung vom 19. Oktober 1845 vermag solche Anforderungen zu erfüllen, am allerwenigsten der Heldentenor Tichatschek als Tannhäuser, dem auch hier alle darstellerischen Mittel fehlen. Weit besser ausgestattet ist damit Wilhelmine Schröder-Devrient. Wagners 19jährige Nichte Johanna gewinnt als Elisabeth – obwohl von dem psychischen Tiefgang der Rolle überfordert – rasch die Herzen der Dresdner.

An Aufwand und Ausstattung wird kaum gespart. Die Dekorationen werden sogar in Paris entworfen und angefertigt. Für den Wartburg-Saal, dessen Dekoration in Dresden nicht eintrifft, muß dann doch die ursprünglich vorgesehene Halle aus *Oberon* Verwendung finden, was beim Publikum natürlich Enttäuschung auslöst.

Auch Wagner ist enttäuscht: so etwa von der Wirkung der Venusberg-Szene, vom Ausdrucksvermögen seines Hauptdarstellers, vom Arien-Konzert des *Sängerkriegs* und von Auffassungsschwierigkeiten gegen Stückschluß. Sofort bemüht er sich um etliche Änderungen.

In den weiteren Aufführungen stellt sich dann auch ein gewisser Publikumserfolg ein, den sich Wagner auch weiterhin sichern möchte, indem er dem etwas unklaren Schluß eine deutlichere Wendung gibt: Die Venuswelt im Hörselberg erscheint noch einmal, aber Tannhäuser, der sich von ihr abwendet, sinkt an der Leiche Elisabeths nieder, die auf einer Bahre ins Tal getragen wird. Wir kennen diese Version, die als Neuinszenierung im August 1847 gezeigt wurde, als "Dresdner Fassung". Ihr kennzeichnender Schluß dürfte durch einen Holzschnitt der "Leipziger Illustrierten" ziemlich authentisch überliefert sein.

Wagner wird sich aber auch damit nicht begnügen, sondern weiterhin stets kleinere oder größere Änderungen vornehmen.

Bahnbrechend auch für andere Bühnen ist erst die von Franz Liszt geleitete Aufführung in Weimar (1849), die trotz dekorati-

ver Kompromisse dank kongenialer Interpretation ein eindeutiger Publikumserfolg wird.

Eine kühle Aufnahme findet das Werk hingegen fünf Jahre später in Wagners Geburtsstadt Leipzig, wo schon in der zweiten Vorstellung die Besucher ausbleiben, was wohl auf gravierende Mängel der Darbietung schließen läßt.

Um solchen möglichst vorzubeugen, hat Wagner 1852 seine Anleitung "über die Aufführung des *Tannhäuser*" veröffentlicht. Er fordert hier zunächst eine engere Zusammenarbeit von Kapellmeister und Regisseur zugunsten einer besseren Abstimmung zwischen Musik und Szene. Wichtig ist ihm nicht der reine Schöngesang, sondern der richtige dramatische Ausdruck. Er läßt keine Unterscheidung zwischen Rezipient und Gesang gelten: für ihn ist "Dekla-

tion zugleich Gesang und Gesang zugleich Deklamation".

Die Venusberg-Szene darf kein übliches Ballett, sondern muß mehr eine wildbewegte Pantomime sein. Der Einzug der Gäste auf der Wartburg darf nicht in "Marschmanier" stattfinden, sondern soll "das wirkliche Leben in seinen freien und edelsten Formen nachahmen". In der Darstellung verurteilt er alle effektheisende Operngestik.

Diese Schrift darf insgesamt als ein beeindruckendes Zeugnis von Wagners Regie-Intentionen gelten: durchaus an der Bühnenpraxis und in Auseinandersetzung mit ihr gereift. – Gewisse Realismen, die er nun einmal liebte – wie etwa mittelalterliche Pferde beim Jagdtroß, Herdengeläute beim Hirtenlied oder der Abendstern über der Wartburg oder das Läuten des Totenglöckleins – sind die Kehrseite seiner angestrebten Wirklichkeitsnähe.



Uraufführung von Richard Wagners LOHENGRIN in Weimar am 20. August 1850: Räumlich gedrängte Bühnendarstellung von Lohengrins Ankunft (zeitgenössische Darstellung)

## 8. Liszt bekennt sich zu Wagner: "Lohengrin" in Weimar

Die Arbeiten für den *Lohengrin*" nimmt Wagner bereits unmittelbar nach der *Tannhäuser*-Premiere auf. Er befindet sich in einem wahren Schaffensrausch. Bereits im Frühjahr 1848 kann er letzte Hand an sein Werk legen und eine Uraufführung ins Auge fassen.

Doch genau um diese Zeit wird auch Dresden von den überall ausbrechenden revolutionären Unruhen erfaßt. Wagner, der in den letzten Jahren mit dem Königshof und seinem Intendanten Lüttichau schlechte Erfahrungen gemacht hat, steht aus voller Überzeugung in Schrift und Tat auf der Seite der Aufständischen. Als die Revolution im Mai 1949 durch das Eingreifen preußischer Truppen niedergeschlagen wird, kann sich Wagner nur durch rasche Flucht der drohenden Verhaftung entziehen. Steckbrieflich suchen nun in nahezu allen deutschen Landen die Polizeibehörden nach ihm.

Auch sein *Lohengrin* ist nun auf der Suche – nach einer Uraufführungsstätte. Er findet sie überraschend schnell in Weimar, wo sich wiederum Franz Liszt als tatbereiter Freund erweist. Dieser erkennt spontan die dichterischen und musikalischen Qualitäten des Werkes.

Wagner, der sich ja nicht zur Uraufführung am 20. August 1850 nach Weimar wagen kann, erteilt wieder eingehende schriftliche Anweisungen: vor allem für die Details der Bühnenbilder und für schlichte Ausführung der Kostüme. Generell verlangt er "edle, naive Einfachheit". Beim Auftritt der Streitmacht aber geht er von seiner Forderung nach echten Rossen nicht ab.

Das kleine, schlecht dotierte Weimarer Theater ist im Detail sicher überfordert; doch die künstlerische Persönlichkeit Franz Liszts bringt eine sehr beachtliche Aufführung zustande. Wieder übermittelt uns ein Zeitungs-Holzschnitt die Hauptszene von Lohengrins Ankunft im Abbild des Bühnengeschehens, ganz nach Wagners Regievorschriften: links die Eiche mit dem Königssitz, in der Mitte Lohengrin, der am Schelde-Ufer anlegt, im Vordergrund die

knien Elsa sowie zu beiden Seiten Ritter und Gefolge. Es ist die verbindliche Anordnung. Deutlich erkennbar ist die gedrängte Enge der Bühne, die ein sehr geschicktes Arrangement verlangt.

Über eine von Wagner selbst geleitete Wiener *Lohengrin*-Inszenierung vom Dezember 1875 berichtet eingehend einer der Darsteller, mit welcher Intensität der regieführende Komponist den Beteiligten jedes Detail vorgespielt habe. So sei er als Elsa beim Brautzug über die große Treppe feierlich, mit hoch erhobenen Händen und mit verklärtem, nach oben gerichteten Blick bis zur Rampe herabgeschritten, habe sich dann, ohne Ausdruck und Gebärde zu ändern, zum Münster hingewandt. Um die Ausdeutung jedes Musiktaktes beim Aktluß zu demonstrieren, habe er dann den *Lohengrin*-Part übernommen und mit unbeschreiblicher Gestik seine Elsa in "musikalischer Zeitlupe" zu sich herangezogen, um sie nach Ortruds Drohgebärde, in schützendem Rückwärtsschreiten dem Tore zuzuführen. Der zu seinem Leidwesen verhinderte Schauspieler ist in Wagner bei solchen Gelegenheiten bis ins hohe Alter immer wieder durchgebrochen.

(Die Abschnitte 9. und 10., die sich mit den Münchner Uraufführungen von *Tristan und Isolde* und den *Meistersingern von Nürnberg* befassen, müssen der begrenzten Thematik wegen in diesem Abdruck entfallen.)

## II. Wagners mythische Weltdeutung: "Der Ring des Nibelungen"

*Der Ring des Nibelungen* gilt weithin als Wagners bedeutendste Schöpfung. Schon durch ihren Umfang – in Form einer Tetralogie – unterscheidet sie sich von allen anderen Werken. Vom Ideengehalt her unternimmt Wagner hier das Wagnis einer mythischen Weltdeutung im Spiegel des Bühnenergebnisses.

Es ist das Abbild einer Welt, die in ihren Grundfesten erschüttert ist durch das Unrecht des den Rheintöchtern geraubten Goldes. Die im Goldschatz des Nibelungenhorts symbolisierte Machtgier wird zum Fluch, der Zwerge und Riesen, Menschen



Richard Wagner an seinem "Regiepult" bei der Probenarbeit für den RING im Bayreuther Festspielhaus: Kreidezeichnung Adolph von Menzels (1875)

und Götter durch Habgier, Neid, Schuld und Mord ins Verderben reißt.

In diesem Werk hat Wagner endgültig mit der überlieferten Opernform, die zumindest bis zum *Lohengrin* noch nicht ganz überwunden war, gebrochen und in einem "Gesamtkunstwerk" von Ton, Wort und Gebärde sein "Musikdrama" geschaffen, das er im Sinne einer Erneuerung der griechischen Tragödie erstrebte.

So kann es nicht verwundern, daß er – mit zeitweiligen Unterbrechungen – 26 Jahre an dieser Tetralogie gearbeitet hat. Mit "Siegfrieds Tod", der später dann den Schluß der Folge von *Rheingold*, *Walküre* und *Siegfried* bilden sollte.

Die gegen Wagners Willen von Ludwig II. erzwungenen Münchner Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* (1869/70) zerstören das einst beiderseits so idealisierte Vertrauensverhältnis zwischen König und Komponist.

Taktische Finessen auf beiden Seiten lassen zweifelsfrei erkennen: Von dem ein-

stigen "gemeinsamen Werk" ist kaum mehr etwas übriggeblieben. Wagner ist sich darüber im klaren. Er hat längst beschlossen, weitab von München und unabhängig vom König eine Spielmglichkeit zu schaffen, die ihm freie Hand gibt, auf der Bühne seine eigenen Vorstellungen zu realisieren. Die Konkretisierung seiner Festspielidee kündigt sich an.

Wagners Festspielidee ist in langen Jahren gereift. Die Kontroversen anläßlich der aus seiner Sicht "illegalen" Münchner Uraufführungen 1869/70 sind nur der letzte Guß, der das Fa zum berlaufen bringt.

Seine Entscheidung für Bayreuth scheint zunächst einer Reihe merkwürdiger Zufälle zu folgen: beginnend mit "angenehmen Erinnerungen" an einen kurzen Aufenthalt 1835. Jetzt dominieren durchaus praktische Erwägungen: Bayreuth ist geographisch weit genug von München entfernt, aber immer noch im Herrschaftsbereich seines königlichen Mzens!

Wagner hat seine Wahl nicht zu bereuen. Das ihm von der Stadt zur Verfügung gestellte Grundstück auf dem "Grünen Hügel" bietet gute Voraussetzungen für den Bau eines Festspielhauses. Schon an seinem 59. Geburtstag, im Mai 1872, kann die Grundsteinlegung erfolgen.

Die Vorproben für die erste Festspielsaison 1876 beginnen bereits im Sommer des Vorjahres – meist noch in der von ihm mit kräftiger königlicher Finanzhilfe erworbenen "Villa Wahnfried". Es ist gewiß keine leichte Aufgabe, die Sänger-Darsteller an seinen ungewohnten neuartigen Stil zu gewöhnen. Auch muß er jetzt erst einen Mitarbeiterstab gewinnen, an den er viel Kleinarbeit delegieren kann. Da hat er für den technischen Bereich den schon in München vielbewhrten Carl Brandt, für mannigfache andere Aufgaben, für die eine Bezeichnung wie "Regieassistent" viel zu eng wäre, den ebenso begabten wie einfallreichen Richard Fricke. Dessen Idee ist es z. B., für die Nibelungen im *Rheingold* 30 Vereinsturner einzusetzen – ihre Turnhalle als Probenraum inklusive.

Bei der Bayreuther Probenarbeit war Wagners "Stammpfad" als Regisseur an einem Tischchen, auf dem unter einer mittels eines Kastens erhöhten Petroleumlampe die dicke Partitur lag, deren er eigentlich gar nicht bedurfte. So zeigt ihn uns auch eine Kreidezeichnung Adolph von Menzels vom August 1875. Bei musikalischen Proben bewegte er sich oft so heftig, daß man fürchten mußte, Tisch, Kasten und Lampe könnten umstürzen und alles in Flammen setzen.

Wenn es gar ans Szenische ging, hielt es ihn kaum auf seinem Regiestuhl. Was ihm vorschwebte, spielte er sehr gerne selbst vor. Seine starke Vitalität nahm sogar in stark bewegten Szenen auf seine angegriffene Gesundheit keine Rücksicht. Hatte man ihm eben noch in eine Versenkung springen sehen, so erschien er gleich danach auf der Spitze eines Pappefelsens. Keineswegs scheute er sich, beim Kampf von Siegmund mit Hunding von beträchtlicher Höhe in die Tiefe zu springen. Eine besondere Freude bereitete es ihm, den Riesen im *Rheingold* ihren Gang mit dem Riesenpfahl vorzumimen, indem er ihn mit beiden Händen faßte, zu jedem Takt auf den Boden stieß und dabei einen Luftsprung nach vorne machte. So komisch uns das heute anmutet – damals scheint es furchterregend gewirkt zu haben.

Größten Wert legte Wagner auch auf deutliche Aussprache. Sie schien ihm besonders wichtig, damit der Zuschauer die Bühnenhandlung auch richtig verstehen könne: Beweis dafür, welchen Rang er dem dramatischen Vorgang, jenseits des musikalischen Erlebnisses, einräumte. Dies möglichst perfekt zu erreichen, war er ständig bemüht – sehr zum Mißvergnügen mancher Mimen, die sich über das Bayreuther "Konsonantenspucken" mokierten.

Auch von der Beschaffenheit seines Bühnenraumes hatte er sehr konkrete Vorstellungen, die größtenteils einstmals schon beim projektierten Bau des Münchner Festtheaters Pate stehen sollten: der amphitheatralische Zuschauerraum nach altgriechischem Vorbild, wie er ihn im Theater

von Segesta gesehen hatte – das versenkte, unsichtbare Orchester mit dem dadurch bewirkten "mystischen Abgrund" zwischen Bühnenedialität und Zuschauerwirklichkeit – und schließlich das doppelte Prozenium, das durch Verengung des inneren Rahmens perspektivisch alle Bühnenvorgänge größer erscheinen läßt.

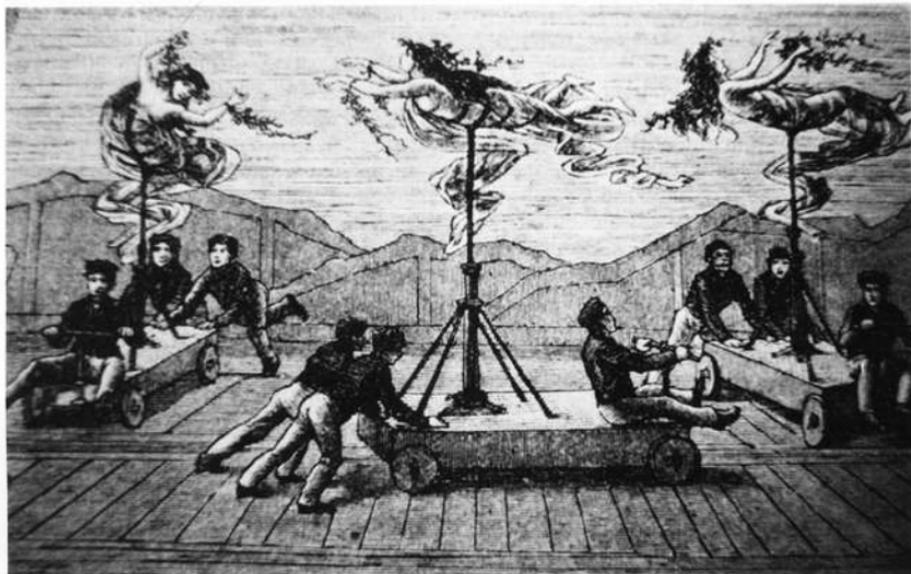
Die Entwürfe seiner *Ring*-Dekorationen bestellte er, nachdem Böcklin, Lenbach und Makart abgewunken hatten, in heroisierendem Stil bei dem Wiener Akademie-Professor Josef Hoffmann. Sie ins dreidimensionale Bühnenbild umzusetzen, bedurfte es der Praxiserfahrung eines versierten Theaterateliers, wie es die Coburger Max und Gotthold Brückner mit künstlerischem Einfühlungsvermögen anbieten konnten. Mit Hoffmanns steifen Entwürfen hatte sich Wagner ohnehin ebensowenig abfinden können wie mit Carl Emil Doeplers allzu musealen Kostümfigurinen.

So häuften sich die Schwierigkeiten. Selbst der in London bestellte Drache kam nur als Torso an: Die Kiste, die den Hals enthielt, war irrtümlich statt nach Bayreuth nach Beirut geschickt worden.

Zum Erstaunen aller Beteiligten findet die Festspieleröffnung dann sogar termingemäß statt. Wie durch ein Wunder ist das girlandengeschmückte Festspielhaus eben doch noch rechtzeitig am 13. August 1876 spielbereit, und kann sein erwartungsvolles Publikum, darunter als Ehrengast den deutschen Kaiser, empfangen. Den Auftakt bildet die Aufführung von *Rheingold*.

Das erste Bild mit dem zu Beginn neckischen Spiel der in Flußtiefe dahinschnellenden Rheintöchter scheint großen Eindruck zu machen.

Was im Zuschauerraum niemand sehen kann: Die armen Mädchen müssen auf Metallbügeln liegend singen, die mit langen Stangen auf Wagen befestigt sind: diese werden auf der Unterbühne von Maschinenten nach musikalischem Takt-Einsatz bewegt. Aber nicht alle bühnentechnischen Feinheiten glücken gleichermaßen.



Bühnentechnische Feinessen aus der "Unterwelt": Die "ferngesteuerten" Rheintöchter bei der Bayreuther Festspielereöffnung am 13. August 1876 mit Wagners RHEINGOLD (zeitgenössische Darstellung)

Auch lassen die von Doepler geschaffenen Kostüme deutlich die von Wagner beanstandeten ornamentalen Aufdringlichkeiten erkennen. Dies gilt natürlich auch für die Kostümgestaltung der Walküren, deren museales Erscheinungsbild nicht im Sinne Wagners sein kann. Von Doeplers Hand stammen auch die Bilder des Walkürenritts, die nach dem Prinzip der *Laterna magica* auf Glasplatten gemalt und projiziert werden, auf Distanz jedoch nur schwach erkennbar sind.

In der *Götterdämmerung* wird die "Überführung der Leiche Siegfrieds", der auf seinem Schild von Gunthers Mannen zu Berge getragen wird, als besonders eindrucksvoll empfunden.

Aber das "dicke Ende" steht noch bevor. Das Finale der *Götterdämmerung* bildet der Zusammensturz der im Brande auflodernden Gibichungenhalle, deren Feuerstätte vom heranflutenden Rhein weggeschwemmt

wird: der einst geraubte Ring findet damit in die Obhut der Rheintöchter zurück, während der Weltenbrand am Ende auch Walhall mit den dort versammelten Göttern verschlingt.

Auf der Bühne mißlingt gerade diese für die damalige Bühnentechnik freilich recht komplizierte Szene in kläglicher Weise. "*Dieser Rhein*", so entsetzte sich Fricke, "*wackelte mit seinen schlecht gepinselten und sichtbar oben angenehnten Wellen wie das Rote Meer in einer Provinzvorstellung von Rossinis "Moses"*."

Gravierende technische Mängel bestimmen am Ende überhaupt den Eindruck der Gesamtauführung. Es zeigt sich eben, daß Wagners szenische Forderungen von den technischen Möglichkeiten seiner Zeit noch kaum zu erfüllen sind. Auch sein schwacher Trost, im kommenden Jahr alles besser zu machen, erfüllt sich nicht. Ein erhebliches Defizit aus diesen ersten Festspielen kann an zweite vorerst nicht denken lassen.

## 12. Erlösung in göttlicher Gnade: "Parsifal"

Seinen *Parsifal* hat Wagner selbst hell-sichtig als sein *"Weltabschiedswerk"* bezeichnet. In ihm findet der Erlösungs-mythos, der Wagners ganzes Lebenswerk durchzieht, seine tiefgründigste Gestaltung. Erst im Erlösungswerk göttlicher Gnade findet der junge Gottsucher Parsifal den Weg zum Heiligen Gral.

Die Anregung zu diesem Stoff hat Wagner in dem gleichnamigen höfischen Epos des Wolfram von Eschenbach gefunden, dem schon sein Gralsritter Lohengrin entstammte.

Mit tiefer Sorge aber sieht er schon während der Arbeit der Bühnenrealisierung entgegen; ihm graut *"vor allem Kostüm- und Schminke-Wesen"* und er hätte gerne, nachdem er *"das unsichtbare Orchester geschaffen"* habe, auch *"das unsichtbare Theater erfinden"* mögen.

Sein sorgsames Bemühen, gerade in diesem *"Bühnenweihfestspiel"* nicht mißverstanden zu werden, läßt ihn nach Mitarbeitern suchen, die *"nicht ihre Ideen bringen, sondern vorerst die meinigen zu verstehen suchen"*. Der russische Maler Paul von Joukowsky ist zu solch selbstloser Mitarbeit für die Entwürfe bereit, und die Gebrüder Brückner stehen für die Ausführung der Dekorationen gerne zur Verfügung. Doch bleibt es schwer zu beurteilen, inwieweit Wagner seine stilistischen Vorstellungen bei dieser Uraufführung am 30. Juli 1882 tatsächlich verwirklichen kann.

Enttäuscht zeigt er sich jedenfalls über die zunächst vorgelegten Kostümentwürfe, in denen er *"weihevoll Einfachheit"* anstelle *"grandioser Effekte"* wünscht. Ein Kostümentwurf für Kundry, von Joukowsky angefertigt, findet hingegen seinen lebhaften Beifall. Als freilich das in Frankfurt angefertigte Kostüm geliefert wird, äußert Cosima den Eindruck: *"1. Schrecken, 2. unbändige Komik, 3. ernstlich sorgvolles Mühen um Veränderung"*.

Im Sinne seiner Erkenntnis, daß es im *Parsifal* vor allem um Gleichnisse gehe, bemüht sich Wagner besonders um einen entsprechenden Darstellungsstil. Nach Bericht

von Augenzeugen sind die *"Gebärden mehr gezeichnet als gemimt"*, wodurch der symbolische Charakter des Ganzen mit tiefer Deutlichkeit hervortrete.

Der *Parsifal* ist im wörtlichen Sinne zu Wagners *"Weltabschiedswerk"* geworden. In der letzten Vorstellung ergreift Wagner zum ersten und einzigen Mal in seinem Festspielhaus den Taktstock – in der Schlußszene von der Verwandlungsmusik an. Er legt ihn mit den Worten nieder: *"So, das war es, was ich euch sagen wollte!"*

Kaum ein halbes Jahr später, am 13. August 1883, beendet der Tod ein erfülltes Künstlerleben. Ein unabsehbarer Trauerzug folgt in Bayreuth seinem letzten Weg.

## 13. Ausblick: Stilwandel von Beharrung zu Neudeutung

Nur in großen Zügen soll noch der Wandel im stilistischen Bild der Aufführungspraxis skizziert werden, die sich nach Wagners Tod in einem aufschlußreichen Entwicklungsprozeß herausgebildet hat: Beweis für die Lebenskraft der kreativen Anregungen, die von diesen Werken bis in unsere Zeit unablässig ausgegangen sind.

Zunächst sah es garnicht danach aus. In Bayreuth hat sich ja Wagners Witwe Cosima mit der Übernahme der Festspieleitung bemüht, sein künstlerisches Erbe, wie sie es verstand, zu bewahren. Ihre Absicht lief dabei in enormer Akribie auf möglichst authentische Rekonstruktion hinaus, wobei die Coburger Brüder Max und Gotthold Brückner – mit Wagner noch persönlich verbunden – ihre idealen Bühnenbildner waren. Eigene Akzente zu setzen oder gar zu Neudeutungen vorzustoßen, kam ihr garnicht in den Sinn. Unter ihr war Bayreuth bis 1906 Kultstätte. Der Weg zur Werkstatt unter den Wagner-Enkeln war steinig und schwierig.

Cosimas verpflichtendes Gütesiegel "Bayreuth" wurde weithin und anhaltend akzeptiert. Erst zu Beginn der zwanziger Jahre wurden verschiedentlich Anregungen aufgenommen, die der Bühnenbildner Adolphe Appia bereits 30 Jahre zuvor gemacht hatte: weg von historischer Erstarung zu lebendiger geistiger Durchleuchtung

der Werke. Der plastische Bühnenraum im wechselnden Licht war seine Forderung.

Wagner-Sohn Siegfried kam erst in seinem Todesjahr (1930) mit seiner *Tannhäuser*-Inszenierung auf diesem Wege ein gutes Stück voran.

Doch die rasch folgende ungeistige Vereinnahmung von Wagners Werk durch die ganz auf Massensuggestion ausgerichtete Kunst-Ideologie des Dritten Reiches brachte einen schmerzlichen Einschnitt und Rückschritt.

So mußte nach Kriegsende eine radikale Neubesinnung einsetzen. Die große stilistische "Entrümpelung" wurde in Bayreuth vor allem ab 1950 durch Wieland Wagner geleistet, bei dem – nach eigenem Bekenntnis – "der ausgeleuchtete Raum anstelle des beleuchteten Bildes getreten" ist.

Diesen "Neubayreuther Stil" hat nach 1970 Wolfgang Wagner konsequent und perfekt weiterentwickelt. Durch Verpflichtung neuer, eigenwilliger Regisseure hat er vor allem den Werkstattcharakter des Hauses zukunftsweisend profiliert.

(Die Kennzeichnung markanter Aufführungen der neueren Werkgeschichte müssen, da ganz auf Szenenbilder bezogen, hier leider entfallen.)

#### 14. Rückblickende Zusammenfassung

Nach diesem Exkurs in die Moderne läßt sich über Richard Wagner als Bühnenpraktiker rückschauend etwa folgendes sagen:

So vielfältig sich auch diese Persönlichkeit im Ablauf eines reich bewegten Lebens ausgeformt hat: seine unverwechselbare Art, sich unkonventionell, oft wohl auch provokant auszudrücken, ist im wesentlichen immer gleich geblieben. Das gilt auch für den Umgang mit den Musikern und Darstellern seiner Werke.

Als Regisseur mußte er für das Theater seiner Zeit arbeiten, das sich durchweg dem Realismus verschrieben hatte. Auch wo er gelegentlich versuchte, diese Normen geistig zu durchbrechen, wurde er doch immer wieder in der Bühnenrealität von ihnen eingeholt. Wogegen er sich allerdings vehement gewehrt hat, war das Abgleiten ins Historisch-Naturalistische. Seine immer

wieder durchbrechenden persönlichen Eigenheiten, wie etwa die Vorliebe für echte Tiere auf der Bühne, können wohl toleriert werden.

Sein realistisches Grundkonzept war indes nie abgestanden, sondern stets von ekstatischem Impuls erfüllt. Manches ist ihm dabei sicher mißglückt. Trotz aller äußeren Bewegtheit hat er aber in seiner Personenführung nie den Blick für die eigentliche innere Bewegung verloren. Die beste Gabe für seine Regiearbeit war sicher die Faszination seiner Persönlichkeit, daß er eben Richard Wagner war.

Nur so konnte er sich die Konzilianz leisten, die seinen Arbeitsstil kennzeichnete. Ein vorläufiges Konzept nach entsprechenden Anregungen spontan umzudenken, bereite ihm keine Schwierigkeiten, sondern meist sogar Vergnügen. Die persönlichen Ausdrucksmöglichkeiten seiner Darsteller wollte er, wenn irgend vertretbar, fördern.

Am kritischsten war er wohl gegen seine eigene Arbeit. Unablässig hat er auf den Proben experimentiert, geändert, umgestellt und neu durchdacht. Wenn er gestern noch etwas gewollt hatte, so konnte er es heute ganz anders sehen und morgen gänzlich verwerfen. Man denke nur an die vielen Änderungen und Fassungen vor allem seiner frühen Werke.

Was ihm in seiner Bühnenarbeit so unheimlich zustatten kam, war seine eigene schauspielerische Begabung, mit deren Hilfe er stets ganz konkret deutlich machen konnte, was ihm vorschwebte. Darauf beruht wohl auch seine Vorliebe für alles Dramatische. Was er auf der Bühne selbst nicht ausleben konnte, das fand in den dramatischen Geschehnissen seiner Werke den entsprechenden Ausdruck.

Vielleicht liegt darin ein Stück von dem Geheimnis, daß sein musikdramatisches Werk zu allen Zeiten neu durchdacht und uns bis heute in schlüssigen Interpretationen nahegebracht werden kann oder auch als erregendes Erlebnis der Provokation zu wirken vermag: aus der unerschöpflichen Kraft einer kaum vergleichbaren Theaterpersönlichkeit.

Otto Schmidt  
Kunigundendamm 77, 8600 Bamberg

## Die sprachlichen Beziehungen zwischen Franken und Thüringen in früherer Zeit

### I.

Die sprachlichen Beziehungen benachbarter Mundartlandschaften zum Gegenstand dialektgeographischer Betrachtungen zu machen, war schon immer eine reizvolle Aufgabe. Dabei richtete sich der Blick naturgemäß eher auf die Gemeinsamkeiten als auf unterscheidende Merkmale. Das Fränkische, das man in der Fachsprache das Ostfränkische (nach der alten Regionalbezeichnung *francia orientalis* = östlicher Teil des Frankenreiches) nennt, grenzt bekanntlich im Norden auf der Höhe des Rennsteigs an das Thüringische. Der nördliche Würzburger Raum (Grabfeld), der Coburger Raum, das Teuschnitzer Gebiet und der Nailaer Raum liegen dem Henneberger Raum, dem Itzgründischen Gebiet und dem Südostthüringischen gegenüber, wobei es beim Henneberger Raum strittig, beim Coburger Raum so gut wie sicher ist, daß Zugehörigkeit zum Fränkischen (Ostfränkischen) anzunehmen ist, was auch im Osten für den Plauener Raum gilt. Dies klärt schon zweierlei: politische Grenzlinien der Neuzeit spielen beim Aufbau von Mundarträumen kaum eine Rolle, und "das Fränkische" und "das Thüringische" zueinander in Beziehung zu bringen, ist nicht so pauschal möglich, weil beide Großräume in sich stark gegliedert sind, wie unser Kartenbild fränkischer Mundartlandschaften (nach H. Steger) zeigt. Dabei muß beim Fränkischen von einer internen Zweiteilung ausgegangen werden, deren markanteste Grenze die Steigerwaldschränke mit ihren nördlichen und südlichen Fortsetzungen ist, so daß wir das Unterostfränkische (grob gesagt Weinfranken) und das Oberostfränkische (grob gesagt Bierfranken) voneinander unterscheiden können.

### II.

Wenn wir nun fragen, wie sich die sprachlichen Beziehungen zwischen beiden Teilbereichen des Fränkischen und des Thürin-

gischen jeweils darstellen, so muß unsere Aufmerksamkeit zunächst der Welt der Namen gelten. Hier fällt für das Unterostfränkische auf, daß sich nördlich des Mains eine Anzahl von Ortsnamen auf *-leben* findet: Etleben, Güntersleben, Zeuzleben, Eßleben, und andere. Diese *-leben*-Namen kommen in Thüringen sehr häufig vor. Das Bild ihrer Gesamtverbreitung in der alten Germania zeigt ein Vorkommen bis nach Dänemark und Schweden hinauf, wo sie als *-lev*-Namen zur ältesten Namens- und Siedlungsschicht gehören. In Franken erscheinen sie bei Einsetzen der Urkundentraditionen relativ früh, so z. B. Eßleben 771 als *Ißenleiba*, Güntersleben 1164 als *Gunderesleiba*, und das Namengrundwort weist hierin die althochdeutsche Bezeichnung *leiba* 'Hinterlassenschaft' eindeutig nach. Von allen Namentheorien (z. B. *-heim*-Namen = fränkisch, *-ingen*-Namen = alemannisch) hat jene, die die *-leben*-Namen im mitteldeutsch-fränkischen Raum mit den Thüringern in Zusammenhang bringt, die größte Wahrscheinlichkeit, da es sich hierbei wirklich um eine sehr alte Namengebung handelt, die bei Franken, Baiern, Alemannen und Sachsen fehlte. Auch für die Ortsnamen auf *-ungen* (Typus *Fladungen*) hat man Ähnliches anzunehmen.

### III.

Ganz ähnlich wie bei der Ortsnamenverteilung stellt sich das Bild auch im Bereich der Dialektgeographie dar. So wird beispielsweise auf den von H. Steger veröffentlichten Kartenbildern klar, daß es nicht wenige mitteldeutsch-unterfränkische Gemeinsamkeiten gibt: die Vertretung von germanisch *ē* (und *ä*) durch ein sehr hell klingendes mundartliches *a* (Wetter = *Waadr* oder *Waddr*, *Waade*), das Weglassen der Infinitivendung *-en* nach Hilfszeitwörtern (*Dar sull lieber vor seiner ächenä Tüar*