

KLANG – WORT – EREIGNIS

Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe

Paul Simon Kranz

» WAS UNERMESSLICH MIR SCHIEN«

Digitale Spurensuche zwischen Tradition und
Innovation in *Meistersinger*-Inszenierungen der
Bayreuther Festspiele 1963 bis 2017

University of Music
Hochschule
für Musik
Karlsruhe



KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN
STUDIO●VERLAG

»Was unermesslich mir schien«

Digitale Spurensuche zwischen Tradition und
Innovation in *Meistersinger*-Inszenierungen der
Bayreuther Festspiele 1963 bis 2017

Klang – Wort – Ereignis

Schriftenreihe der Hochschule für Musik Karlsruhe

Herausgegeben von Thomas Seedorf und Matthias Wiegandt

Band 6

»Was unermesslich mir schien«

Digitale Spurensuche zwischen Tradition und
Innovation in *Meistersinger*-Inszenierungen der
Bayreuther Festspiele 1963 bis 2017

Paul Simon Kranz

STUDIO●VERLAG
im Verlag Königshausen & Neumann

Dieses Forschungsprojekt und die Drucklegung des vorliegenden Bandes
wurden großzügig gefördert durch



In Kooperation mit der Hochschule für Musik Karlsruhe im Rahmen von



riwa26.de

Der vorliegende Band stellt die für die Veröffentlichung überarbeitete Fassung der 2025 an der
Hochschule für Musik Karlsruhe angenommenen Dissertation „Decoding Performance.
Computergestützte Reflexionen szenischer und musikalischer Interpretation
in Bayreuther *Meistersinger*-Videografien“ dar.

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen
Intelligenz (·KI·) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.
Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor,
was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Studio●Verlag ist ein Imprint der eingetragenen
Gesellschaft Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Erste Auflage 2026

©Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.

Kein Teil darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Pierre Petit: Portrait de Richard Wagner (1861)
Wikicommons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:
Pierre_Petit_Richard_Wagner_1861.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Petit_Richard_Wagner_1861.jpg)
(Letzter Zugriff: 08.06.2026)

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-9889-5
eISBN 978-3-8260-9890-1

www.koenigshausen-neumann.de

Inhalt

1	Ein Wort vorweg	11
2	Leitgedanken und Prämissen	17
2.1	Interpretationsebenen bzw. Inszenierungsparameter	17
2.2	Hierarchien	20
2.3	Be- und Entschleunigung als Korridor	25
2.4	›Tempo‹ bei Wagner	26
2.5	Bewegung als künstlerisch-ästhetisch vermittelnde Größe	30
2.6	Inspirationen	37
3	Einbettungen	43
3.1	Musiktheater in der Interpretationsforschung	45
3.2	Das Video im Diskurs	48
3.3	Legitimationen für das Video als Forschungsmedium	52
3.4	Künstlerisch-wissenschaftliche Perspektive	56
4	Kontexte und Definitionen	63
4.1	Interpretation	63
4.2	Inszenierung	65
4.3	Zum Werktreuebegriff und weiteren Inszenierungs-Klassifikationen	68
4.4	Inszenierungsrhythmus	75
4.5	Geschichte und Kategorien filmischer Inszenierungsaufzeichnungen	77
4.6	Rezeption, Bedeutung, Wirkung	78
4.7	Repräsentanz und Präsenz	80
5	Methodik	85
5.1	Mögliche und angewendete Tools	85
5.2	Die Bewegungsmatrix und ihre Anwendung	91
5.3	Beispiel mit Erläuterungen	99
5.4	Auswertungen	102
5.5	Dynamikanalyse	104
5.6	Fermaten	108
5.7	Kontroverse	110
6	Spezialfall Wagner	121
6.1	Über die Benennung »Musikdrama«	123
6.2	Weitere Anknüpfungspunkte	125
6.3	Die <i>Meistersinger</i> als Paradigma	133

7	Schlüsselstellen im Dritten Aufzug 1981–2017	147
7.1	1981 1984 Reset durch Humor – Humanismus – Heiterkeit	147
7.2	2007 2008 Aufriss eines Vakuums?!	165
7.3	2017 Sachs' Zeugenwerdung	179
8	Beckmessers besondere Bedeutung	193
8.1	Antisemitismus	195
8.2	Stellung und Ansehen Ausgrenzung und Opferrolle	200
8.3	Qualitäten und Liebenswürdigkeit	201
8.4	Der Merker – eine <i>komische</i> Figur!?	203
8.5	Pedanterie ist Programm	204
9	Diachrone Analyse: 150 Jahre Beschimpfung?	
	Beckmesser und seine Pantomime	211
9.1	Musikalische Ebene	212
9.2	Ausufernde Regieanweisung	215
9.3	1963 Text wahren – Neues wagen	218
9.4	1981 1984 Freilegung des Humanismus	232
9.5	2007 2008 »BECK IN TOWN« auf dem Weg der Inversion	240
9.6	2017 Marinierte Frankenstein-Kreatur	250
9.7	Aggregation	261
9.6	Folgerungen	269
10	Zusammenfassung	275
11	Dank	281
12	Quellenverzeichnis	283
12.1	Selbstzeugnisse Wagners und abgekürzt angegebene Quellen	283
12.2	Literatur und weitere Quellen	283
12.3	Zugrundeliegende <i>Meistersinger</i> -Videografien	292

»Ich fühl's, – und kann's nicht verstehn; –
kanns nicht behalten, – doch auch nicht vergessen;
und fass ich es ganz, – kann ich's nicht messen. –
Doch wie auch wollt' ich's fassen,
was unermesslich mir schien?
Kein' Regel wollte da passen«

Hans Sachs

1 Ein Wort vorweg

Spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts und dem Start von ›Neu-Bayreuth‹ prallen die gegensätzlichen Ansprüche von Bewahrung und Kontinuität mit dem Bestreben von Modernisierung und Aktualisierung des Wagner'schen Kanons unter dem Dach des Bayreuther Festspielhauses aufeinander. Die Festspiele bilden dabei einen Hotspot für den Disput um Dogmatismus versus Innovation. Als vom ›Meister‹ geschaffener und somit gewissermaßen legitimierter Ort, besitzt das Festspielhaus innerhalb der internationalen Opernlandschaft eine Leuchtturmfunktion. In welche Richtung leuchtet das Licht? Welchen Weg zeigt es an? Wo, wie und warum sind Wechsel zu beobachten? Das 150. Jubiläum der Festspiele bietet den Anlass, Bayreuther Inszenierungsprozesse in den analytischen Blick zu nehmen. Aufgrund ihrer Leuchtturmfunktion können im Rahmen der Bayreuther Festspiele musikalisch, szenisch und technisch Exempel statuiert werden. Äußerlich fanden die Operndarstellungen in Bayreuth immer wieder Formen, die das Publikum spalteten, teils zu Begeisterung, teils zu Entsetzen führen. Was verbirgt sich dahinter?

Seit etwa einhundert Jahren existieren Tonmitschnitte und fast ebenso lange auch Filmmitschnitte aus dem Bayreuther Festspielhaus, welche die nun 150-jährige Geschichte von künstlerischem Ausdruck, musikalischer und performativer Ästhetik und die damit verbundene Entwicklung auf dem Grünen Hügel dokumentieren.¹ Es sind Zeugnisse, die für eine zielgerichtete Auseinandersetzung herangezogen werden können. In seinem bahnbrechenden Buch *Die Interpretation als Kunstwerk* stellte Hermann Gottschewski bereits vor 30 Jahren die Relevanz und Veränderungskraft von Musikaufnahmen heraus – sowie Notwendigkeit und Potenzial der wissenschaftlichen Auseinandersetzung damit.² 20 Jahre später konstatierte Christian Thorau nach Beschäftigung mit Wechselwirkungen zwischen Partitur und Staging und mit besonderem Blick auf Wagner, »that the availability of productions via video can inspire classical score-oriented ways of access and generate new analytical insights, but also vice versa: analytical insights can change one's view of a production.«³ Basierend auf solchen und darauffolgenden Ideen, setzen sich die Analysen dieser Studie mit Inszenierungsverfilmungen der Bayreuther Festspiele auseinander. Durch Anwendung von Methoden aus dem Bereich der musikalischen Interpretationsforschung wird in Verbindung mit computergestützten Analysetools das Experiment durchgeführt, musikalische und szenische Prozesse zu analysieren und mit künstlerisch-wissenschaftlicher Perspektive in Beziehung zu setzen. Die dabei entstandene Methodik ist interdisziplinär verortet und knüpft ebenso an Musikwissenschaft und aktuelle Tendenzen der musikalischen Interpretationsforschung an, wie an Theorien und Perspektiven aus

1 Vgl. Sven Friedrich (Hg.): Ton-Spuren. 100 Jahre Bayreuther Festspiele auf Schallplatte. Katalog zur Sonderausstellung vom 24. Juli – 30. September 2004, Bayreuth 2004, 30, 39; vgl. Kapitel 4.5.

2 Vgl. Hermann Gottschewski: *Die Interpretation als Kunstwerk*, Laaber 1996, 11ff.

3 Christian Thorau: Wagner's Form, Chéreau's Scene, Large's Cuts: Analytical Dialogues between Music, Theater, and Video, in: *Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today*, hg. von Anno Mungen u. a., Würzburg 2017, 419–444: 422.

Bewegungslehre und Theaterwissenschaft. Sie wird im Folgenden genutzt, um Sequenzen von Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierungen seit 1963 zu beleuchten. Der innovative Zugang ermöglicht die Untersuchung von Wechselwirkungen zwischen musikalischen und szenischen Prozessen.

Angesichts des in Bayreuth seit jeher virulenten Diskurses um dogmatische Werktreue und Modernisierung in Werkstatt-Manier, ist es also Ziel dieser Arbeit, Decodierungen von Performances vorzunehmen. Decodierung meint dabei das systematische Visualisieren von dem, was performativ und musikalisch dargeboten (oder auch *interpretiert*) wird. Durch die Reflexion der entstandenen Visualisierungen lassen sich diverse Fragen beantworten. Man kann I.) Semiotik, Hermeneutik und damit verbunden Wahrnehmung und Wirkung von performativ-musikalischen Darbietungen untersuchen: *Wie wird etwas gezeigt/dargestellt? Welche Zeichen werden für die Darstellung verwendet? Welche Deutungsperspektiven und Verweise liegen dem zugrunde? Welche Wirkung wird erzielt und wie? Funktioniert die Transportierung?* II.) Wandel oder Kontinuitäten von Inszenierungs- und Regiekonzepten im Laufe der Zeit erforschen: *Wie wird mit Partitur und Libretto umgegangen? Welche Ästhetik liegt der Darstellung zugrunde? Bleiben Vorgänge oder Darstellungen gleich oder kommt es zur Aktualisierung? Setzt sich werktreuer Dogmatismus durch oder kommt es zu zeitgemäßen Lebensweltabbildungen und übersetzenden Transformationen?* III.) Fragen zu Form und Struktur von Musik und Szene beantworten: *Interagieren musikalische und szenische Form miteinander? Gibt es erkennbare formale Zusammenhänge in der Gestaltung?*

Meine Arbeit versucht, sich nicht auf einen dieser Punkte festzulegen, sondern wahrt eine Offenheit gegenüber allen genannten Aspekten. Das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf den ersten beiden genannten Punkten. Da Wagners Werke vielschichtig und von extensiver Dauer sind und die analysierten Sequenzen sich folglich über einen längeren Zeitraum ausdehnen, werden Besonderheiten in Form von Hervorhebungen und Auffälligkeiten in exemplarisch ausgewählten Schlüssel-Sequenzen fokussiert betrachtet. Diese Fokussierung ist wichtig, um das Vorhaben realisierbar zu machen und zugleich vor allem Relevantes beschreiben zu können. Clemens Risi trifft bezüglich der Opernanalyse eine Aussage, die sich in diesem Kontext auch auf meine Arbeit übertragen lässt:

Die Unabgeschlossenheit, die Unabschließbarkeit des Mythos meint in der Übertragung auf die Oper [...], dass ebenso wie jede Fassung des Mythos den Mythos weiterschreibt, auch jede Inszenierung bzw. Aufführung an der Oper weiterschreibt. Für die Analyse ergibt sich daraus die Aufgabe, Beziehungsbündel aufzuspüren, zu beschreiben und zu deuten, um – bei gleichzeitigem historischen Bewusstsein – die Gegenwärtigkeit der Arbeiten aufzudecken.⁴

Diese »Beziehungsbündel« setzen sich in den folgenden Analysen aus der Untersuchung der musikalischen Ebene (durch die Beleuchtung von Tempo- und Dynamikbewegungen) und der Untersuchung der szenischen Ebene (durch die Beobachtung der Bewegung auf der Bühne) zusammen. Die Analysen folgen dabei im weitesten Sinne auch Wagners Idee des »Gesetz[es] der gegenseitigen Beziehungen zueinander«.⁵ Sie sollen selbstverständlich

4 Clemens Risi: *Oper in performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin 2017, 49.

5 Richard Wagner: *Über das Dirigieren*, hg. und kommentiert von Egon Voss, Tutzing 2015, 29.

nicht dazu dienen, ein Urteil über ›Korrektheit‹ oder ›Inkorrektheit‹ von künstlerischen Produkten zu fällen. In Anlehnung an Gottschewski wird vielmehr nach innerer Stimmigkeit gefragt.⁶ Um dem nachzugehen und gleichzeitig die Kontroverse über Werktreue und Erneuerung einzubeziehen, ergeben sich als maßgebende Bezugspunkte das Ineinander von Musik und Szene, deren Verhältnis zum Werktext sowie die darin und darüber hinaus mitgeteilte Intention des Werkschöpfers.

Das Vorhaben, musikalische und szenische Prozesse gleichermaßen computergestützt zu untersuchen, geht zwangsläufig mit multidisziplinären Einbettungen und Kontexten einher. Nicht nur Musik- und Theaterwissenschaft müssen hier zusammengebracht werden, auch die Perspektive der jeweiligen künstlerischen Praxis ist einzubeziehen. Hinzu kommt der Aspekt von Interpretationsforschung und die Sphäre der Digital Humanities, wenn man computergestützt vorgehen möchte. Das alles fließt beim Erschließen von Videodokumenten als Quellmaterial zwangsläufig ein. Vor der Durchführung der Analyse sind folglich einige Reflexionen und Verortungen notwendig, um sich der Sache anzunähern. Es folgen zunächst also die Vorstellung von Prämissen und Ausgangsperspektiven, eine kontextualisierte Einbettung der theoretischen Aspekte und eine Absteckung der Terminologie.

6 Vgl. Gottschewski: Die Interpretation als Kunstwerk, 16.

»Natürlich darf die Reputation der Kunst in ihrer Zeit nicht der Wertmaßstab sein, den die Wissenschaft nachzureden hat, da das zeitgenössische Urteil den über die eigene Zeit hinausreichenden Rang eines Kunstwerks nicht endgültig bestimmen kann.«

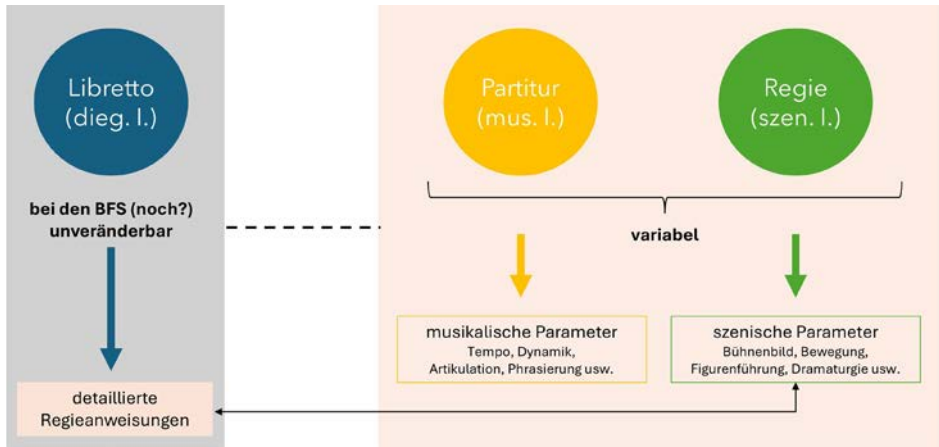
Hermann Gottschewski: Die Interpretation als Kunstwerk, 15

2 Leitgedanken und Prämissen

2.1 Interpretationsebenen bzw. Inszenierungsparameter

Will man Aufführungen der Bayreuther Festspiele so analysieren, dass man die zugrundeliegenden künstlerischen Prozesse und deren Miteinander offenlegt, so gilt es, die ausschlaggebenden Größen zu extrahieren. Für das Musiktheater werden diese im Folgenden als Inszenierungsparameter bezeichnet.⁷ Darunter sind jene Größen zu verstehen, die der Inszenierung zugrunde liegen und in dieser gemeinsam wirken. Im Musiktheater sind das Libretto, Partitur und Regie. Das Libretto⁸ dient dabei als literarisch-inhaltlicher Parameter und als Grundlage der diegetischen Interpretation. Die Partitur bildet insbesondere den Ausgangspunkt für die musikalische Interpretation, kann je nach Komposition jedoch auch subtextuell Einfluss nehmen. Die Regie liefert als Parameter der szenischen Interpretation die performativ transferierende Dimension. Von Inszenierung zu Inszenierung variieren Verbindung, Zusammensetzung und Veränderbarkeit der drei Parameter. Dabei wird das Spiel mit den Parametern in erster Linie vom Leitungsteam einer Produktion konzipiert. Teilweise bestehen jedoch auch historisch gewachsene und etablierte Konventionen. Im Folgenden wird der Fokus explizit auf die musikdramatischen Werke Richard Wagners bei den Bayreuther Festspielen – insbesondere auf *Die Meistersinger von Nürnberg* – gelenkt.

- 7 Musikalische Darbietungen setzen eine Ebene in den Fokus: die Musik. In diesem Fall könnten entsprechende Parameter als Interpretationsparameter benannt werden. Aufgrund der Konnektivität im Musiktheater und zugleich abgrenzend von einer rein geistig-exegetischen Werktext-*Interpretation*, wird hier jedoch von *Inszenierungsparametern* gesprochen. Auch, da es im Folgenden um die spezifische, intendierte und physisch-reale Umsetzung der drei genannten Parameter und um die konkrete Frage geht, ob und wie diese miteinander in Beziehung gesetzt werden oder wirken. Die Inszenierung ist dabei das Produkt verschiedener interpretatorischer Vorgänge, wie etwa der musikalischen, szenischen oder dramaturgischen Interpretation. Als Inszenierung folgen alle diese Interpretationsvorgänge im Verständnis dieser Arbeit einen intendierten Plan, dem es hier näherzukommen gilt. Eine erweiterte Begriffsschärfung ist im Kapitel 4 »Kontexte und Definitionen« zu finden.
- 8 Im Wagner'schen Kontext wird der Begriff »Libretto« häufig gemieden, da Wagner seine Operndichtungen als Texte eigenen Typs verstand. Ausgehend von der Tatsache, dass kein externer Librettist, sondern er selbst die Dichtungen verfasste, bis hin zu dem Punkt, dass diese mit dem musikalischen Text in intendierter Beziehung stehen, sollten sie sich von den zuvor gekannten »Libretti« unterscheiden. Der Begriff Libretto wird im Rahmen dieser Arbeit aus zwei Gründen dennoch genutzt: Erstens wird durch diesen in einer später folgenden Fülle von Begrifflichkeiten unmissverständlich deutlich, dass damit das Textbuch gemeint ist, welches der Operninszenierung zugrunde liegt; zweitens, da im ersten Teil der Arbeit methodische Überlegungen angestellt werden, die sowohl Wagners Operndichtungen meinen, über Wagner hinaus jedoch auch allgemeingültigen Charakter haben.

Abbildung 1: Die Inszenierungsparameter und zugehörige Größen.⁹

In Bayreuther Wagner-Inszenierungen sind die Parameter der musikalischen und szenischen Interpretation variabel. Alle Elemente und Größen, die dem zugeordnet sind, können sich von Inszenierung zu Inszenierung verändern. Dazu zählen etwa Tempo, Dynamik oder Artikulation als der Partitur zugeordnete Größen oder Bühnenbild, Bewegungen oder Figurengestaltung und -führung, die durch die szenische Interpretation determiniert werden. Die Worte aus den Libretti Wagners bleiben in Bayreuth bis heute jedoch konstant. Schon der Vorschlag zur Veränderung einzelner Worte führt zu Disputen und großen Diskussionen, was die Explosivität der Debatte um Werktreue und Veränderung bei den Festspielen verdeutlicht.¹⁰ Peter Konwitschny zeigte 2002 in Hamburg, wie ein Eingriff in Handlung und Libretto gelingen kann: Er unterbrach die Schlussansprache von Hans Sachs und ließ die Figuren auf der Bühne geskriptet über diese diskutieren und sie in zeitgenössischen Kontext übersetzen.¹¹ Die Diskussion um

9 BFS steht in der Abbildung als Abkürzung für »Bayreuther Festspiele«.

10 Im Jahr 2022 gab es eine an die Öffentlichkeit getragene Debatte darum, ob der entzauberte Gottfried in der Dritten Szene des Dritten Aktes von *Lohengrin* als »Führer« bezeichnet werden sollte. Vor dem Hintergrund der Verbindungen von Festspielen und NS-Zeit betrachtete Festspielleiterin Katharina Wagner dies als unangemessen. Da es um die Erhebung Gottfrieds in ein politisches Amt geht, regte sie an, dass anstelle des von Richard Wagner im Libretto notierten Wortes »Führer« das Substitut »Schützer« gesungen werden sollte. Dafür hagelte es Kritik – insbesondere von Verfechterinnen und Verfechtern der Werktreue. Der Dirigent Christian Thielemann gehörte zu den prominenten und gewichtigen Stimmen, die sich öffentlich kritisch äußerten. Allein an diesem Beispiel, bei dem es lediglich um ein Wort geht, kann man sehen, welche Aufladung mit dem Diskurs um dogmatische Werktreue oder gar fundamentalistisches Verständnis und die Idee von Veränderungen verbunden ist; vgl. Sigrid Brinkmann: Streit um Lohengrin in Bayreuth. Darf Gottfried kein Führer mehr sein?, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/bayreuther-festspiel-streit-wagner-thielemann-100.html> [19.07.2024].

11 Vgl. Johannes Saltzweil: Klangrausch mit Notbremse, <https://www.spiegel.de/kultur/klangrausch-mit-notbremse-a-c31c8272-0002-0001-0000-000025604169> [19.07.2024]; vgl. Klaus Georg Koch: Das

Werktreue, Veränderungen des originalen Textes und Verständnis dessen wurden dabei, das Stück unterbrechend, auf die Bühne gehoben, was ebenso Applaus wie Buh-Rufe erntete.¹² Konwitschny stoppte also die Musik in Form einer Generalpause und fügte dem Libretto Text ohne musikalische Begleitung hinzu. Ein solcher Eingriff bleibt bei Wagner bis heute jedoch absolute Ausnahme, sodass man durchaus sagen kann, dass die Libretti Wagners – insbesondere in Bayreuth – bisher unangetastet sind, während Partitur und Regie veränderbare Inszenierungsparameter darstellen. Hierbei ist jedoch genauer zu differenzieren: Die Worte des Librettos bleiben bei Bayreuther Inszenierungen ebenso wie die Noten der Partitur in unveränderter Form beibehalten. Musikalische Modellierungen können in Form von Tempo, Dynamik, Phrasierung, Klangfarben, Dominanzen oder Ausgewogenheiten im Orchester und viele andere musikalische Details jedoch schnell und merkbar vorgenommen werden. Zwar ist der Notentext festgeschrieben notiert, Dirigierende gestalten diesen jedoch individuell aus. Selbst dann, wenn sie versuchen, sich genauestens an die Vorgaben des Komponisten zu halten, ist das Moment der Subjektivität nicht zu überwinden. Der Beeinflussbarkeit der Worte des Librettos sind hingegen deutlichere Grenzen gesetzt. Im Sprechtheater können Betonungen, Pausen, Bindungen oder Trennungen die Bedeutung von Worten beeinflussen. Die Ausführung dessen kann zwar von Regieführenden vorgegeben werden, wird dann jedoch von den Schauspielenden selbst individuell umgesetzt, wobei vielerlei Freiheiten genommen oder gelassen werden können. Im Musiktheater hingegen sind die Worte abhängig von der Komposition. Diese kann vorgeben, dass ein Wort oder eine Phrase durch rhythmische Hervorhebung, auffallende Tonhöhe, Harmonik, Tempomodulationen oder herausstechende Dynamikgestaltung betont werden soll. Bei allem Ausdrucks willen muss ein Sänger diese Restriktion hinnehmen. Eingeschränkt wird die Textgestaltung zugleich auch durch das Abhängigkeitsverhältnis von Gesang und Orchester. Dieses setzt beispielsweise die Koordination von Tempo und Lautstärke voraus. Fraglich ist dabei immer, ob sich Dirigenten oder Solisten durchsetzen. Im besten Fall sind die Interpretationsansätze aufeinander abgestimmt. Natürlich bestehen nicht zu unterschätzende Optionen bei der Gestaltung und Färbung der Worte. Der Spielraum im Umgang mit Worten eines Operntextes ist jedoch mit deutlicheren Einschränkungen versehen. Bei Wagner gilt das im Besonderen. Wie Dominik Frank aufzeigt, gehen Wortwahl und Vertonung bei Wagner Hand in Hand. Der Klang ausgewählter und platzierter Worte trägt bereits Charakter und Ausdruck zum Gesamtgefüge bei, was deren Vertonung häufig unterstützend untermalt.¹³ Das Libretto und seine Worte sind über die Traditionsbeurteilung auf das geschriebene Wort hinaus also mit einer gewissen Verbindlichkeit und Unveränderlichkeit versehen, während der Umgang mit den Inszenierungsparametern Partitur und Szene variabler ist. Ein Bestandteil des Librettos erfährt in zeitgenössischer

Spektakel der Utopie, <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/peter-konwitschny-und-ingometzmacher-bringen-wagners-meistersinger-in-hamburg-heraus-das-spektakel-der-utopie-li.465946> [19.07.2024].

12 Vgl. mit der Dokumentation zu Konwitschnys Inszenierung von dctp.tv: Die Meistersinger in Hamburg. Peter Konwitschny inszeniert die einzige komische Oper, die Wagner je schrieb, <https://www.dctp.tv/filme/news-stories-06-04-2003> [24.07.2025].

13 Vgl.: Dominik Frank: Reenactment der Wagner'schen Solo-Lese-Performance des *Rheingold*, <https://ojs.uni-bayreuth.de/index.php/act/article/view/568/545> [30.05.2025].

Musiktheaterpraxis jedoch enorme Variabilität und Abweichungen: die Regieanweisungen. Insbesondere bei Wagner sind diese sehr ausführlich und mit programmatischen Konzepten verknüpft. Geht man vom Konflikt um das fundamentalistische Verständnis einer ›Ur-Idee‹ Wagners versus der Neuauslegung seiner Werke aus, so zählt es zu den zentralen Fragen, inwieweit Inszenierungen mit diesen Anweisungen noch verbunden sind oder ob und in welchem Maße eine Ablösung davon stattfindet.

Die folgenden Analysen sollen Veränderungen und Konstanten von Inszenierungen untersuchen. Gerade bei Wagner, wo alle drei Inszenierungsparameter eng miteinander verflochten sind, sollten diese Parameter für einen systematischen Ansatz als Referenzpunkt dienen. Dabei sind vor allem die Größen von Interesse, die variabel sind. Somit stehen insbesondere die szenische Interpretation, die musikalische Interpretation sowie der Umgang mit Regieanweisungen als Anteile des Librettos im Zentrum folgender Betrachtungen.

2.2 Hierarchien

Operninszenierungen setzen sich aus diversen Ebenen zusammen. Im Sinne der Inszenierungsparameter werden diese im Folgenden unter den Überbegriffen Libretto (diegetischer Inszenierungsparameter), Partitur (musikalischer Inszenierungsparameter) und Regie (szenischer Inszenierungsparameter) zusammengefasst. Wirft man einen Blick auf die Entwicklungsgeschichte von Operninszenierungen, so ist festzustellen, dass die Diskussion um eine hierarchische Ordnung dieser drei Größen ein fester Bestandteil deren Genese ist. Mit der Position der Werktreueforderung geht einher, dass als Ideal eine Hierarchie angesehen wird, in der sich die (szenische) Interpretation dem Willen des Werkerschöpfers komplett unterordnet. Diese Forderung liegt keineswegs weit in der Vergangenheit zurück. Prominente Stimmen des 20. Jahrhunderts vertraten diese Position rigoros. Wie Stephan Mösch herausstellt, war Hans Pfitzner etwa der Auffassung, »Regie könne angesichts der musikalischen Parameter lediglich verdeutlichen, alles andere drücke sich durch den Geist des Werks von selbst aus«.¹⁴ Auch Arnold Schönberg oder Leonard Bernstein waren der Auffassung, dass sich Interpretierende nicht ›zwischen‹ Komponisten und Publikum stellen sollten, sondern dass es die Hauptaufgabe von Musikerinnen und Musikern sei, Kompositionen ausschließlich und mit aller Kraft und Kompetenz im Willen der Schöpfenden wiederzugeben und eigene interpretatorische Impulse dabei gänzlich zurückzuhalten.¹⁵ Ob und welche Hierarchie bezüglich der Inszenierungsparameter verfolgt wird, ist abhängig von der Zeit, in der man der Frage begegnet, aber auch vom kulturellen Kreis.¹⁶ Konzentriert man den Blick auf Deutschland oder noch konkreter auf den Kosmos des Bayreuther Festspielhauses, dann ist die Position, dass sich die szenische und musikalische Führung dem Komponistenwillen strikt unterzuordnen

14 Stephan Mösch: Geistes Gegenwart? Überlegungen zur Ästhetik des Regietheaters in der Oper, in: Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance, hg. von Anno Mungen, Würzburg 2011, 85–104: 89.

15 Vgl. Nicholas Cook: Between Process and Product: Music and/as Performance, in: Music Theorie Online 7 (2001), 1–15: 1.

16 Vgl. ebd., 6.

habe, noch immer stark vernehmbar, für Künstlerinnen und Künstler jedoch keinesfalls bindend. Welche Kompetenzen bündeln die einzelnen Größen jedoch in sich, welche Argumente und Potenziale stehen hinter dem Diskurs?

Das *Libretto* kann als Startpunkt eines Werkes angesehen werden. Es ist »am direktesten mit Idee, Thema, Stoff und Handlung des Stückes verbunden, es ist ein Kraftzentrum, sein Glutkern.«¹⁷ Gleichzeitig kann das Libretto koordinierende Funktionen erfüllen: Es kann Zusammenspiel von Musik, Szene und Text vorgeben und zudem Räume für die an einer Inszenierung beteiligten Elemente schaffen. Außerdem ist es mitverantwortlich für die Anschlussfähigkeit eines Sujets an Zeit und Gesellschaft und trägt somit eine hohe Verantwortung für Verbreitung, Popularität, Beliebtheit und Überdauern eines Werkes. Anders als im Sprechtheater kann das Libretto im Musiktheater jedoch nicht als alleiniges Werkzentrum gesehen werden. Es können vielfache Verbindungen mit der Partitur bestehen. »Zusammen mit der Musik entscheidet das Libretto wesentlich, ob ein Werk Neuland betreten kann oder nicht. Dabei stehen dem Libretto und der Musik gleichermaßen unbegrenzte Möglichkeiten offen.«¹⁸ Für die Verknüpfung mit der Szene können Regieanweisungen eine wichtige Brücke darstellen. Geht es um das Libretto, ist Wagner – mal wieder – ein Sonderfall. Seine musikdramatischen Werke sind zwar an existierende Geschichten, Sagen oder Mythen angelehnt, die konkreten Fassungen für seine Werke erschuf er in seinen Libretti jedoch selbst. Somit ist er auch für die Regieanweisungen verantwortlich. Deren Brückenfunktion zeigt sich bei Wagner insbesondere, da diese gehäuft, teils sehr ausführlich und nicht selten in Abstimmung mit der Musik notiert sind und so auf einen in der Musik codierten Subtext hinweisen, der manchmal sogar wörtlich ausnotiert ist. Während Roman Ingarden Regieanweisungen des Librettos lediglich als Nebentext bezeichnet und diese somit gegenüber dem von Figuren wiedergegebenen Haupttext abwertet,¹⁹ sind die Regieanweisungen Wagners nicht nur auffällig dicht gesät, sondern auch mit programmatisch verwobenen Intentionen des Komponisten verbunden. Für das Gesamtgefüge, als welches Wagners Werke gedacht sind, kann man zu dem Schluss kommen, dass Regieanweisungen bei Wagner keineswegs als Nebentext abzutun sind. Allgemein gilt das Libretto als die literarische Grundlage einer Oper. In ihrer druckbaren Form stellen Libretti eine Konstante im wandelbaren Feld des Musiktheaters dar.

Ebenso wie das Libretto ist auch die *Partitur* ein feststehendes und schriftlich fixiertes Medium. Vieles lässt sich in ihr festhalten, teils sogar auf solch vielaussagende Art und Weise, wie es keine andere Darstellungsart vermag. Darauf basierend kann man zu dem Schluss kommen, die Partitur sei »ungleich stärker als der Damentext als auffüh-

17 Klaus-Peter Kehr: *Prima la Musica?!*, in: *Libretto. Zukunftswerkstatt Musiktheater*, hg. von Pia Janke, Christian Schenkermayr und Susanne Teutsch, Wien 2020 (Diskurse.Kontexte.Impulse 21), 17–21: 18–19.

18 Ebd., 19.

19 Vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972, 402; vgl. Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2021, 94.

rungsrelevante Instanz«²⁰ und dieser sogar das Potenzial zuweisen, die Subjektivität der Interpretierenden beeinflussen und beschneiden zu können.²¹ Je nachdem, inwieweit eine künstlerische Realisierung durch Vorgaben innerhalb der Komposition vorbestimmt ist, kann eine Partitur für den interpretationsbezogenen Entwicklungsprozess eines Werks daher allerdings auch ausbremsend wirken.²² Die bezüglich Wagner bereits erwähnte Verbindung von Libretto und Partitur gilt natürlich vice versa. In Verbindung mit dem Hierarchieaspekt der Inszenierungsparameter spielt jedoch auch die Frage eine Rolle, was überhaupt das Werk repräsentiert. Ist die Partitur als Text oder erst ihre klangliche Realisierung das Werk?²³ Zu dieser Frage gibt es keinen Konsens. Im Gegenteil; eine weitere Perspektive auf die Partitur tut sich auf, sobald man dem Gedanken nachgeht, dass »bereits eine Komposition die Interpretation eines Ideals darstellt«.²⁴ Wie an späterer Stelle im Kontext des Werktreuebegriffs diskutiert wird, schwingt in dieser sehr verwandten Diskussion die Frage mit, was das *reine* Werk überhaupt ist: die Vision des Schaffenden, welche nur in dessen Kopf existiert, eine schriftliche Fixierung oder eine dogmatisch textgebundene Umsetzung dessen?

In Deutschland werden Szenen- und Regieanweisungen in der künstlerischen *Regie*-Praxis derzeit als weniger verbindlich angesehen, als die librettobezogene Wortverwendung und Vorgaben aus der Partitur. In seinem Vortrag mit dem Titel *Denkmalschutz für Richard Wagner?* verweist Wieland Wagner mit explizitem Blick auf die Festspiele bereits 1958 auf den damit verbundenen Disput:

Die Diskussion um die Möglichkeiten und Grenzen einer modernen Wagner-Inszenierung wird seit dem Wiederbeginn der Bayreuther Festspiele im Jahre 1951 mit einer Heftigkeit geführt, als handle es sich um ein brennendes, eben erst akut gewordenes Problem der Interpretation. Im Mittelpunkt dieses Streitgespräches steht immer wieder die Frage, ob die szenischen Angaben Richard Wagners in demselben Maße wie Dichtung und Musik als unveränderliche Bestandteile des Werkes zu betrachten sind und ob deshalb ein Abgehen von den »mittelbaren Aufzeichnungen« eine verantwortungslose Zerstörung des Gesamtorganismus bedeutet.²⁵

20 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, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen 1999, 55–70: 66.

21 Vgl. ebd., 67.

22 Vgl. Stephan Mösch: Beschleunigung und Entschleunigung als Paradigmen der Wagner-Rezeption?. Eine Skizze, in: Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung, hg. von Helmut Loos, Leipzig 2013, 279–286: 285.

23 Vgl. Tobias Pfleger: Interpretation und Aufführungspraxis. Geschichte der Begriffe – Geschichte in den Begriffen, in: Musik aufführen, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal 2020, 17–41: 20–21.

24 Heinz von Loesch: Zur Genese des Begriffs der musikalischen Interpretation, in: Musikalische Interpretation im Dialog. Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis, hg. von Andreas Münzmay und Marion Saxer, München 2017, 19–35: 24.

25 Wieland Wagner: Denkmalschutz für Richard Wagner?, in: Österreichische Musikzeitschrift 13 (1958), Heft 9, 357–361: 357.

Eine autonome Regieführung, welche sich durchaus bewusst von Regieanweisungen löst und gegen das Material arbeitet, hat sich nach dem Zweiten Weltkrieg nach und nach etabliert. Was manche als Befreiung der Szene und des performativ-künstlerischen Ausdrucks verstehen, sehen andere auch heute noch als Türöffner zur Verunglimpfung der Werke – und das nicht nur auf Wagner, sondern auf die gesamte Opernlandschaft bezogen.²⁶ Wieland Wagner, der das Werkmaterial durchaus ernst nahm, hatte dazu früh eine Meinung:

Die ja anscheinend so problemschweren szenischen Anweisungen sind nun nichts anderes als zusätzliche Beschreibungen für Partiturliebhaber [...] [und] nur Krückstöcke für die Leser des Textbuches, zusätzliche »Dreingaben« des Komponisten zur Anregung der Phantasie mit literarischer Funktion. Wagners und Pfitzners Ansichten erscheinen diametral entgegengesetzt.²⁷

Bis heute ist kein Konsens gefunden, ob oder welche Hierarchie zwischen Libretto, Partitur und Regie bestehen sollte. Im Sinne des zeitgenössischen Musiktheaters stechen jedoch jene Stimmen laut hervor, welche die Hierarchiedebatte in einem gesamtheitlichen und interkonnektiven Miteinander der Parameter aufzulösen wünschen. Klaus-Peter Kehr folgt als erfahrener Dramaturg und Intendant aus seiner Reflexion etwa: »Die Diskussion um Hierarchien führt in Sackgassen, weil sie das Wesentliche, den Grund, das Thema, die Idee des Werkes, aus dem Blick nimmt.«²⁸ Hans Ulrich Gumbrecht sieht als Ideal eine solche Inszenierung an, welche »durch ihre Formgebung die Epiphanie der musikalischen Substanz, die Komplexität und die Intensität des Zusammenspiels von Stimmen und Instrumenten ermöglichte, unterstützte, entwickelte und [...] »herausbrächte.«²⁹ Erst im Miteinander ergibt sich in der Oper ein Synergismus. Dieser besitzt die Energie, den Menschen in ihren Bann zu ziehen, was die besondere Kraft und Faszination der Oper letztlich ausmacht. Insbesondere bei Wagner ist es die Abstimmung der Parameter aufeinander im Werk selbst, die einen bereits in seinen Bann zieht. In Kombination mit einer passenden Regie können seinen Opern die Kraft entfalten, einen aus der gegenwärtigen Zeitdimension heraus- und in eine andere Welt hineinzusetzen. Und eben dies erhält die seit mehr als einhundert Jahren kanonisierten Werke bis heute interessant, populär und vor dem Kontext ästhetischer Erfahrung auch relevant. Zu Recht kritisiert Christopher Balme also die Einzelbetrachtung der Inszenierungsparameter und verweist auf deren jeweilige Unvollkommenheit in isoliertem Zustand: »Der Text eines Librettos ist kein Drama und die Musik der Oper keineswegs absolut und autonom, sondern an bestimmte dramaturgische und szenische Funktionen gebunden, die wiederum dem historischen Wandel unterworfen sind.«³⁰ Diesem historischen Wandel ist nicht zu entkommen,

26 Vgl. Kehr, *Prima la Musica?*, 17.

27 Wagner: *Denkmalschutz für Richard Wagner?*, 358.

28 Kehr, *Prima la Musica?*, 17.

29 Hans Ulrich Gumbrecht: *Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung*, in: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. von Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main 2001, 64–76: 73.

30 Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 117.

weder durch Hochstilisierung von Libretto oder Partitur, noch durch fundamentalistisches Befolgen von Regieanweisungen. Grund dafür ist nicht zuletzt die stetige Weiterentwicklung von Hör- und Wahrnehmungsspielraum und -erfahrung sowie der Lebenswelt der Rezipierenden.

Das von vielen Regisseuren und Theaterleitern bemühte dualistische Modell einer invarianten, quasi zeitresistenten Partitur, die durch aktuelle Bilder in die Gegenwart geholt werden soll, hilft dabei kaum weiter. Musik wird [...] kaum als historische gehört – nicht einmal dann, wenn Barockopern in historischer Aufführungspraxis gegeben werden. Die ästhetische Unmittelbarkeit (und Variabilität) der musikalischen Realisierung samt ritueller und wahrnehmungspsychologischer Implikationen steht daher keineswegs a priori in einem Spannungsverhältnis zu heutiger, »aktueller« Szenerie. Vielmehr gehören in sich heterogene Zeitordnungen zur Musik wie zur Inszenierung: Sie arbeiten zunächst innermedial, um dann, im günstigen Fall, intermedial genutzt zu werden.³¹

Aus diesen Aspekten folgt der Schluss, dass die Inszenierungsparameter im Laufe der Zeit aktualisiert werden müssen, um die Werke aktuell und verständlich, aber auch anschlussfähig zu erhalten. Insbesondere gilt dies für die musikalischen und szenischen Parameter. Logisch erscheint dies insbesondere dann, wenn man anerkennt, dass sich die Wirkungsrichtungen bidirektional entfalten können: Die szenische Lesbarkeit kann in der Musik begründet oder von dieser unterfüttert sein, jedoch kann auch die szenische Darstellung das »musikalische Verstehen« fördern. Gemeint ist, »dass also die musikalische Wirkung aus einem visuell wahrnehmbaren Ereignis heraus erfolgen kann bzw. eine bekannt geglaubte Musik sich im Moment der Aufführung durch das gleichzeitig wahrgenommene visuelle Angebot der akustischen Wirkung verändern kann.«³² In der Theorie kann man folgern, dass nur die gemeinsame Weiterentwicklung der Parameter neue Facetten hervorbringen und die Werke aktualisieren kann. Betont werden muss im Kontext dieser Bilanz, dass die vorgenommene Reflexion einen Widerhall von aktuell herrschenden Positionen abbildet, was helfen kann, Inszenierungserscheinungen einzuordnen. Trotz des befürwortenden Fazits scheint eine gänzliche Auflösung von Hierarchien im Musiktheater derzeit utopisch. In künstlerischen Schaffensprozessen und Theatern gehören Entscheidungen, welche mit Priorisierungen und folglich auch mit Hierarchien verbunden sind, zur Tagesordnung. Schon die Vorbereitung einer Interpretation oder Inszenierung und deren Annäherung unterliegt in der Regel Priorisierungen und somit auch einer Hierarchie.³³ Allerdings muss auch berücksichtigt werden, dass eine Vision im Inszenierungsprozess weiterlebt und vermutlich nie abgeschlossen ist. Eine Verschiebung der Hierarchie oder abschnittsweises Wechseln von Hierarchien ist also durchaus denkbar.³⁴

31 Mösch: *Geistes Gegenwart? Überlegungen zur Ästhetik des Regietheaters in der Oper*, 96.

32 Risi: *Oper in performance*, 99.

33 Vgl. Cook: *Between Process and Product: Music and/as Performance*, 2.

34 Richard Wagner hat sich zur Hierarchiefrage und auch zu anderen Aspekten des Spektrums von Interpretation und Inszenierung explizit geäußert. Verweise darauf durchziehen diese Arbeit. Eine gebündelte Auseinandersetzung damit findet sich in den Kapiteln 2.4 und 6.

2.3 Be- und Entschleunigung als Korridor

Ideal ist es, *vor* der Auswahl der Analyseinstrumente zu bestimmen, *was* überhaupt genau untersucht werden soll. Der in Kapitel 3 und 4 folgende Exkurs durch tangierte Disziplinen dokumentiert die Annäherung und das Finden eines möglichen Wegs, um der Frage nach dem Mit- und Gegeneinander der Inszenierungsparameter, deren Hierarchiegestaltung sowie den daraus resultierenden Kunstprodukten näherzukommen. Will man dabei neue Technologien einbeziehen, so ist die Konkretisierung einer Methode dafür unter Umständen allerdings nicht bedingungslos frei, sondern kann durch Optionen und Begrenzungen technischer Möglichkeiten beeinflusst werden. Im digitalen Raum können Anwendungen nach dem eigenen Bedarf konstruiert und programmiert werden. Möchte man jedoch auf bestehende Applikationen zugreifen, so kann erst, wenn alle Instrumente bereitstehen und ein passendes Setting eingerichtet ist, endgültig festgelegt werden, wie diese zur Anwendung kommen können und sollen. Die Beantwortbarkeit von Fragen und damit auch das Fragen selbst sind davon gewissermaßen abhängig. Grundsatz der folgenden Überlegungen ist die Idee, Be- und Entschleunigung als Vermittler zwischen den Inszenierungsparametern nutzbar zu machen. Auf der Suche nach einem dazu passenden Weg folgte die Entscheidung, die Applikation NOVA in Verbindung mit dem Sonic Visualiser zu nutzen.³⁵ Dadurch präzisierte sich auch ein möglicher Zugang, bei dem das Inszenierungsvideo als künstlerisches Medium eingebunden werden kann, wodurch ein künstlerisch-wissenschaftlicher Weg für das Vorhaben bereitet wird.

Blickt man auf die als relevant ausgewiesenen Inszenierungsparameter, so fällt zwischen den beiden veränderbaren Parametern Partitur und Regie eine Verbindung auf:

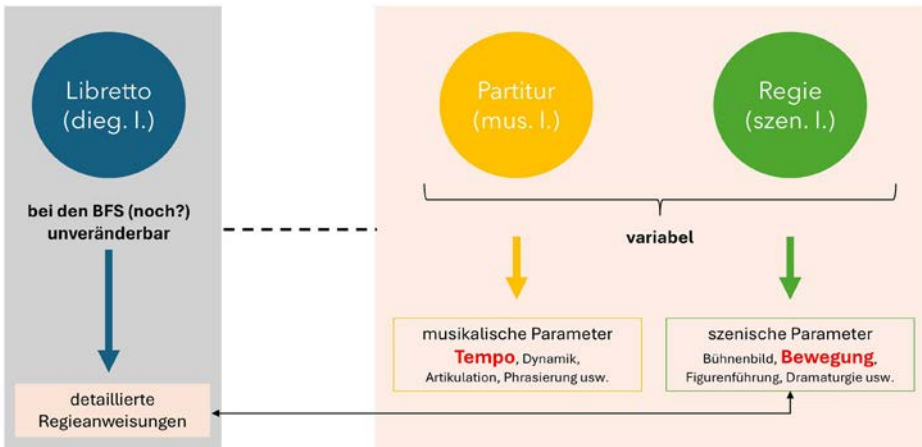


Abbildung 2: Be- und entschleunigende Größen der Inszenierungsparameter.

35 Ausführliche Beschreibungen zur Auswahl und Anwendung der Applikationen erfolgt in Kapitel 5.

Insbesondere die Größen *Tempo* auf musikalischer und *Bewegung* auf szenischer Ebene sind miteinander verwandt. Was die beiden Größen verbindet, ist, dass ihnen die gleichen Vorgänge zugrunde liegen: Beschleunigung und Entschleunigung. 2013 beschäftigte sich Stephan Mösch mit »Beschleunigung und Entschleunigung als Paradigmen der Wagner-Rezeption«³⁶ und stellte fest: »Dass Beschleunigung und Entschleunigung in mehrere Bereiche der Wagner-Rezeption hineinspielen, etwa in die kompositorische Rezeption oder die Aufführungsdimension, ist bisher wenig thematisiert worden.«³⁷ Damit gab er den ideellen Anstoß für die Untersuchung, »inwieweit Beschleunigung und Entschleunigung charakteristisch sein können für die Signatur einzelner Rezeptionsformen und -phasen.«³⁸ Mehr als zehn Jahre später und mit dem Wind neuer technischer Mittel in den Segeln, scheint es an der Zeit, diesen Impuls wieder aufzunehmen und weiterzudenken. Dazu sollten zunächst die Ausgangsgrößen *Tempo* und *Bewegung* beleuchtet werden.

2.4 ›Tempo‹ bei Wagner

Für das Spektrum dieser Arbeit ist das Tempo von großem Interesse, da dieses die künstlerische Darstellung, Form und Verständlichkeit einer Inszenierung maßgebend beeinflussen kann.³⁹ Ohne Zweifel besteht ein »Zusammenhang zwischen Tempo und Charakter«⁴⁰ einer Aufführung. Das Schwierige daran ist, dass Tempi keine fixierten Größen sind. Sie sind abhängig von der Wahrnehmung aller Beteiligten. Dabei stoßen nicht nur verschiedene Wahrnehmungspositionen aufeinander (Ausführende und Rezipierende), sondern auch verschiedene äußere Umstände wie etwa Besetzung, Raum und Akustik oder auch Anlass der Darbietung. Tempi sind zudem auf diversen künstlerischen Ebenen vorzufinden und wirken modellierend in musikalischen und szenischen Prozessen. Wendet man sich dem musikalischen Tempo zu, so besteht in der künstlerischen Praxis, analog zur Diskussion um ›richtiges‹ Inszenieren, immer wieder auch Streit um das ›richtige‹ musikalische Tempo. Allgemein herrscht Uneinigkeit in der Frage, ob es das ›richtige‹ musikalische Tempo eines Stücks überhaupt gibt.⁴¹ Dass dies schon lange beschäftigt, zeigen erste dokumentierte Suchen nach Methoden, Tempi zu konkretisieren, die bis ins Mittelalter zurückführen. Nicht zuletzt aus der Angst heraus, Interpretierende könnten die Idee der Komponierenden verfehlen und diese ›falsch‹ weiter- beziehungsweise wiedergeben, suchte man insbesondere um die Wende hin zum 19. Jahrhundert nach einer greifbaren und reproduzierbaren Lösung, was Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Erfindung des

36 Mösch: Beschleunigung und Entschleunigung als Paradigmen der Wagner-Rezeption?, 279.

37 Ebd.

38 Ebd., 280.

39 Vgl. Hermann Danuser: Einleitung, in: Musikalische Interpretation, hg. von dems., Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), 1–72: 55; vgl. Hermann Danuser: Interpretation, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46802> [23.05.2024], V; vgl. Lars E. Laubhold: Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, München 2014, 72.

40 Danuser: Einleitung, 55.

41 Vgl. ebd., 52–54.

Metronoms gelang.⁴² Doch auch Metronom-Angaben können musikgebundene Werke nicht von genannten Punkten wie der individuellen Wahrnehmung und kontextuellen Anpassung der Musik abschirmen. Wagner, der in die Startzeit der mälzelschen Metronom-Angaben hineingeboren war, war vor der Auseinandersetzung damit nicht gefeit, fand jedoch dezidierte Positionen dazu:

Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempo-Angabe ausstattete, und diese noch durch den Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixierte. Woher ich nun von einem albernem Tempo in einer Aufführung, z.B. meines »Tannhäuser«, hörte, verteidigte man sich gegen meine Rekrimationen jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den *Modifikationen* dieser Zeitmaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen.⁴³

Während Wagner in seinen »früheren Opern« Metronom-Angaben machte, wandte er sich später davon ab. Das heißt allerdings nicht, dass die Tempogestaltung für ihn keinen hohen Wert hatte, sondern eben genau das Gegenteil, wie insbesondere Aussagen in der Schrift *Über das Dirigieren* verlauten lassen. Diese Schrift wurde von November 1869 bis Januar 1870 in neun aufeinanderfolgenden Texten in der *Neuen Zeitschrift für Musik* publiziert, worauf im März 1870 die Veröffentlichung als zusammenhängender Text folgte,⁴⁴ welcher an dieser Stelle aus zwei Gründen besonders interessant ist: Erstens behandelt Wagner darin verschiedene Fragen, die mit dem Wiedergeben, oder anders gesagt, mit dem *Interpretieren* von Musik verbunden sind. Dabei äußert er sich insbesondere zum Thema *Tempo*. Zweitens begann die Veröffentlichung der Schrift ab 1869, also ab dem Folgejahr der Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*.⁴⁵ Somit stehen die darin vertretenen Ansichten in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang mit diesem Werk, was die Berufung auf diese in Verbindung mit den *Meistersingern* in besonderem Maße legitimiert.⁴⁶ Geht es um musikalisches Tempo, so bezeichnet Wagner die »*Modifikation des Tempo's*« in genannter Schrift als »ein wahres Lebensprinzip unserer Musik überhaupt«.⁴⁷ Den rechten Umgang mit Tempomodifikationen benennt er in der Besprechung des cis-Moll Quartetts von Beethoven op. 131 exemplarisch als »Pflicht des Vortragenden«.⁴⁸ Davon ausgehend ist es kein Zufall, dass ausgerechnet das differenzierte Musizieren Franz Liszts

42 Vgl. Wolfgang Auhagen: Metronom, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45821> [07.08.2024], II.

43 Wagner: *Über das Dirigieren*, 16.

44 Vgl. Egon Voss: Allgemeiner Kommentar, in: *Über das Dirigieren*, hg. und kommentiert von dems., Tutzing 2015, 91–102: 91.

45 Vgl. ebd.

46 Nicht immer ist dies der Fall, denn Wagner änderte einige seiner Meinungen und Positionen im Laufe seines Lebens mehrfach.

47 Wagner: *Über das Dirigieren*, 29.

48 Ebd., 36.

für Wagner eine »Offenbarung«⁴⁹ darstellte, war dieser doch einer der ersten populären deutschen Musikschafter, der sich ausdrücklich mit dem Begriff »Interpretation« auseinandersetzte⁵⁰ und 1853, also 16 Jahre vor Wagner, selbst einen Artikel mit der Überschrift *Über das Dirigieren* verfasste.⁵¹ Wagners damit resonierendes künstlerisches Schaffen sowie dessen Kommentierung übte nicht zu unterschätzenden Einfluss aus. Durch seine künstlerische Ausübung als Dirigent und die Etablierung des Begriffs der »Tempomodifikation«, wurde nicht nur dieser Terminus, sondern auch deren agogische Umsetzung in die künstlerische Praxis integriert.⁵² Gemeint ist der »ausgiebige[] Gebrauch des Phrasierungsrubato – permanente Tempowechsel zur Gestaltung musikalischer Phrasen«⁵³ oder anders gesagt, der »Vortrag mit freier Agogik gemäß Richard Wagners Grundsatz einer stetigen, unmerklichen Modifikation des Tempos«, was später als *Espressivo-Stil* bezeichnet wurde.⁵⁴ In der zweiten Hälfte des 19. und mindestens im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, dominierte dieser Stil das deutsche Musikleben.⁵⁵

Wagner hatte sich mit der Propagierung dieses Dirigierstils gegen die zu seiner Zeit übliche, strikte Tempi bevorzugende Orchesterleitung deutscher Kapellmeister gewandt und damit auf nachhaltige Weise zur Ausprägung einer bis weit in das 20. Jahrhundert hinein wirksamen neuen Auffassung von der musikalischen Reproduktion beigetragen.⁵⁶

Entsprechende expressive Tempomodifikationen sollten nach Wagner allerdings »zur rechten Zeit« und »unmerklich« vorgenommen werden.⁵⁷ Wagner sah die Wahl des »richtigen« Tempos und auch die Anwendung entsprechender Modifikationen als Voraussetzung eines gelungenen Vortrags und als Bedingung für die Verständlichkeit von Musik an. Gleichzeitig zeigte er Verständnis dafür, dass das Treffen des »richtigen« Tempos mit Schwierigkeiten verbunden war: »Wie wenig leicht es ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann.«⁵⁸ Wagner erklärt allerdings, worin für ihn der Schlüssel für das Erkennen des »rechten« Tempos liegt: Zum einen vertritt er in Anlehnung an Johann Sebastian Bach die Position, dass das richtige Tempo werkimmanent sei. Frei nach seinem Verständnis zitiert er Bach und bringt damit zum Ausdruck, dass er ebendiese Position teilt: »wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch' eine italienische Tempobezeichnung

49 Ebd., 62.

50 Vgl. Heinz von Loesch: Vortrag – Reproduktion – Interpretation – Performance: Zur Geschichte der Begriffe, in: Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert 1. Ästhetik – Ideen, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel 2019, 12–23: 14.

51 Vgl. Laubhold: Von Nikisch bis Norrington, 52.

52 Vgl. ebd., 87.

53 Ebd., 52.

54 Vgl. Danuser: Einleitung, 45.

55 Vgl. Laubhold: Von Nikisch bis Norrington, 52.

56 Ebd.

57 Vgl. Wagner: Über das Dirigieren, 41.

58 Ebd., 16; vgl. ebd., 15–16.

sagen?»⁵⁹ Darauf aufbauend erklärt sich Wagners Ansicht, Ausführende hätten musikalischen Werken mit einem wachen Interesse oder aber auch mit einer gewissen Demut zu begegnen. Näherten diese sich einem Werk mit Überheblichkeit oder Oberflächlichkeit an, so könnten sie das ›richtige‹ Tempo nicht erkennen. Die Musik verstehen zu wollen, sei der erste Schritt, um das ›richtige‹ Tempo zu finden. Der zweite Schritt, der zum ›richtigen‹ Tempo führe, sei es, sich ein Stück gesänglich vorzustellen, um dessen Melos zu finden. Wagner kritisiert in seiner Schrift, dass dies in der Regel ausbleibe:

Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urtheil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dieß durch den Hinweis darauf zu erhärten, *daß unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen*. Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte *singen* können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist.⁶⁰

Wagners Ansinnen zielt auf die Ableitung des Tempos aus dem Werk in Form natürlichen Singens der Musik ab, um das Melos ›richtig‹ zu erfassen: »*Nur die richtige Erfassung des Melos' giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an*: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere.«⁶¹ Geht es um die Musik von Ensemble-, Orchester- oder auch Musiktheater-Werken, so weist Wagner, unter Bemängelung der musikalischen (Aus-)Bildung zu seiner Zeit, den Dirigierenden eine besondere Stellung zu: »[...] wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientieren.«⁶² Nicht nur positiv ist das gemeint, auch »stören« könne ein Dirigent, wenn dieser sich nicht an Wagners Regeln halte und ›falsch‹ mit Melos und Tempo umgehe. Allerdings liege die Verantwortung nach Wagner nicht allein bei den Dirigierenden. Auch die untergeordneten Musizierenden sowie die Singenden hätten ihren Teil zum Erfolg einer gelungenen Aufführung beizutragen.⁶³

Wagner vertritt in *Über das Dirigieren* die Position, dass es sehr darauf ankomme, *wie* ein Werk wiedergegeben wird. Er betont somit, wie entscheidend der Vortrag für die Wirkung auf und die Wahrnehmung durch Rezipierende ist. Zentrale Größen sind für Wagner wie aufgezeigt Melos und Tempo sowie die sich daraus ergebenden Tempomodifikationen. Anders gesprochen sind es Be- und Entschleunigungsprozesse, welche Lebendigkeit und Verständlichkeit der Interpretation bestimmen sollen. Identifizieren lassen sich diese nach Wagner mithilfe der Urheberintention. Die künstlerischste, korrekteste, verständlichste und erfüllendste Wiedergabe »erfahren wir eben erst, wenn wir die Stelle so ausgeführt

59 Ebd., 16.

60 Ebd., 15.

61 Ebd.

62 Ebd., 11.

63 Vgl. ebd., 11, 52–53, 68–69.