

Richard Wagner in München

**Allitera Verlag**

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

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

Band 76

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

# RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

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

Herausgegeben von  
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

**Allitera Verlag**

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

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

# Inhalt

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

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

# Richard Wagner und das Münchner Hoforchester

Manfred Hermann Schmid

Im Umkreis des Themas »Orchester« seien drei Einzelaspekte ausschnittartig beleuchtet: Dirigat, Instrumentarium, Partiturbilder.<sup>1</sup> Richard Wagner hat bekanntlich alle europäischen Spitzenorchester seiner Zeit erlebt, noch mehr: einstudierend erlebt, in Paris, in London, in Wien, in Dresden und auch in München.<sup>2</sup> Dabei kam dem Münchner Orchester, das Wagner respektvoll als »berühmte[s] Orchester«<sup>3</sup> bezeichnete, eine besonders prominente Rolle zu, wenn auch in zwei Fällen gegen seinen Willen. Es steht an der Spitze der Uraufführungsorchester mit gleich fünf der großen Werke: *Tristan*, *Meistersinger*, *Rheingold*, *Walküre* und *Parsifal*. Nicht zu vergessen, dass Wagner mit dem Münchner Hoforchester schon durch ein *Holländer*-Dirigat von 1864 und ein Konzert des gleichen Jahres mit Ausschnitten aus noch unaufgeführten Werken vertraut war und auf dieses Orchester mit einer Reihe geplanter und teilweise realisierter »Musteraufführungen« setzte.<sup>4</sup> Auch Hans von Bülow lobte das Orchester als »ausgezeichnet fein und rein«.<sup>5</sup> In München selbst galt es ohnehin als »unübertroffen«, so jedenfalls Hofsekretär Ludwig von Bürkel 1878 in einem Schreiben an König Ludwig II.<sup>6</sup>

---

1 Meine Bemerkungen versammeln verstreute Mosaiksteinchen zu einem Thema, das einmal größer geplant war. Das letzte meiner Vorhaben am Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum sollte eine Ausstellung *Wagners Orchester* sein, als Ergänzung zu einer Ausstellung *Wagner in München 1855–1883* in der Bayerischen Staatsoper 1983 (dazu *Blätter der Bayerischen Staatsoper* 9/10 (1982/83), hier eine komplette Liste aller Wagner-Aufführungen 1855–1883 durch Karin Heindl-Lau). Die Ausstellungs-Vorbereitungen zum Thema Orchester sind durch meinen Wechsel 1986 nach Tübingen abgebrochen worden.

2 Zum Thema Wagner und München nach wie vor grundlegend ist *Röckl*. Dazu ergänzend Eduard Stemplinger, *Richard Wagner in München. Legende und Wirklichkeit*, München 1933.

3 *Röckl* 1, S. 12.

4 Dazu Otto Strobel im »Vorbericht« zu *WB-Ludwig* 1, S. XXXVII f. und S. 36. Zum Programm des Konzerts vom 11. Dezember 1864 siehe *Röckl* 1, S. 62.

5 Stemplinger, *Wagner in München*, S. 92.

6 *Röckl* 2, S. 190.

## I. Dirigat

Von der Münchner Uraufführung des *Rheingold* am 22. September 1869 hat Oswald Georg Bauer in seinem großen Buch über die Aufführungsgeschichte von Wagners Bühnenwerken ein Bild bescheidener Qualität und ohne alle weiteren Angaben veröffentlicht.<sup>7</sup> Als Herkunftsangabe heißt es in der Liste der Abbildungsnachweise: »München, Deutsches Theatermuseum«.<sup>8</sup> Bauer dürfte das Bild allerdings aus einer anderen Publikation entnommen haben, nämlich aus dem wichtigen Bildband von Robert Bory des Jahres 1938.<sup>9</sup> Dort ist das Szenenbild in kleinem Format und etwas besserer Qualität, aber ebenfalls beschnitten, zum ersten Mal reproduziert und mit der knappen Anmerkung versehen: »Erstes Bild der Uraufführung des Rheingold. Nach einem Aquarell. Theatermuseum München«<sup>10</sup> – möglicherweise existierte in diesem Museum eine Fotografie.

Das Original befindet sich, wie ich 1983 klären konnte, in der Grafiksammlung des Münchner Stadtmuseums (Inv.-Nr. M III/2470).<sup>11</sup> Es handelt sich um eine Tuschzeichnung des 1875 in München verstorbenen Wilhelm von Breitschwerdt. (Abb. 1) Die Perspektive und die Darstellung von besetzten Logen legen nahe, dass es sich nicht um die halböffentliche Generalprobe vom 27. August mit Hans Richter als Dirigenten handelt, denn hier hatten Ränge und Logen auf Befehl des Königs unbesetzt zu bleiben.<sup>12</sup> Dargestellt ist also die Premiere vom 22. September. Gezeigt wird – etwa aus der Warte der Königsloge – die erste Szene, und zwar im Moment des Aufglänzens des Goldes, wie abstrahlende Linien von einer Kugel in der Spitze des Wasserriffs andeuten.

7 Oswald Georg Bauer, *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, Frankfurt am Main u. a. 1982, S. 183.

8 Ebd., S. 288.

9 Robert Bory, *Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk in Bildern*, Frauenfeld und Leipzig 1938.

10 Ebd., S. 167, unten links.

11 Das »M« der Signatur steht für die Maillinger Sammlung und ihren Katalog, vgl. *Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzbibliothek München*, hrsg. von August Maillinger, Band 3, München 1876, Nr. 2470.

12 Sebastian Röckl, »Die Uraufführung des Rheingold in München im Jahre 1869«, in: *Die Musik* 12/13 (1912–13), S. 131–151, hier S. 135.

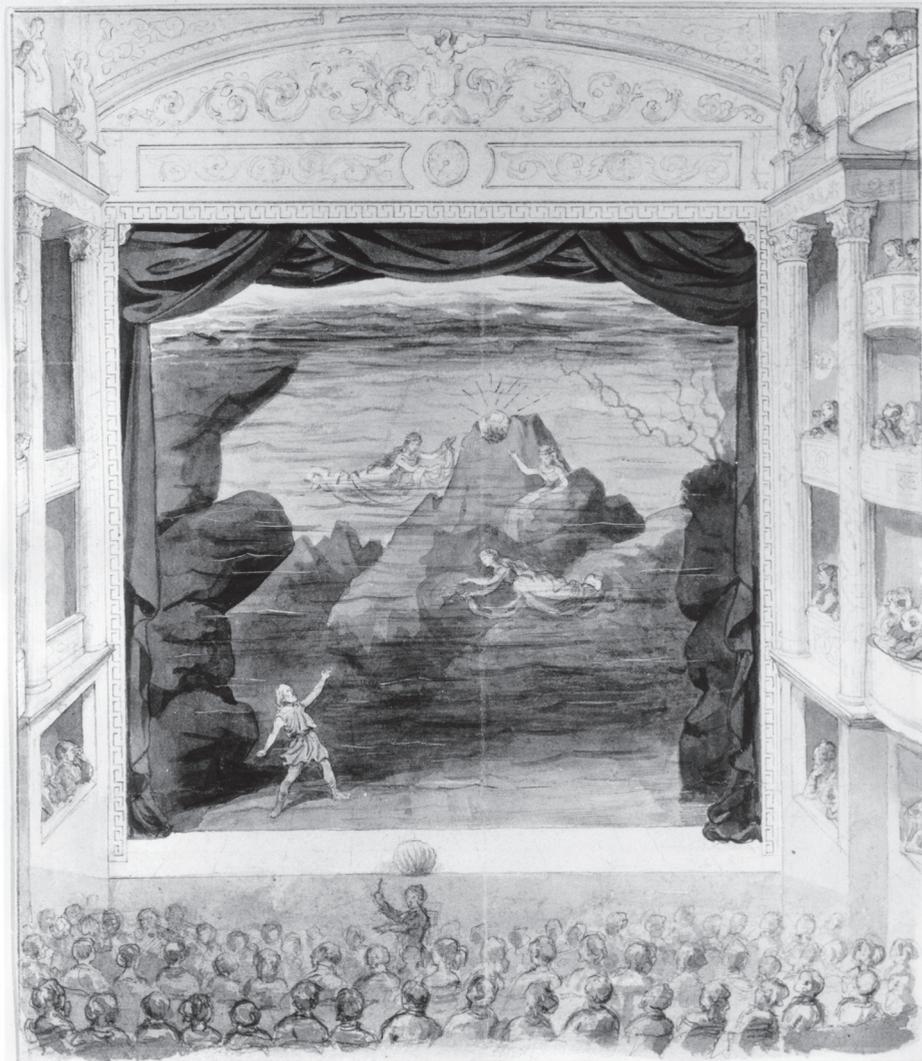


Abb. 1: Wilhelm von Breitschwerdt, Tuschzeichnung [1869]. *Rheingold*, Erste Szene; Stadtmuseum München, Grafiksammlung, Inv. M III/2470

Die Szene ist von Sebastian Röckl 1912/13 als eine Art Wendepunkt für das Publikum bei der Premiere beschrieben worden:

»Und als die Musik zu jener zauberhaften Stelle kam, wo das Glitzern der aufgehenden Sonne in die wogende Dämmerung der Rheintiefe, das Aufblinken des geheimnisvollen Goldhortes mit den kühnsten Instrumentalfarben in

eigentümlichen Harmonieen gemalt wird, da konnten sich wohl nur wenige mehr der Erkenntnis verschließen, daß man es hier jedenfalls mit einem von ebenso mächtiger als gestaltungskräftiger Phantasie geschaffenen originellen Werke zu tun habe.«<sup>13</sup>

Wo sich im Orchester die zugehörige Basstrompete befindet, die mit ihrem mehrfach angestoßenen Ton  $g^1$  das »Rheingoldmotiv« der Hörner vorbereitet,<sup>14</sup> ist unklar. Aber die überhaupt einzig sicher erkennbaren Instrumente sind links eben Trompeten.<sup>15</sup> Auf sie zeigt der Dirigent mit seiner Linken. Möglicherweise sitzt das Orchester hälftig immer noch oder wieder in der von Wagner ungeliebten Formation: hier die Bläser, dort die Streicher, zuletzt kritisiert anlässlich eines Konzerts am 21. April 1871 in Leipzig.<sup>16</sup> In Dresden war nach dem Dirigat Spontinis 1844 auf Wagners Veranlassung die Aufstellung nach französischem Muster modernisiert worden.<sup>17</sup> In München galt vermutlich aber noch die alte deutsche Theater-Aufstellung.

Interessant ist das Bild vor allem des Dirigenten wegen. Auf dem Theaterzettel der Uraufführung fehlt sein Name. Es handelt sich, nach der Absage von Hans Richter, um den dienstverpflichteten Franz Wüllner.<sup>18</sup> Hoherhoben im eigens auf Wagners Wunsch tiefer gelegten Orchestergraben, also für die Sänger gewissermaßen am alten Platz, steht er nahe der Rampe und muss sich, wenn er dem Orchester Zeichen geben möchte, umdrehen.<sup>19</sup> Hector Berlioz, der ganz selbstverständlich davon ausgeht, dass der Dirigent im Theater »dem Orchester den Rücken zukehrt«,<sup>20</sup> berichtet von der Unart mancher Dirigenten, herausgefordert von ihrem speziellen Platz, mit dem Taktstock auf den Deckel des Souffleurkastens zu schlagen.<sup>21</sup>

13 Ebd., S. 150.

14 SW<sub>10.1</sub>, S. 55.

15 Zur Trompete als Signalgeber für Sonnenstrahlen in der Oper siehe François-Auguste Gevaert, *Nouveau Traité d'instrumentation*, Paris und Brüssel 1885, deutsch von Hugo Riemann als *Neue Instrumentenlehre*, Leipzig 1887, S. 231.

16 *ML*, S. 296; *Glazenapp* 4, S. 349 (»grundfalsche der guten alten deutschen Orchester, wo Streichinstrumente und Bläser von einander gesondert in zwei getrennten Gruppen sitzen«), dazu Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel u. a. 2012, S. 265.

17 *ML*, S. 296. Zu Orchesteraufstellungen siehe auch Norbert Heinel, *Wagner als Dirigent*, Wien 2006, S. 72, S. 239–240, 412 und 424 (hier die Facsimiles von Zeichnungen Wagners); vgl. auch den Brief Spontinis vom 2. November 1844 an Wagner (ebd., S. 410).

18 *Röckl* 2, S. 96 (»im Auftrag des Königs«).

19 Zur Tieferlegung »gegen 4 Fuß« siehe *Nösselt*, S. 171; siehe auch Röckl, »Die Uraufführung des Rheingold«, S. 133.

20 *BerliozStrauss*, S. 441.

21 *Soirées de l'orchestre*, »Dixième soirée«, 1852, S. 137–138; zitiert nach *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* 12 (2010), S. 79.

Davon wird man Wüllner jedenfalls in diesem Augenblick und vielleicht generell freisprechen. Der Platz war ohnehin neu für ihn. Er hatte bis dahin noch nie eine Oper dirigiert. In der neuen Aufgabe soll er, nach dem Zeugnis von Heinz Possart, ein eher den musikalischen Aufgaben zugewandter und penibler Dirigent gewesen sein: »Wenn er dirigierte, fiel keine Note unter das Pult, jedes Instrument musste voll und ganz seine Schuldigkeit tun«. <sup>22</sup>



Abb. 2: Marietta Alboni als Semiramide in der gleichnamigen Oper von Rossini, Federzeichnung von P. F. E. Giraud, zwischen 1847 und 1863<sup>23</sup>

Die Position unmittelbar vor der Muschel des Souffleurkastens verrät etwas von den Aufgaben und dem Selbstverständnis des Operndirigenten. Denn er gab An-

22 Hermann Levi. *Erinnerungen von E. P.*, München 1901, S. 13 f., zitiert nach Gertrude Quast-Benesch, »Der kultivierte, begabte, menschenfreundliche und leichtlebige Mensch«. Hermann Levi und seine engsten Freunde in seiner Zeit als Münchner Hofkapellmeister«, in: *Musik in Bayern* 75 (2010), S. 83–121, hier S. 97.

23 Abb. nach *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* 12 (2010), S. 68.

weisungen nicht nur für die Musik, sondern vor allem auch für die Szene und für die Gestik, wie eine parodistische Darstellung einer Rossini-Aufführung mehr als deutlich macht (vgl. Abb. 2).

Diesem Thema hat sich mit »sprechenden« französischen Bildquellen, die sich um deutsche vermehren ließen, im Jahr 2010 Julien Dubruque gewidmet, wenn er eine Verschiebung dirigentischer Funktionen vom Leiter der Szene zum Leiter des Orchesters beschreibt.<sup>24</sup> In der Großen Oper in Paris stand der Dirigent auch noch 1890 vor dem Souffleurkasten,<sup>25</sup> was Wagner zuletzt beim Pariser *Tannhäuser* erlebt hatte, sodass die Münchner Praxis für ihn keines Kommentars bedurfte, zumal sie ihm auch aus seiner Dresdner Zeit vertraut war. Ein Holzschnitt von 1842 in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* mit einem Blick in das Hoftheater beim Schlussbild des vierten Akts der Uraufführung des *Rienzi* zeigt auch hier den Dirigenten unmittelbar vor dem Souffleurkasten mit dem Orchester in seinem Rücken.<sup>26</sup> Diese Platzierung erleichterte den Kontakt mit den Sängern im Sinne eines »gestischen Souffleurs«. Dazu gehörte wohl auch, dass Wagner nach den Erinnerungen von Anton Seidl eher Phrasen als den Takt dirigierte.<sup>27</sup> In der Übermittlung von Gesten an die Sänger muss Wagner eine seiner Hauptaufgaben bei der Leitung einer Aufführung und die wichtigste Aufgabe überhaupt beim Einstudieren eines Werkes gesehen haben. Jedenfalls betont seine Beschreibung von Spontini, als dieser 1844 seine *Vestalin* in Dresden probierte – und offenkundig an der Rampe, denn die Oboen wollte er in seinem Rücken haben – auffällig gestische Elemente.<sup>28</sup> Bei Konzerten dagegen bevorzugte Wagner den Platz vor dem Orchester, selbst wenn Vokalmusik auf dem Programm stand. So bildete bei der *Neunten* Beethovens der Chor einen Halbkreis um das Orchester herum. Eine ähnliche Staffelung Dirigent-Orchester-Sänger schien Wagner 1846 in seinen Vorschlägen *Die Königliche Kapelle betreffend* auch in der Oper anstrebenswert, allerdings kaum realisierbar:

»dieß könnte jedoch nur bei solchen Aufführungen stattfinden, in welchen das Sängersonnale so sicher und fest einstudirt ist, daß es durch die Entfernung

24 Julien Dubruque, »Du chef de scène au chef d'orchestre«, in: ebd., S. 61–79 (vgl. auch weitere Beiträge in diesem Band mit dem Generalthema »Orchestres aux XVIIIe et XIXe siècles: composition, disposition, direction, représentation«).

25 Ebd., S. 88, vgl. S. 123, 144, 145.

26 Wiedergegeben bei Bory, *Richard Wagner*, S. 78.

27 Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 245. Quasi zum Ausgleich pflegte er in frühen Jahren das Orchester mit Fuß-Aufstampfen in Ordnung zu halten; das wurden ihm mehrfach in Dresdner Kritiken vorgehalten (Zitate bei Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 84 und 93).

28 *ML*, S. 256.

des Dirigenten nicht gestört zu werden fürchten dürfte: bei dem schnell wechselnden Repertoire der Opern an deutschen Theatern, so auch hier, dürfte jedoch die Voraussetzung nur selten gerechtfertigt werden können.«<sup>29</sup>

Die Doppelaufgabe einer musikalisch-technischen Direktion des Orchesters und szenisch wirksamer Anweisungen für die Sänger hat Wagner immer wieder beschäftigt. Traditionell waren in deutschen Theatern mit dem Konzertmeister und dem Kapellmeister zwei verschiedene Personen zuständig gewesen. Den spezifischen Orchesteranteil hatte Wagner in Dresden aber entschieden an sich gezogen.<sup>30</sup> Zum Ausgleich erwartete er sich einen »Regisseur«, der Gebärden und Mienenspiel in »genaueste[r] Kenntniß der Partitur« zu vermitteln wusste – so Wagner in einem Brief vom 6. Oktober 1851.<sup>31</sup> Bei seinem Reorganisationsprogramm für das Wiener Hoftheater 1863 wiederum wollte er nach französischem Muster einen »Gesangsdirigenten« und einen »Orchesterdirigenten« vorgesehen wissen. Eben dieses Modell würde er dann für die Aufführung seiner eigenen Werke endlich realisieren, und zwar in München.

Hier kam es im Blick auf die dirigentische Doppelfunktion zu einer definitiven Teilung, eindrücklich dokumentiert in einem Wiener Pressebericht über die Einstudierung der *Meistersinger* 1868 in München. Die beiden Aufgaben sind nun auf zwei Personen verteilt. Hans von Bülow leitet das Orchester, Richard Wagner »dirigiert« mit gestischen Anweisungen die Sänger, jedenfalls während der Proben. Das ist, bei allem spöttischen Unterton, sehr eindrücklich in einem Vorbericht der *Neuen Freien Presse Wien* zur Premiere beschrieben. Der »ständige Münchener Correspondent« erklärt, geschickt in den Ereignisrahmen von der Kutschen-Vorfahrt für Wagner samt dem Ehepaar von Bülow und der Auflösung des ausgewählten Publikums mit Ende des dritten Akts eingebaut, die neue Arbeitsteilung:

»Ja die Proben für die ›Meistersinger‹, jenes opus novissimum Wagners [...] Der kleine schwächliche Mann hat schon Platz genommen, er steht am Dirigenten-Pult – es ist Hanns v. Bülow. [...] Der andere Mann, welcher mit Bülow gefahren kam, steht auf der Bühne. Es ist Richard Wagner mit seinem in ganz Deutschland bekannten Vogelgesichte. Mit beständiger, nervös machender Aufregung begleitet er jeden Ton, der gesungen wird, durch eine entsprechende Bewegung, die von den Sängern so viel als möglich genau nachgeahmt wird; nur wer den Componisten so arbeiten und gesticuliren sieht, versteht, wie sich

29 SSD 12, S. 186 (unter der Überschrift: »Lokalität des Orchesters«).

30 Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 233–241.

31 Richard Wagner an Christian Julius Daniel Stocks, 6. Oktober 1851, *WB* 4, S. 125.

derselbe eine Menge von Nuancen gedacht hat. [...] So geht es den ganzen Abend; Bülow klopft fleißig ab und läßt alle Augenblicke eine Stelle, oft nur zur eigenen Information, wiederholen, wenn ihm Wagner auch versichert: ›Das weißt du schon, das hab' ich mit dir schon privatim abgeredet‹.<sup>32</sup>

Das aufgeteilte Verfahren hatte auch schon beim *Tristan* gegolten, weshalb Bülow sich als »der zeitweilige Dirigentenstab Richard Wagners« bezeichnet wissen wollte.<sup>33</sup> Darin spiegelt sich die Vorstellung, dass die Funktionen traditionell eigentlich in *einer* Person zusammengehören. Das zeigt sich ebenfalls in Wagners Ansprache an das Orchester vor Beginn der Generalprobe, als er sich entschuldigen musste, nicht selbst zu dirigieren.<sup>34</sup>

Die gleiche Aufgabenteilung galt dann für Bayreuth 1876, was auch bildlich dokumentiert ist. Hans Richter widmet sich, mit dem Rücken zur Trennwand von Orchester und Zuschauerraum, den Instrumentalisten, Richard Wagner sitzt mit einem Arbeitstisch, vergleichbar dem Dirigierpult, auf der Bühne, ausgestattet mit der Partitur im Sinne des Briefs von 1851.<sup>35</sup> Literarisch beschrieben wird Wagners Anteil weniger äußerlich als intentional sehr detailliert von Heinrich Porges in seinem Bericht über die Bühnenproben.<sup>36</sup> Die Teilung ist zweifellos auch der Grund, dass Wagner als Orchesterdirigent nach der Münchner Zeit so gut wie nicht mehr in Erscheinung tritt. Vorbereitet ist durch die Trennung auch der Typus des modernen Regisseurs: Nicht zufällig war für Intendant Karl Freiherr von Perfall bei den *Meistersingern* »Wagner der Regisseur«, und nicht der auf den Programmzetteln firmierende Reinhard Hallwachs.<sup>37</sup> Dass übrigens Felix Mottl in aller Demut Cosima Wagner wissen ließ, er wäre bereit, den *Tristan* zu dirigieren, aber ebenso, »das Öffnen und Schließen des Vorhangs zu übernehmen«, zeigt noch einen Rest an dirigentischem Multitasking.<sup>38</sup>

32 *NFP*, Beilage 21. Juni 1868, S. 5; erstmals (ohne die Rahmenerzählung) publiziert bei Röckl 2, S. 57–58.

33 Röckl 1, S. 147 f.; zu den Bühnenproben Röckl 1<sup>1</sup>1903, S. 87.

34 »Ansprache an das Hoforchester in München vor der Hauptprobe zu ›Tristan und Isolde‹«, *SSD* 16, S. 42–43.

35 Vgl. die Darstellungen von Proben zum *Ring* bei Bory, *Richard Wagner*, S. 199. Dazu Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 175.

36 Heinrich Porges, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876, I. Das Rheingold*, Chemnitz 1881, hier S. 3–7, vor allem S. 5 (Teil II ist 1882 erschienen; die Teile III–IV 1896, diesmal in Leipzig. Für eine gemeinsame Ausgabe ist dann ein neues Titelblatt mit der Angabe »Leipzig 1896« geschaffen worden).

37 Röckl, *Die Uraufführung des Rheingold*, S. 131.

38 Gertrude Quast-Benesch, *Hermann Levi und seine engsten Freunde*, S. 103.

## II. Instrumente

Wenigstens zwei Instrumente aus Münchner Wagner-Uraufführungen sind erhalten: die Holztrumpete für den *Tristan* und das Nachtwächterhorn für die *Meistersinger*. Sie sind nach aktueller Auskunft des langjährigen Solohornisten Hans Pizka bis heute in Verwendung.<sup>39</sup> Nachgewiesen ist ferner ein Horn aus dem Besitz von Franz Strauss.<sup>40</sup> Und erhalten ist eine Reihe von Streichinstrumenten, die freilich nicht als spezifisch für das Wagner-Orchester anzusehen sind. Im Zentrum stehen hier die Blasinstrumente. Denn bekanntlich stellen die Werke Wagners bei ihnen besondere Anforderungen. Für den *Tristan* war eine Basstuba anzuschaffen gewesen, die Moritz aus Berlin geliefert hatte.<sup>41</sup> Auch bei den Holzbläsern gab es Ergänzungserfordernisse. Das betraf das Fagott mit *A*-Stürze. Wie das Problem des erweiterten Umfangs in München gelöst wurde, lässt sich derzeit nicht sagen.<sup>42</sup> Man könnte aus der Heckel-Werkstatt ein eigenes der neu propagierten Instrumente gekauft haben. Das ist nicht sehr wahrscheinlich, weil in München andere Fagott-Typen wie das Ottensteiner-Fagott gespielt wurden. Ein ungewöhnlich schönes Instrumentenpaar aus der Zeit um 1870 befindet sich im Musikinstrumentenmuseum, allerdings mit dem normalen *Kontra-B<sub>1</sub>*-Ambitus. Georg Ottensteiner war 1860 Hoflieferant geworden und würde 1867 eine größere Zahl an Holz- und Blechblasinstrumenten liefern.<sup>43</sup> Das hatte mit der Umstellung des Stimmtons zu tun und betraf an Wagner'schen Werken zunächst die *Meistersinger*. Im Fall des *Tristan*-Fagotts ist denkbar, dass ein vorhandenes Instrument einfach umgebaut wurde. Ein solcher Fall ist an einem Fagott der Sammlung Ventzke dokumentiert,

39 Email vom 23. Februar 2013. Ein Foto der *Tristan*-Trumpete bei Erich Tremmel, *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, Augsburg 1993, S. 468. Dass laut Tremmel (S. 205) außerdem eine Kontrabassposaune und eine Basstrumpete von Moritz erhalten seien (ebd.), dürfte auf einem Missverständnis beruhen.

40 Christian Speck, *Ein Ottensteiner-Horn aus dem Nachlass von Franz Strauss (1822–1905)*, in: *Musik in Bayern* 41 (1990), S. 63–77. Das Instrument ist inzwischen restauriert und fotografiert, siehe dazu im Internet bei Hans Pizka, <[www.pizka.de/fstrau3.htm](http://www.pizka.de/fstrau3.htm)> (27. September 2015).

41 Ebd., S. 202.

42 Das dienstvolle Buch von Hans-Joachim Nösselt lässt Fragen des Instrumentariums leider unberührt.

43 William Waterhouse, *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, S. 288; vgl. Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 211–217, (Kap. »Die Einführung der Pariser Orchesterstimmung«). Dazu schon Speck, *Ein Ottensteiner-Horn*, S. 65–67. Interessanterweise informierte sich Wagners Adlatus Hans Richter 1874 mit Blick auf Bayreuth in Ottensteiners Werkstatt, die er am 20. Juli besuchte (William Melton, *The Wagner Tuba. A History*, Aachen 2008, S. 45).

beim Heckel-Fagott mit der Nr. 3047 von ca. 1877; ab Nr. 3000 handelt es sich bekanntlich um den Sohn des Firmengründers, um Wilhelm Heckel (Abb. 3).



Abb. 3: Heckel-Fagott mit der Nr. 3047  
(Tübingen, Sammlung Stiftung Dr. h. c. Karl Venzke).  
Verlängertes Schallstück unter Hinzufügung einer  $A_1$ -Klappe

Die Bassröhre des Instruments ist nachträglich verlängert worden, wie das andere Holz in hellerer rötlicher Farbe erweist. Genau an der Schnittstelle befindet sich eine hinzugefügte Klappe. Ist sie geöffnet, ergibt sich akustisch die normale Länge des Fagotts und der Ton *Kontra-B*. Ist sie geschlossen, erklingt das von Wagner erwartete *Kontra-A*. Die Umbau-Arbeiten sind sehr sorgfältig ausgeführt, wohl unter Benutzung des originalen Elfenbein-Stürzenringes, und unter Erneuerung der *Es*-Klappe, weil diese vom Hebel der neuen  $A_1$ -Klappe tangiert wird.<sup>44</sup> Der Umbau ist zweifellos im Hinblick auf eine *Tristan*- oder *Ring*-Aufführung erfolgt, wenn auch vermutlich nicht für eine Münchner Aufführung. Aber auch hier könnte ein Umbau das Problem gelöst haben. Sehr gut denkbar ist daneben, dass es eine auswechselbare Stürze gegeben hat. Im Stimmheft von Fagott 3 des Uraufführungsmaterials für das *Rheingold* sind die  $A_1$ -Stellen kommentarlos notiert und später mit der Bemerkung versehen: »Stange«.<sup>45</sup> Der Spieler hat jeweils eine erweiterte Stürze aufgesetzt. Wagners Notlösung, mitgeteilt in den Vorbemerkungen der Partiturdrucke (»sobald das Instrument hierfür noch nicht eingerichtet ist, durch ein Kontrafagott zu ersetzen«<sup>46</sup>), war also nicht nötig gewesen, vermutlich auch nicht im *Tristan*. Die »Stange« könnte auch bedeutet haben, dass die Bassröhre des Instruments mit einer Verlängerung versehen wurde, so dass beim Schließen aller Klappen das *Kontra-A* anstelle des *Kontra-B* erklang. Das konnte funktionieren, solange  $A_1$ - $B_1$  nicht direkt hintereinander verlangt wurden.

44 Ich stütze mich hier auf eine Beschreibung des Instruments durch Frau Priv.-Doz. Dr. Ann-Katrin Zimmermann.

45 D-Mbs St. th. 890-1. Für Hilfe bei der Einsicht in die Münchner Hoftheaterbestände danke ich Herrn Dr. Reiner Nägele und Frau Dr. Sabine Kurth.

46 *SW* 10.1, S. X.

Im *Rheingold*, gegen Ende der zweiten Szene, beim Hinabsteigen Wotans,<sup>47</sup> ist im Vorfeld kein  $B_1$  verlangt und hinterher genug Zeit (14 Takte), den Aufsatz wieder zu entfernen. Zu Beginn der dritten Szene folgen zwar  $A_1$ - $B_1$  direkt aufeinander, das  $B_1$  fällt jedoch auch dem Fagott 2 zu, so dass das Fagott 3 den Ton einfach auslassen kann.<sup>48</sup> Bei der dritten Szene des *Rheingold*, wenn alle drei Fagotte das *Kontra-A* spielen und auch noch direkt zusammen mit dem *Kontra-B* («Habt Acht!»<sup>49</sup>), sind allerdings sämtliche Behelfsmittel vergeblich.

Schwierigkeiten mit der Beschaffung einer Bassklarinette sollte es 1865 nicht mehr gegeben haben, nachdem 1855 der *Tannhäuser* und schon zuvor Meyerbeers *Les Huguenots* gespielt worden waren. Damals, 1838, war eigens in Paris ein Instrument von Louis Auguste Buffet (jeune) angeschafft worden.<sup>50</sup> Es ist mit einiger Wahrscheinlichkeit sogar im Bayerischen Nationalmuseum erhalten,<sup>51</sup> 1889 erworben von einem Kreszenz Amreller, der auch noch ein Bassethorn von Wilhelm Hess um 1840 an das Museum verkauft hat. Beide Instrumente tragen das »L« samt Krone als Signum des Hofkapellenbestands zur Zeit von Ludwig I. und könnten aus einer Gruppe von 1880 für »unbrauchbar geworden« erklärter Instrumente stammen.<sup>52</sup> Die Bassklarinette von Buffet in B in gerade gestreckter Bauweise mit tiefstem gegriffenen Ton *e* dürfte auch für frühe Wagner-Aufführungen benutzt worden sein. Im *Tristan* erscheint die Bassklarinette allerdings neben der B- auch in der A-Stimmung, und jeweils mit ihrem tiefsten Ton, sodass nicht nur eine notationstechnische Unterscheidung gemeint gewesen sein kann. Von einem Instrument in A fehlt jede Spur. Dokumentiert ist ein solches Instrument aber indirekt. Denn 1867 stellte Georg Ottensteiner das Umarbeiten einer älteren Bassklarinette in A in eine B-Bassklarinette in Rechnung und lieferte als Ersatz eine neue »A Bassklarinette, Klappen und Garnitur von Neusilber«.<sup>53</sup>

Auch wenn die Bassklarinette in München längst bekannt war,<sup>54</sup> ist doch mit

47 Ebd., S. 197.

48 *SW* 10.2, S. 213.

49 Ebd., S. 251.

50 Den archivalischen Nachweis dafür hat Tremmel erbracht (*Blasinstrumentenbau*, S. 196 f.). Die Sonderaufgabe in *Les Huguenots* war Hector Berlioz ein Notenbeispiel in seiner Instrumentationslehre wert (*BerliozStrauss*, S. 237).

51 Bettina Wackernagel, *Holzblasinstrumente. Bayerisches Nationalmuseum*, Tutzing 2005, S. 304–307 (mit Fotos).

52 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 226; vgl. Wackernagel, *Holzblasinstrumente*, S. 307 und 302; der Zusammenhang der »Amreller«-Instrumente bleibt bei Wackernagel verborgen, zumal auch der Name im Register fehlt.

53 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 216, nach Akten des BayHStA.

54 Der Münchner Instrumentenbauer Anton Amer hatte schon 1835 mit einer Bassklarinette an der Bayerischen Industrie-Ausstellung teilgenommen (Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 86); 1869

Umgangsschwierigkeiten durch Leseprobleme zu rechnen, nachdem im *Tristan* (und schon im *Lohengrin*, in München erstmals am 28. Februar 1858) die gewöhnliche Violinschlüssel-Notierung aus Gründen eines stimmigen Partiturbildes von Wagner aufgegeben worden war. Wendelin Weißheimer berichtet 1898 im Kontext der Vorbereitungen eines Konzerts 1862 mit *Tristan*- und *Rheingold*-Ausschnitten von den neuen Problemen und zitiert in diesem Zusammenhang auch einen Brief Richard Wagners vom 12. Oktober 1862:

»Die Baßclarinette soll im Violinschlüssel (mit der nöthigen Octavenveränderung) ausgeschrieben werden: die unglücklichen Clarinettisten beklagen sich bei mir, durch den Baßschlüssel konfus zu werden.«<sup>55</sup>

Weißheimer ergänzt das noch mit eigenen Erfahrungen:

»Zu welchen Störungen die ungewöhnliche Schreibweise im Baßschlüssel unter Umständen führen konnte, erlebte ich einmal bei einer Lohengrinaufführung in der Mailänder Skala: den ganzen Abend blies da die Baßklarinetten eine Oktave zu tief! Wie unbehaglich sich der arme Bläser in dieser Lage befand, konnte man nur allzudeutlich hören, besonders in der Einleitung, wo er, von seinen in den Lüften schwebenden Kollegen verlassen, einsam und traurig in der Tiefe umherirrte.«<sup>56</sup>

Die Stimme der »Bassclarinette« im Münchner Material der Uraufführung (Abb. 4) ist komplett umgeschrieben und griffgerecht eine Oktave höher im Violinschlüssel notiert – mit korrekter Höherentonveränderung auch der wenigen Stellen, in denen Wagner selbst den Violinschlüssel benutzt.<sup>57</sup> Beim *Rheingold* sind dann vorsichtshalber gleich zwei zusammengebundene Stimmen vorbereitet worden, eine in Übereinstimmung mit der Partitur im Bassschlüssel und eine oktavtransponierte im Violinschlüssel. Nur letztere ist der weiter funktionierenden Griffschrift wegen auch benutzt worden, die andere blieb ohne Einträge und Studierziffern. Die Praxis spiegelt sich auch im Prager *Rheingold*-Material aus dem Privatbesitz von Angelo

würde Georg Ottensteiner eine Neukonstruktion beschreiben und schützen lassen (ebd., S. 100–103, vgl. die Fotos S. 466).

55 Wendelin Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen*, Stuttgart und Leipzig 1898, S. 180.

56 Ebd., S. 210. Einen solchen Irrtum hat Wagner insofern selbst provoziert, als die ersten Töne der Bassklarinetten im *Lohengrin* (Vorspiel T. 20–26) im Violinschlüssel notiert sind und der Spieler so von der gewohnten Notierung ausgehen durfte, das notierte  $b^1$  als Einsatzton ihn also zu einem klingenden  $gis$  statt eines  $gis^1$  verführen musste.

57 D-Mbs St. th. 883-2.

Neumann und ist insofern den engsten Wagner-Traditionen zugehörig. Dazu passt ein schöner Vermerk aus der Zeit um 1900 in der Prager Partitur, einem Exemplar des Erstdrucks, auf der Rückseite des Titelblatts:

»Die Bassclarinette wird im Violinschlüssel umgeschrieben, und die einzelnen Stellen der A-Clarinetten nach B transponiert. Die nicht mehr erreichbare Tiefe [klingend Cis] durch Fagott ersetzt. Der Bassclarinettenist übernimmt manchmal die Stelle des 3ten Clarinettenisten, natürlich mit einer gewöhnlichen Clarinette«. <sup>58</sup>

Der Wechsel auf ein Standardinstrument in B zeigt sich auch in der Münchner *Tristan*-Stimme an einer Einlage aus der Zeit um 1880, in der die ganze große Szene zu Ende des zweiten Akts <sup>59</sup> für die B-Stimmung umgeschrieben worden ist, allerdings für ein Instrument, das mit einer *Es*-Klappe auch den tiefsten Ton der Bassklarinetten in A erreichen konnte.

Die eigentlichen Probleme mit neuen Instrumenten und Transpositionen entstanden 1869 beim *Ring*. Einen ersten Bericht über diese Instrumente hat 1884 Oscar Franz geliefert. <sup>60</sup> Erich Tremmel widmete der Frage der Sonderinstrumente ein ausführliches Kapitel seiner grundlegenden Dissertation, <sup>61</sup> auf die ich mich mit wenigen ergänzenden Bemerkungen berufe. Nach der Basstuba-Bestellung in Berlin für den *Tristan* schien die Firma Moritz auch für weitere Blechblasinstrumente die richtige Adresse. Bülow korrespondierte in dieser Sache mit Wilhelm Wieprecht, dem Direktor der Preußischen Militärmusik. In der Folge sind drei Instrumente nach München geliefert worden, um jene Stimmen mit der Vorschrift »Basstrompete«, »Kontrabass-tuba« und »Kontrabassposaune« ausführen zu können. Die größte Schwierigkeit hatte die Posaune gemacht, »indem die Spielbarkeit von doppelt uebereinander liegenden Zügen nur durch sehr große Sorgfalt zu erreichen ist«. <sup>62</sup>

Genau ein solches Instrument ist in München erhalten, wenn auch nicht von der Firma Moritz. Es handelt sich um eine Kontrabassposaune in B aus dem Musikinstrumentenmuseum, die aus dem Altbestand des Stadtmuseums stammt. Laut dessen Karteikarte mit der Signatur 38-49 ist das Instrument 1938 von einem Fr. F. Schneider für RM 60.– erworben worden, unter der ausdrücklichen Vorgabe: »Anfertigung für Ring-Vorst.[ellungen] (nach R. Wagner)«. 1979 wurde das Instrument für das Musikinstrumentenmuseum mit 79-48 neu inventarisiert.

58 Die Kenntnis des Stimmenmaterials in Prag danke ich der Hilfe von Frau Dr. Milada Jonášová.

59 SW 8.2, S. 225–240.

60 Oscar Franz, »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* (1884/85), S. 46.

61 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 200–211.

62 Zitiert nach ebd., S. 203.

*Langsam u. schmachtend.*  
*Einleitung.* *10.*  
*in A.*  
*Belebend atempo*  
*2. rall.*  
*3.*  
*4.*  
*5.*

The image shows a page of handwritten musical notation for a Bass Clarinet part. The music is in D major and 8/8 time. It begins with a tempo marking 'Langsam u. schmachtend.' and a dynamic of 'p'. The score is divided into ten measures, with some measures containing multiple staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'poco rit.', 'atempo', '2. rall.', 'dim.', 'p', 'f', 'cresc.', and 'piu f'. The piece concludes with a final measure marked '5.'.

Abb. 4: Stimme der Bassklarinetten aus dem Material der Uraufführung des *Tristan* von 1865 (D-Mbs St. th. 883-2); umgeschrieben in den Violinschlüssel



Abb. 5: Kontrabassposaune mit Doppelzug von Anton Schöpf, München 1884/85 (?);  
Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum, Inv. 79-48

»In B« bedeutet, dass das Instrument die zweifache Rohrlänge einer Tenorposaune hat. Der Zug muss also für eine Verlängerung bis zu  $2\frac{1}{2}$  Metern sorgen. Das wird durch eine Verdopplung des Zugs möglich, sodass sich diese 2,50 Meter auf vier Rohre verteilen und der Arm des Spielers nur gut 60 Zentimeter Spielraum fordert. Das ist immer noch genug, so dass nach dem Vorbild der Bassposaune eine Zugstange mit hölzernem Knopf dem Spieler hilft. Das Prinzip des Doppelzugs gilt als eine Erfindung von Gottfried Weber 1816. Instrumente müssen bei Schott in Mainz gebaut worden sein, ohne dass sich eines aus dieser frühen Zeit nachweisen ließe.<sup>63</sup>



Abb. 6: Kontrabassposaune mit Doppelzug von Anton Schöpf, München 1884/85 (?);  
Inventarstempel der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit von Ludwig II.

63 Günter Dullat, *Verzeichnis der Holz- und Metallblasinstrumentenmacher auf deutschsprachigem Gebiet*, Tutzing 2010.

Die Kontrabassposaune trägt das »L« samt einer Krone als typischen Hofkapellenstempel für die Zeit von Ludwig II., sollte also vor 1886 gebaut und benutzt worden sein. Zum Eigentumsnachweis kommt noch eine gestempelte Inventarangabe »INV: N: 4.«. Eine entsprechende Inventarliste ließ sich bisher leider nicht nachweisen.

Laut der Signatur »Anton Schöpf München« ist das Instrument in München gebaut worden. Von der Familie Schöpf sind nur zwei Mitglieder dokumentierbar, Anton senior und Anton junior. Anton senior ist am 25. Mai 1861 in Augsburg geboren.<sup>64</sup> Zur *Rheingold*-Aufführung von 1869 kann er nichts beigetragen haben, auch nicht für die große Münchner *Ring*-Aufführung von 1878. Selbst das durch die Inventarnummer gegebene späteste Datum 1886 ist noch sehr früh für ihn.



Abb. 7: Kontrabassposaune mit Doppelzug von Anton Schöpf, München 1884/85 (?); Signatur

An den Lebensdaten ist nicht zu rütteln, wie eine Überprüfung des Familienbogens im Stadtarchiv Augsburg ergab.<sup>65</sup> Zudem ist laut dessen Angaben Schöpf senior

<sup>64</sup> Waterhouse, *The New Langwill Index*, S. 361.

<sup>65</sup> Für Hilfe bedanke ich mich bei Frau Simone Herde, Augsburg. Laut Familienbogen ist Anton Franz Johan Schöpf, Instrumentenmacher, am 25. Mai 1861 in Augsburg, kath., als Sohn des Sandfuhrmanns Johann Schöpf und dessen Ehefrau Anna, geb. Hollrieder geboren (das Datum wird auch im Band der Geburtsscheine bestätigt); er hat sich ab 1885 in Landshut aufgehalten und dort am 7. September 1885 mit Walburga Reiner (geb. 16. Juli 1858 in Wörnitzstein, BA Donauwörth, als Tochter des Söldners Sebastian Reiner und dessen Ehefrau Maria Anna, geb. Scheller) verheiratet und ist am 28. September 1899 in München ansässig geworden, wo er laut Beschluss des Münchner Stadtmagistrats vom 18. Juli 1905 das dortige Heimatrecht gegen eine Gebühr von 40 Mark erwarb. Das Ehepaar hatte vier Kinder, darunter zwei Söhne: Anton Adam Sebastian geb. 2. September 1886 in Landshut, Griesgasse 317, und Emil geb. ebenda 1895. Anton Schöpf senior hatte einen Zwillingbruder Leonhard, ebenfalls am 25. Mai 1861 geboren, der Uhrfedermacher war, weshalb

erst 1899 in München sesshaft geworden, hatte allerdings kurzzeitig vom 29. September 1884 bis 25. April 1885 hier schon einmal gelebt. In diesem Zeitraum könnte die Kontrabassposaune entstanden sein. Sie dürfte das Vorgängerinstrument von Moritz ersetzt haben, an das sich Schöpf vermutlich sehr genau gehalten hat. Anton Schöpf senior hat übrigens 1908 dem noch jungen Deutschen Museum eine Basstuba in F von Johann Bauer in Prag mit drei Wiener Ventilen aus der Zeit um 1850 gespendet.<sup>66</sup>

Die Uraufführungsstimme für das *Rheingold* sah bei der Kontrabassposaune zunächst eine Stimme in F und in B vor – die B-Stimmung in Übereinstimmung mit Wagners verschollenem Autograph zu Beginn der Szene II: samt einer frühen Einlage, die einen Ganzton tiefer notiert ist und der C-Notierung in der *Walküre* entspricht. Zu Beginn gilt ohne Rückhalt in der Partitur eine Notierung in F (erster Ton notiert als *Kontra-B*): sie erleichterte dem Posaunisten das Spiel, weil er das Instrument grifftechnisch wie eine gewöhnliche Bassposaune behandeln konnte (Abb. 8). Die Kontrabass-Tuba ist in Übereinstimmung mit Wagners *Rheingold*-Autograph in Es notiert, beginnt also mit dem C; erst eine Einlage sorgt für die spätere C-Notierungspraxis und beginnt mit *Es*. Eine zweifache Stimme sowohl in Es als in C existiert auch für die *Walküre*.<sup>67</sup>

Für die Basstrompete haben die Münchner Spieler eine ganz eigene Lösung verfolgt. Sie wollten ab der *Walküre* die Stimme in C notiert haben und generell ohne Bassschlüssel. Der erste Einsatz (T. 73) notiert also klingend *b-es<sup>1</sup>*. Einziger Nachteil sind die vielen Hilfslinien, die nur an wenigen Stellen wie zu Beginn des zweiten Akts durch Oktavierung vermieden sind (»8vo tiefer [zu spielen]«). Auf die Änderung macht eine Anmerkung in roter Tinte auf der Stimme aufmerksam: »(NB) |: Diese Stimme ist von der Originalstimme transponiert. alles mit C: Baß Tromba zu spielen. Alles wie es steht spielen, ausgenommen die angezeigten Takte etc. um eine Oktav tiefer.«<sup>68</sup> Danach ging es inzwischen auch um ein anderes Instrument, sicher nicht die 16-füßige Basstrompete eine Terz tiefer als die von Moritz, gelieferte in Es, sondern um die »klassische« C-Trompete der Beethoven-Zeit, eine Quart unterhalb der neuen Standardtrompete in F.<sup>69</sup> Mit einer »kornettisierten«

bei Anton Schöpf manchmal irrtümlich auftaucht, er sei Instrumentenmacher und auch Uhrfedermacher gewesen (so bei Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 370).

66 Heinrich Seifers, *Deutsches Museum. Katalog der Blasinstrumente*, München 21980, S. 129.

67 D-Mbs St. th. 887-2 und 890-2.

68 D-Mbs St. th. 890-2.

69 Auf die Praxis einer C-Trompete mit weiter Mensur verweist Gevaert, *Neue Instrumentenlehre*, S. 301, in seinem Kapitel *Wagner-Instrumente*: »Es ist daher gar nicht zu verwundern, dass man sich nach einem unfruchtbaren Versuch entschlossen hat, die Stimme der Basstrompete auf einem Instru-



Abb. 8: Stimme der Kontrabassposaune aus dem Uraufführungsmaterial des *Rheingold* 1869 (D-Mbs 887-2); Beginn der ersten und der zweiten Szene

ment von weniger kolossalen Dimensionen blasen zu lassen. Man baute dasselbe in der Tongröße der gewöhnlichen C-Trompete, gab aber der Schallröhre eine Mensur von hinlänglicher Weite, um die Töne 3 und 2 in guter Klangqualität zu erlangen«. Merkwürdig ist bei Gevaert nur, dass er als Beleg auf einen Beitrag in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* vom 1. November 1884 verweist. Dort ist aber ausdrücklich von einer 16-füßigen C-Trompete die Rede: »Schliesslich sei noch der Basstrompete Erwähnung gethan, die ebenfalls in den ›Nibelungen‹ in Activität tritt. Ursprünglich stand dieses Instrument in tief Es, da sich aber in dieser Stimmung die tiefen Noten sehr unsicher intoniren liessen, so baut man die Bass-Trompete jetzt zur Erleichterung der Ausführung in tief C. Die Töne der Bass-Trompete in C erklingen genau eine Oktave, die der Bass-Trompete in Es hingegen eine große Sexte tiefer, als sie geschrieben sind« (Franz, »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, S. 46).

C-Trompete, das heißt einem in der Mensur erweiterten Instrument, ließen sich die tiefsten Töne (klingend *c* im *Rheingold*, klingend *A* in der *Walküre*) problemlos spielen und das hohe klingende *f*<sup>2</sup> beim Schluss des *Rheingold* einigermaßen sicher und wohltönend erreichen (Abb. 9).<sup>70</sup>

In der Abweichung von Stimme und Partitur zeichnet sich eine generelle Verschiebung ab, die auch Hörner und gewöhnliche Trompeten betrifft. Wagners Angaben – dessen dürfe er sich selbst spätestens um etwa 1870 bewusst geworden sein – verweisen nicht mehr auf ein bestimmtes Instrument, sondern spiegeln tonartige Bindungen und Satz-Interessen. Die klangliche Realisierung ist den Spielern überlassen. So entschied sich in München Franz Strauss ab 1869 bei fast allen ersten Hornpartien im *Ring* für ein B-Horn, auch wenn der Probendirektor Hans Richter es als ein »Posthörndle« abqualifizierte und Wagners Stimmungsbezeichnung noch als Instrumentenangabe verstanden haben wollte.<sup>71</sup>

Das große Rätsel des ersten *Ring*-Orchesters stellen die »Wagner-Tuben« dar. Weil sie von Hornisten gespielt werden sollten, die ihre Ventile links griffen und greifen, bedurfte es idealiter einer Sonderanfertigung. Über den Verbleib originaler Instrumente ist trotz längerer Nachforschungen nichts bekannt geworden. In den Münchner Museumsbeständen befinden sich nur Instrumente des 20. Jahrhunderts.<sup>72</sup> Zeugen aus der Frühzeit sind extrem selten. Zu ihnen zählt eine linksgriffige Wagner-Tuba der Berliner Werkstatt Moritz im *National Music Museum* in Vermillion (USA).<sup>73</sup> In München könnten auch heimische Instrumentenbauer beauftragt worden sein, die bei Instrumenten der Bügelhornfamilie im Kontext der bayerischen Militärmusik reichlich Erfahrung aufzuweisen hatten. In Frage kommen Georg Lang (geb. 1833) als Nachfolger der renommierten Saurlé-Werkstatt, aber auch Georg Ottensteiner oder Anton Betzenhammer, der 1868 seine Werkstatt eröffnet hatte, vielleicht auch sonst jemand aus der alten Barth-Werkstatt.<sup>74</sup>

70 Bei der Alberich-Szene zuvor (*SW* 10.2, S. 294) kam es auf Wohlklang nicht an: hier geht es um kreischende Laute bis *ges*<sup>2</sup> (notiert *es*<sup>3</sup>). »Zweifel an der Korrektheit von Wagners Niederschrift« (Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 205) sind nur berechtigt, wenn seine Stimmungsangaben auf konkrete Rohrlängen bezogen werden. Davon gingen die Spieler aber offenbar schon früh nicht mehr aus.

71 *Röckl* 2, S. 58. Zur Differenz von Spielerentscheidungen und Partiturbildern generell siehe Gevaert, *Neue Instrumentenlehre*, S. 280. Zum B-Horn bei Strauss siehe auch Josef Lindner, »Hie F-Horn – hier B-Horn – was ist recht?«, in: *Deutsche Musikerzeitung* 29 (1898), Heft 34; vgl. Speck, »Ein Ottensteiner-Horn«, S. 68.

72 Das Musikinstrumentenmuseum verwahrt unter der Signatur 2002-3 ein Wagnertuben-Quartett der Gebrüder Alexander Mainz, c. 1970, ursprünglich bei den Münchner Philharmonikern in Verwendung, sowie unter Mus. 91-10 eine einzelne, allerdings rechtsgriffige (!) Wagner-Tuba in B, von Robert Piering, Adorf (†1937). Für Auskünfte danke ich Herrn Dr. András Varsányi.

73 Für Auskünfte zu dem Instrument danke ich Frau Dr. Sabine Katharina Klaus.

74 Von Betzenhammer verwahrt das Musikinstrumentenmuseum eine Bassposaune von 1872, aller-



Abb. 9: Kornett in C von Konrad Waidlich, Cham, nach 1884, mit der Ventilfolge  $\frac{1}{2}$ , 1,  $\frac{1}{2}$  (Sammlung Herbert Grünwald in Garching, für einen Hinweis danke ich Frau Dr. Sabine Klaus); Instrument erweiterter Mensur für eine bessere Tiefe gegenüber der traditionellen C-Trompete. Ein vergleichbares Instrument war in München möglicherweise ab der *Walküre* von 1870 für Wagners »Basstrompete« in Gebrauch. Zu weit mensurierten Trompeten siehe auch Herbert Heyde, *Das Ventilblasinstrument*, Leipzig 1987, S. 19.

Die Suche nach linksgriffigen Ringtuben der Wagnerzeit könnte aber von vornherein vergeblich sein. Für eine Konzertaufführung mit Ausschnitten auch aus dem *Rheingold* hatte Wendelin Weißheimer 1862 eine Reduktion des Orchesters erwogen, worauf ihm Richard Wagner einigermaßen konsterniert antwortete: »Was fällt Ihnen ein, daß die Instrumentation im ›Rheingold‹ u. s. w. geändert werden soll? Keine Idee! Alles bleibt, wie es ist; die Tuben, wenn auch unter anderm Namen, find' ich überall – namentlich in Wien – beim Militär. Also lassen Sie das!«<sup>75</sup> Wagner dachte auch an eine Übernahme der Musiker, wie sein Brief an Josef Standhartner vom 16. Oktober 1862 belegt (»die hierzu bestellten 4 Tubisten müssen abwechselnd aber auch Horn übernehmen können«).<sup>76</sup> Ob Wagner sich in diesem Moment Gedanken über Mundrohr und Mundstück gemacht hat? Tenorhörner nicht nur

dings ohne Nachweis für die Benutzung in der Münchner Oper (Inv. 40-40). Es handelt sich der hohen Stimmung wegen eher um ein Überbleibsel aus der Militärmusik.

75 Brief ohne Datum, zitiert nach Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner*, S. 182. In Budapest kamen Instrumente und vermutlich auch Musiker nachweislich aus dem Militär, siehe Wagners Brief an Heinrich Porges vom 27. September 1863 (vgl. Melton, *Wagner Tuba*, S. 20).

76 Zitiert nach Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 148. Auf Militärmusiker war Wagner umso mehr angewiesen, als er mitunter feststellen musste: »Hornisten können Tuben nicht blasen« – so bei der Probe für ein Konzert in Berlin am 19. April 1875 (CWT I, S. 911).

des Militärs, wurden generell mit Kesselmundstücken gespielt und hatten deshalb weite Mundrohre, in die ein Hornmundstück nicht passte; dazu wäre ein eigenes Setzstück nötig.<sup>77</sup> Für München nicht ganz auszuschließen ist zu guter Letzt, dass Hornisten – auch wenn schwer vorstellbar – sich auf Rechtsgriffigkeit einstellten. In diesen beiden Fällen hätten die »eigentlichen« Ring-Tuben gar nicht existiert. Dann wäre auch die Nachricht verständlich, die ersten Wagner-Tuben seien 1877 von Moritz in Berlin gebaut worden<sup>78</sup> – obwohl sie nicht zutrifft: Die Instrumente für den Bayreuther *Ring* von 1876 hatte ein Jahr zuvor, wenn auch weitgehend unbemerkt, Georg Ottensteiner aus München geliefert.<sup>79</sup> Wie unterschiedlich die Anforderungen und Erwartungen bei den Ring-Tuben sein konnten, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Firma Kruspe in Erfurt noch 1920 »Wagner-Tuben« mit vier Ventilen »für rechte oder linke Hand« anbot.<sup>80</sup>

Erich Tremmel hat 1993 bei der *Rheingold*-Uraufführung in München 1869 für die Annahme von Militärmusikern plädiert. Dafür konnte er drei gute Gründe benennen. Das Hoforchester hatte lediglich sechs Hornisten in Diensten, musste sich also ohnehin verstärken. Von den regulären Musikern erhob keiner die Forderung nach einem Zusatzhonorar wie sonst bei Sonderinstrumenten üblich. Schließlich fehlen in den Akten alle Spuren für eine Bestellung von Instrumenten. Zusammen genommen spricht das für einen Import aus der Militärmusik. Details haben Wagner vermutlich gar nicht interessiert: die passenden Instrumente würden »vielleicht andre Namen, vielleicht auch andre Stimmungen haben.«<sup>81</sup> Aus seinen Tenor- und Basstuben in Es und B-basso wurden in München so vermutlich zwei »Althörner« auf B, und zwei »Tenorhörner« auf F, (also Instrumente mit der Rohrlänge von Hoch-B- und F-Hörnern, durch die andere Mensur aber leichteren Ansprache der unteren Partialtöne). Hier wie schon bei der Basstrompete dürfte gelten, dass Wagner seine Partitur »ohne Kenntnis eines konkreten Instruments« konzipiert hat und sich nur von ungefähren

77 Die baulichen Konsequenzen für das neue Instrument werden 1884 von Oscar Franz beschrieben: »Die Mundröhre der Tuben ist nach dem Mundende hin so verengt, dass man sie mit einem Waldhornmundstück blasen kann, was um deswillen sehr wichtig ist, weil die Bläser des Waldhorns im Wechsel auch die Tuben zu blasen haben« (»Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, S. 46). Dem Instrument in Vermillion (Anm. 73) fehlt leider das Mundrohr, so dass die Verengung hier nicht überprüfbar ist.

78 James Harvey Keays, *An Investigation onto the Origins of the Wagner Tuba*, D. M. A. University of Illinois 1977, S. 24 (in Berufung auf Friedrich Ernst, »Die Blasinstrumentenbauer-Familie Moritz in Berlin«, in: *Das Musikinstrument* 18 (1969), S. 624–626).

79 Melton, *Wagner Tuba*, S. 46. Die Angaben zu Wagner im Artikel »Hörner« von *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil 4 (1996), Sp. 391–394 (»Horntube«), sind weitgehend unzutreffend, sowohl was Baudaten als auch was Stimmungen angeht.

80 Vgl. das Faksimile eines Prospekts bei Melton, *Wagner Tuba*, S. 58.

81 Richard Wagner an Josef Standhartner, 16. Oktober 1862, *WB* 14, S. 296.

Klangvorstellungen leiten ließ.<sup>82</sup> Wie sie zu realisieren waren, überließ er den Gegebenheiten.<sup>83</sup> Die Notation war ohnehin flexibel. Was Wagner sich für das Partiturbild wünschte, war ohne Bedeutung für die Spieler: Sie konnten sich Stimmen nach ihren Wünschen herstellen lassen.<sup>84</sup> Wagner sah selbst schon vor, dass Partitur und Orchesterstimmen in der Notierung differierten.<sup>85</sup>

Die frühesten Münchner Stimmen für das *Rheingold* sehen der Notierung nach Instrumente auf B<sub>1</sub> und F<sub>1</sub> vor.<sup>86</sup> Eine solche Verwendung von Alt- und Tenorhörnern in München könnte dazu geführt haben, dass nach eben diesen Stimmungen auch im Partiturdruk des *Rheingold* von 1873 notiert wurde. Denn im Auftrag Wagners, der im Falle Wiens genötigt war, die Stimmen selbst »umzuarrangieren«,<sup>87</sup> hatte sich Hans Richter bei den Vorbereitungen des Münchner *Rheingold* um die Frage der Tuben zu kümmern gehabt und als Dirigent die Einstudierung vorgenommen, ja noch am 27. August 1869 die halböffentliche Generalprobe geleitet, bevor er gezwungenermaßen von der Premiere zurücktrat. Er war also bestens instruiert, wenn er nach seinen Münchner Erfahrungen als Mitarbeiter für den Partiturdruk von 1873 eine aktualisierte Notierung der Tubenpaare in B und F vorsah. Ein entsprechendes Extrablatt befindet sich im Schott-Archiv, eine Kopie im Archiv der Gebrüder Alexander in Mainz.<sup>88</sup> Der Erstdruck weicht in der Folge von Wagners Partiturotograph in der Notierung ab. Instrumente in B und F galten auch später als der Standard.<sup>89</sup>

Bei aller Übereinstimmung von Schrift und Instrumentenstimmung schien die

82 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 205. Keays ging von einem regelrechten »mistake« Wagners aus (*An Investigation onto the Origins*, S. 46), allerdings in Unkenntnis der Quellen (vgl. Anm. 90). Vgl. Gevaert, *Neue Instrumentenlehre*, S. 300: »dass der geniale Meister [...] sich nicht immer streng Rechenschaft gegeben hat von den Naturgesetzen und praktischen Bedingungen«.

83 Dass etwas zu regeln war, reicht immerhin bis in die Briefe an Ludwig II. (Brief vom 16. September 1865, *WB-Ludwig I*, S. 184); es ging Wagner dabei aber eher um einen Grund für seine Abwesenheit in München.

84 Diese Praxis belegt Melton bis ins 20. Jahrhundert (*Wagner Tuba*, S. 43).

85 Vgl. die Anmerkung bei der Besetzungsangabe im Vorspann der Originalausgabe der *Walküre*-Partitur. Eine Differenz von Stimmen- und Partiturnotierung empfiehlt ausdrücklich Gevaert im Blick auf »Kornettnotation« (*Neue Instrumentenlehre*, S. 281). Zum Verständnis von Transpositionen bei Wagner siehe Peter Nitsche, »Transponierte Notation bei Wagner. Zum Verhältnis von Notation und Instrument«, in: *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1971, S. 221–236, hier S. 234.

86 D-Mbs St. th. 887-2.

87 Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner*, S. 217.

88 Melton, *Wagner Tuba*, S. 28 und 34; vgl. das Faksimile S. 35. Dazu auch WWV unter »Musik VIc«.

89 Franz, »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, S. 46: »Von diesen Tuben stehen zwei in B- und 2 in F-Stimmung. Die vier Ventile der Basstuba sind seinen Angaben nach ungewöhnlich disponiert: 1, ½, 2, 2½.«

»Münchner Lösung« Wagner optisch jedoch nicht befriedigt zu haben, weil sie zu unangenehm vielen Hilfslinien und beim Wechsel auf den Bassschlüssel zu Verstößen gegen die Horn-Notierung führte, die üblicherweise einen Oktavwechsel nach unten forderte.<sup>90</sup> So erschienen die übrigen Partituren doch wieder im Bild seiner Autographe mit Notierung in Es und B (also den Hornnotierungen in Es und B-basso, unter genereller Berücksichtigung der Oktavregel beim Bassschlüssel).<sup>91</sup> Die Notierung ist auffallend hilfslinienfrei, was nebenbei die Anordnung von Systemen auf einer Seite erleichtern konnte. Der Wechsel im Druckbild ab der *Walküre* bedeutet aber keinesfalls, dass Wagner an andere Instrumente und Stimmungen gedacht hätte. Das verrät sich an der bekannten Anmerkung im *Walküre*-Druck, wonach allein »den Tonsetzer diese Schreibart, namentlich auch zum Lesen, bequemer dünkte«; die Stimmen müssten freilich auf die »Natur der Instrumente«, also auf die physikalische Rohrlänge, Rücksicht nehmen.<sup>92</sup> Die Oktavbrechungen beim Bassschlüssel umging Wagner dann im Vorspiel der *Götterdämmerung* durch konsequenten Verzicht auf diesen Schlüssel. Für die gute Einpassung ins Fünflinien-System musste im Gegenzug nach Praxis der »Kornettnotierung« ein Oktavwechsel nach oben sorgen.<sup>93</sup> Traditionell gelesen ergäben sich Stimmungen in B-basso und F-basso. Weil F-basso aber unter den Hornstimmung nicht vorkommt, kehrte Wagner für den Rest des Werks doch wieder zu Es und B-basso zurück. Der Anfang war also wieder einmal das Ende. Denn so hatte er in seiner Handschrift des *Rheingold* begonnen. Die frühen autographen Quellen für das *Rheingold* fordern konsequent Tuben in Es und B-basso.<sup>94</sup> Das verschollene Reinschrift-Auto-

90 Das war der Autorin im *Wagner-Lexikon* offenbar unbekannt, sonst könnte sie nicht »eine Oktav zu tief geschrieben« angeben; in der Tabelle, kopiert nach jener von Keays (*An Investigation onto the Origins*, S. 75–78), ist zudem bei »Notation 3« das Transpositionsintervall der Basstuba falsch angegeben (mit »Oktav« statt Duodezim); Stefanie Rauch, Art. »Wagnertuben«, in: *Wagner-Lexikon*, hrsg. von Daniel Brandenburg u. a., Laaber 2012, S. 812–814, hier S. 813.

91 Eine Tabelle der Abweichungen in der Tuben-Notierung zwischen Autograph und Erstdruck gibt das *Wagner-Werk-Verzeichnis* (WWV), Mainz u. a. 1986, S. 419 (ohne zwischen alto und basso zu unterscheiden). Keays hielt irrig die Notierung des *Rheingold*-Drucks auch für die des Autographs (*An Investigation onto the Origins*, S. 13). Wagners Entscheidung hätte Konsequenzen für die *Rheingold*-Partitur der Wagner-Ausgabe (SW 10) haben können; sie hat sich aber an den Erstdruck gehalten.

92 Als Moritz in Berlin 1877 Ring-Tuben baute, dann entsprechend der Stimmen-Notierung und der »Natur« in Hoch-B und F (ebenso die Firma Alexander in Mainz, die ihre ersten Tuben 1890 baute, siehe Keays, *An Investigation onto the Origins*, S. 47). Zu den Missverständnissen, zu denen Wagners Bemerkung geführt hat, siehe ebd., S. 41 ff., mit Beteiligung an diesen Missverständnissen.

93 Die Kornettnotierung mit  $c^2$  als viertem (und nicht als achtem) Naturton wird bei François-Auguste Gevaert »uniforme Notierung« genannt und auf Adolphe Sax zurückgeführt (*Neue Instrumentenlehre*, S. 280, 290, 296).

94 Ein Faksimile der wesentlichen autographen *Rheingold*-Quellen mit einer Bleistift-Partitur vom

graph kann immerhin durch eine Münchner Abschrift um 1869 ersetzt werden, die vom Kopisten Alois Niest angefertigt wurde, zum Material der Uraufführung gehörte und noch bei den Bayreuther Proben von 1876 benutzt worden ist:<sup>95</sup> Die Tuben stehen auch hier in Es und B-basso (Abb. 10).

Nachdem Wagner sich zwar beim Partiturbild definitiv entschieden, andererseits völlig freigestellt hatte, welche Transpositionen für die Spieler gelten sollten, finden sich in den Stimmen ganz unterschiedliche Varianten. Weil bei der Einstudierung der *Walküre* 1870 nicht mehr Hans Richter zuständig war, sondern Franz Wüllner, änderten sich in München die Verhältnisse zunächst wieder. Das Stimmenmaterial der Uraufführung sieht in den kombinierten Horn/Tuben-Stimmen (Horn 5/Tuba 1 und so weiter) konsequent eine Notierung in Übereinstimmung mit der Partitur vor, als Stimmungen in Es und B-basso. Möglicherweise waren diesmal auch andere Spieler zuständig. Daneben sind für die beiden Basstuben aber auch Stimmen in F analog zum *Rheingold* angefertigt und eingefügt worden.<sup>96</sup> Eine Spezialität dieser Stimmen ist, dass sie den Bassschlüssel konsequent meiden und lieber bis zu fünf Hilfslinien in Kauf nehmen. Die reine Violinschlüssel-Notierung hatte Wagner schon 1862 in einem Brief an Wendelin Weißheimer prognostiziert: »auch die Baßtuben werden durchgängig so [im Violinschlüssel] geschrieben werden müssen, weil's die Militärmusiker nicht anders wissen.«<sup>97</sup> Der tendenziellen Unleserlichkeit wegen der vielen Hilfslinien müssen im Münchner Material dann gelegentliche Tonbuchstaben abhelfen wie im ersten Akt bei Szene II, T. 69 (letzte drei Noten in Basstuba 2: *es c a* Abb. 11). Welche der Münchner Stimmen de facto benutzt worden sind, lässt sich kaum entscheiden, weil die Spieler, die sich verewigt haben, ihre Einträge am Schluss hinterließen, also am Ende der Hornstimme für den dritten Akt. Auffällig ist zudem, dass selbst bei Benutzung der B-basso-Stimme die F-Stimmung durchschlug: ihre Töne sind in der Basstuba 1 mit Bleistift zusätzlich eingetragen. Für die Tenortuben sind vergleichbare Stimmen in Hoch-B nicht erhalten, könnten aber existiert haben.

---

Frühjahr 1854 und der nachfolgenden Partiturreinschrift in Tinte (jeweils Beginn der zweiten Szene) gibt Melton, *Wagner Tuba*, S. 10 und 31; die Tuben sind beide Male in Es und B-basso notiert. Bei Melton ist auch eindrücklich dokumentiert, wie beim Druck der *Walküre*-Partitur vom Verlag die Entscheidung offen gehalten wurde (vgl. die Faksimiles von Druckfahnen, die das Tubensystem leer ließen, von Anton Seidl mit Einträgen nach »Rheingold-Manier« gefüllt, S. 41).

95 D-Mbs Mus. ms. 21221 (auf dem Vorsatz ist die Herkunft vermerkt, wonach Heinrich Porges das Exemplar in Verwahrung hatte: »Diese Partitur wurde von dem Münchner Chordirigenten Heinrich Porges während der Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen 1876 benutzt«). Im Kritischen Bericht des *Rheingold* innerhalb der Wagner-Gesamtausgabe ist die Handschrift nicht nachgewiesen.

96 D-Mbs St. th. 890-2.

97 Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner*, S. 180; Brief vom 12. Oktober 1862.

110.

*Zweite Scene.*  
(Die Gegend auf Bergeshöhen.)

Der fernverbreitete Klang behält sich nicht von fernem Klang, wie die Luft, und blühenden Grün, die auf mir raucht.  
Ich höre die Luft, die sich nicht von fernem Klang, wie die Luft, und blühenden Grün, die auf mir raucht.

*Ruhig.*

3. Hornstimme (ES)

4. Hornstimme (in ES)

3. Posaunen

*Ruhiges Zeitmaß*

1. Tenor-Tuba (in ES)

2. Tenor-Tuba

1. Bass-Tuba (in ES)

2. Bass-Tuba

Hornbass (Saxophon, B)

Hornbass (Tuba in ES)

Tromben

*Ruhiges Zeitmaß*

1. u. 2. Klär.

Flöte (Wotan und Fricka schlafend.)

Wotan.

22. Violoncello (Viol.)

8. C. Kontrabaß

Abb. 10: Partitur des *Rheingold* vom Kopisten Niest, München um 1869 (D-Mbs Mus. ms. 21221); Beginn der zweiten Szene

Die Schlusseinträge in den Stimmen geben Zeugnis von einer ungewöhnlich aufwendigen Probenarbeit. In der Stimme Horn 6/Tuba 2 ist vermerkt: »1te Probe am 23t Mai 1870 unter Kapelmeister Wüller«. Dann folgen notierte Probendaten für den 25., 28. und 30. Mai sowie den 1., 2., 3. (2 Proben) 7.–10., 11., 13. 15., 17.–18. und 20.–23. Juni. Hauptprobe war am 24. Juni, die fünf Aufführungen dann am 26. und 29. Juni sowie am 10., 17. und 22 Juli.<sup>98</sup> Vermerkt ist auch eine Aufführung am

<sup>98</sup> In der ersten Posaunenstimme sind die Proben noch genauer nach Blech und »ganzem Orchester« differenziert.

10. Mai 1873 mit »7 Proben«. Als Namen von Spielern erscheinen: W. Pötzsch (Uraufführung), A. Anderl (1873), F. Voith (1877), B. Hoyer (1878/79), Vogl (20. Oktober 1878), Nachbauer (19. November 1878). Davon sind als Hofmusiker Wilhelm Pötzsch (seit 1869), Alois Anderl (seit 1872) und Bruno Hoyer (seit 1878) nachweisbar.<sup>99</sup> Voith, Vogl und Nachbauer dagegen müssen als Aushilfen tätig gewesen sein – zugeteilt jeweils den beiden Basstuben, während die Tenortuben von den regulären Hornisten 5 und 6 gespielt wurden.

Die Verhältnisse ab 1878, als zunächst *Siegfried* und *Götterdämmerung* und dann der *Ring* insgesamt erstmals zur Aufführung kamen, sind die Münchner Verhältnisse durch einen neuen Stimmensatz dokumentiert, wieder in Gemeinschaft von Horn 5–8 mit Tuba 1–4.<sup>100</sup> Für *Rheingold* und *Walküre* ist die Notierung jetzt definitiv auf Hoch-B und F übergegangen. Beim *Siegfried* wird das Hilfslinienproblem dadurch umgangen, dass die Tenortuben nach Kornettmanier eine Oktav höher notiert werden und auf den Bassschlüssel verzichtet ist (etwa gleich beim ersten Einsatz:  $c^1-d^1-es^1$  statt  $G-A-B^{101}$ ). Auf den Titelseiten der Stimmen heißt es: »NB: Die Noten der Tenor-Tuben in ›Siegfried‹ müssen durchweg eine Octave tiefer geblasen werden, als sie geschrieben sind, die Hörner jedoch in natürlicher Tonlage«. Das ist bei Wagners Partituren der Status des *Götterdämmerungs*-Vorspiels. In der *Götterdämmerung* selbst gehen die Münchner Stimmen aber wieder eigene Wege. Sie kehren unter Vermeidung des Bassschlüssels zum bewährten Hoch-B und F zurück, für Vorspiel und alle drei Akte. Dieser Stimmensatz wurde 1907 dupliziert: »Als Ersatz f[ür] d[ie] alte Stimm neu geschrieben«. Schließlich gehört zum Bestand des Münchner Hoftheaters noch ein Stimmensatz unbekannter Herkunft für Horn 5–8/Tuba 1–4 (Horn 5/Tuba 4 fehlend), laut Schlussvermerk in Basstuba 1 für eine Aufführung in der »Royal Albert Hall London May 1877« benutzt. Es handelt sich also um Material zu jenen acht Konzerten, die Wagner im Mai und Juni zusammen mit Hans Richter in England dirigierte hatte,<sup>102</sup> Material, das belegt, dass es auch über Bayreuth hinaus weitere Kontakte zu Münchner Musikern gegeben hat, aufrecht erhalten durch Hans Richter. Er hatte für eine Wagner'sche Konzertreise schon 1875 Musiker und Instrumente versprochen.<sup>103</sup> Der vermutlich von den Spielern nach München mitgenommene Stimmensatz nutzt durchgehend

99 Nösselt, S. 238.

100 D-Mbs St. th. 890-2; heute fehlend: die Basstuba II.

101 *SW* 12.1, S. 3.

102 Gerhard Anders, »The Meister«. Richard Wagner im viktorianischen England«, in: *Das Orchester* 46 (1998), S. 14–19.

103 *CWT* 1, S. 898.

und einheitlich die Notierung Hoch-B und F.<sup>104</sup> Als Kuriosum tritt bei den Bass-tuben aber noch eine neue Variante auf: Mit Bleistift ist zusätzlich eine Notierung in Es angedeutet, doch »kornettierend« um eine Oktave nach oben verlegt.

Die verschiedenen Stimmen-Varianten dürften auch in Bayreuth 1876 eine Rolle gespielt haben. Rückschlüsse darauf lässt nicht nur der *Rheingold*-Druck zu, sondern vor allem auch erhaltenes Stimmenmaterial des Deutschen Theaters in Prag, das sich heute im Archiv der Oper befindet.<sup>105</sup> Es handelt sich großteils um Stimmen aus dem »Privat-Eigenthum von Director Angelo Neumann«, wie der Ovalstempel besagt, dem gleichen Neumann, der den *Ring* mit Bayreuther Ausstattung durch seine Tournen in ganz Europa bekannt gemacht hatte.<sup>106</sup> Beschlossen hat Neumann seine Karriere als Theaterintendant in Prag 1885–1910. In seinen alten Stimmen gibt es ebenfalls die Hoch-B und F-Stimmung, alternativ auch unter Vermeidung des Bassschlüssels mit zahlreichen Hilfslinien sowie im Sonderfall auch das hochoktavierte B/F. Diese Version hängt erkennbar mit den erwähnten Hilfslinien zusammen, die in einem ersten Schritt ohne den Bassschlüssel nötig und in einem zweiten auf neue Weise wieder vermieden werden sollten.

Der *Parsifal* kennt keine Probleme mit Sonderinstrumenten und Sonderstimmungen. Aber ohne Schwierigkeiten ging es doch nicht. Als das Münchner Hoforchester 1882 nach Bayreuth reiste, entdeckte Wagner sofort die von ihm abgelehnten Silberflöten. Das Münchner Orchester gehörte ja zu den wenigen in Deutschland, das auf die Boehmflöte übergegangen war. Erster Flötist war der Boehm-Schüler Rudolf Tillmetz; er spielte auf einer 1867 angeschafften Silberflöte aus der Boehmwerkstatt.<sup>107</sup> Einen Weg zurück gab es nicht. Die alte Flöte konnte Tillmetz grifftechnisch gar nicht mehr bewältigen. Nun hätte man Wagners Auge – aber nicht sein Ohr – mit einer hölzernen Zylinderflöte täuschen können. Tillmetz ging aber entwicklungsgeschichtlich einen kompletten Schritt zurück und versuchte es mit der alten konischen Bohrung, wenn auch der neuen Applikatur, also der Boehm'schen Erfindung von 1832, der »konischen Ringklappenflöte«.<sup>108</sup> Das funktionierte.<sup>109</sup> In Tillmetz' eigenen Worten:

104 D-Mbs St. th. 887-2.

105 Prag, Nationaltheater, Bibliothek der Notenmaterialien (Národní divadlo, Knihovna notových materiálů). Für Hilfe und Auskunft bin ich Frau Dr. Milada Jonášová zu Dank verpflichtet.

106 Angelo Neumann, *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig 1907.

107 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 215 f.

108 Nach Theobald Boehm hätte diese konische Ringklappenflöte bis 1847 »in den letzten Jahren beinahe allgemeinen Eingang gefunden« (*Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, Mainz, 1847, Reprint, hrsg. und kommentiert von Karl Ventzke, Buren 1982, S. 3). Der Satz mag »global« eine Berechtigung gehabt haben, die deutschen Verhältnisse traf er eher nicht.

109 Stephan Mösch erweckt den Eindruck, Tillmetz sei zur traditionellen konischen Flöte – etwa in der Klappenausstattung der »Meyerflöte« – zurückgekehrt (Stephan Mösch, *Weibe – Werkstatt – Wirk-*

The image shows a handwritten musical score for the tuba part of Wagner's *Walküre*. It is divided into two scenes:

- Scene 1:** Starts with the tempo marking *in F.* and the tempo *Allegro*. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *f.* and *pp.*, and includes the instruction *(C. Dabov.)*. There are handwritten annotations in red ink, including the number '12' and the word '(Tuba)'. The score ends with a double bar line and the number '13 Me. (15.)'.
- Scene 2:** Starts with the tempo marking *Mäßig Langsam* and the key signature of one flat. It includes the instruction *(Cor in F.)*. The score includes dynamics like *pp* and *f*, and includes the instruction *Sehr gemessen u. bestimmt.*. There are handwritten annotations in red ink, including the number '15' and the word '(Tuba)'. The score includes the German lyrics: *Spätlich ist mein Grad spätlich sei du mein Grad*. There are also handwritten annotations in red ink, including the number '14' and the word 'H.'. The score ends with a double bar line and the number '15'.

The score is written in a system of octavated horn notation with additional letters (A, B, C, D, E, F, G, H) used as a reading aid for the tuba player.

Abb. 11: Stimme der Basstuba 2 aus dem Uraufführungsmaterial der *Walküre* von 1870 (D-Mbs St. th. 890-2) in oktavierender Kornettnotation mit zusätzlichen Buchstaben als Lesehilfe

»Als ich im Jahre 1882 in Bayreuth bei den Parsifal-Aufführungen als Orchesterspieler mitwirkte, bemerkte ich, dass Richard Wagner keine Sympathien für die Cylinderflöte zeigte. Er belegte sie nämlich mit dem Namen ›Canonen‹. Ich

lichkeit. *Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel 2009, S. 148 – vgl. ein Fernsehinterview, gesendet im BR am 23. Mai 2013); das ist nicht der Fall.

entschloss mich daher, weiters noch angeregt durch den kgl. General-Musikdirektor Hermann Levi zur Ringklappenflöte konischer Bohrung überzugehen, was ich nicht zu bereuen hatte.«<sup>110</sup>

Das hatte dann Rückwirkungen auf München und zwar bis in die 1960er-Jahre. In eben dieser Zeit versuchte sich die Historische Aufführungspraxis erstmals wieder an der konischen Traversflöte. Ein eigenartiger Fall, in dem sich Extreme zu berühren scheinen.

### III. Partiturbilder im *Tristan*

Fragen des Orchesters sind kein Thema der gedruckten Musiktheorie. Wagner machte freilich eine Ausnahme. 1873, zwar nicht mehr in München, aber noch nicht in Bayreuth, publizierte er seine kleine Schrift *Zum Vortrag der IX. Symphonie Beethovens* für das *Musikalische Wochenblatt*. Hier liest man nicht nur die bekannten Stellen zu Korrekturen und Retuschen, sondern Wagner äußerte sich vor allem auch zu Wechselwirkungen zwischen Orchester und musikalischem Satz, beginnend mit einer überaus feinen Bemerkung:

»Es kann nichts Adäquateres geben als eine Mozart'sche Symphonie und das Mozart'sche Orchester: man darf annehmen, Haydn und Mozart kam nie ein musikalischer Gedanke an, der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. Hier war volle Kongruenz: das Tutti mit Trompeten und Pauken (mit rechter Wirksamkeit nur in der Tonika anzuwenden), der Quartettsatz der Saiteninstrumente, die Harmonie, oder das Solo der Bläser, mit dem unabänderlichen Duo der Waldhörner, – diese bildeten die feste Grundlage, nicht nur des Orchesters, sondern auch des Entwurfes von Orchesterkompositionen.«<sup>111</sup>

Diese Kongruenz gelte nun nicht mehr für Beethoven, trotz des »Wunders der Orchestration«<sup>112</sup> in der *Eroica*. Aus der Sicht Wagners beginnt mit Beethoven eine Diskrepanz von musikalischem Gedanken und klanglicher Realisierung. Diese

110 Rudolf Tillmetz, *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappen-Flöte mit konischer Bohrung*, op. 30, Leipzig [um 1906]. Das komplette Zitat aus der überaus seltenen Schrift in: Manfred Hermann Schmid, *Die Revolution der Flöte. Theobald Boehm 1794–1881*, Katalog, Tutzing 1981, S. 155.

111 *SSD* 9, S. 231–257, hier S. 232.

112 Ebd.

Diskrepanz habe der moderne Komponist zu überwinden. Ziel sei eine Botschaft, die ungesagt bleibe, aber im Raum schwingt. Studieren könne man das bei Wagner. Die Partituren lägen ja vor, pflegte er Cosima gegenüber später zu sagen.<sup>113</sup>

Wagner demonstriert sein Anliegen an einem ganz bestimmten Punkt, nämlich der Dynamik. Das Orchester müsse zum »jähsten Wechsel in Stärke und Ausdruck des Vortrags« fähig sein, in gleicher Weise wie ein Solist und Virtuose. Das hätte schon Beethoven empfunden: »Daher z. B. die Beethoven so eigenthümlich gewordene Forderung eines Crescendo, welches auf dem äußersten Punkte sich nicht in das Forte entlädt, sondern plötzlich in das Piano umspringt.« Das sei aber den Musikern bis heute so fremd geblieben, dass die Dirigenten »eine kluge Umkehr des Crescendo und Einlenkung in ein behutsames Diminuendo zur Pflicht machten«. Das Problem liege darin, dass »dieselben Instrumente etwas ausführen sollen, was erst dann ganz deutlich wird, wenn es verschiedenen, miteinander abwechselnden Instrumenten übergeben ist.«<sup>114</sup> Das moderne Orchester, das »bereicherte heutige Orchester«, wie Wagner sagt, biete nun viel mehr Möglichkeiten für solche Wechsel als das Beethoven'sche. Was Wagner vorschwebt, ist freilich bereits bei Beethoven angelegt (Abb. 12).

Das erste großes Fortissimo im Kopfsatz führt das Thema zu einem Halbschluss und einer schnittartigen Zäsur im Umschlag zum Piano des Seitensatzes. Sein Thema beginnt in der Oboe. Damit sie sich auf das Piano vorbereiten kann, bekommt sie drei Viertelnoten Pause. Müsste ein Leser von Takt 44 auf 45 umblättern, wäre ihm das Fehlen der Oboen im Tutti ganz unverständlich. Es erklärt sich allein aus dem Folgeinsatz.

Diese Art von Technik will Wagner, ohne die Stelle zu nennen, sehr viel größer ausgebaut wissen. Für sein eigenes Werk gilt zunächst: er übernimmt das Verfahren getreu. Vor Isolde's »Bist Du mein« im *Tristan*<sup>115</sup> sind vom dynamischen Schnitt zwei Blasinstrumente ausgenommen, 4. Horn und Bassklarinette. Sie dürfen zwei Takte vor dem *subito piano* und ihrem wichtigen Achsenton *A* pausieren. In den dynamischen Schattierungen wird Wagner dann aber noch vielfältiger. Im Vorspiel zum zweiten Akt wechseln sämtliche Instrumente an der Schnittstelle.<sup>116</sup> Das »molto crescendo« samt »sempre ff« gehört den Streichern, das Piano den Bläsern. In der zweiten Szene des zweiten *Tristan*-Akts überlagern sich Formationen. So bilden beim »O Weit' und Nähe! hart entzweite!« Streicher und Holzbläser zusammen mehrfache

113 CWT 2, S. 247; vgl. auch SSD 6, S. 398 – den letzteren Hinweis danke ich Priv.-Doz. Dr. Wolfgang Fuhrmann.

114 SSD 9, S. 233.

115 SW 8.2, S. 65.

116 Ebd., S. 5.

Crescendo/Decrescendo-Wellen.<sup>117</sup> Die Raffinesse dabei ist, dass mit unterschiedlichen Blechbläsergruppen einmal das Crescendo, das andere Mal das Decrescendo unterstützt wird. Voraussetzung sind immer Pausen vor den einsetzenden Gruppen.

Abb. 12: Beethoven, 3. Symphonie *Eroica*, I. Satz, T. 37–48

Letztlich vollzieht Wagner, was er im Großen, bei Szenenwechseln, die »Kunst des Übergangs« nannte, ständig im Kleinen auf der Ebene der Dynamik.<sup>118</sup> Gegen Ende des ersten *Tristan*-Akts, unmittelbar vor dem Trank und musikalisch der Wiederkehr des Vorspiels bricht das volle Orchester beim Fortissimo ab.<sup>119</sup> Ein

117 Ebd., S. 76.

118 Zum vielzitierten Verfahren siehe Ulrich Siegele, »Kunst des Übergangs« und formale Artikulation«, in: *Der »Komponist« Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*, Symposium Würzburg 2000, hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden u. a. 2003, S. 25–32.

119 SW 8.1, S. 157 f.

Segment an Streicher-Mittelstimmen hängt jedoch über, ganz allmählich nachlassend, »meno forte«. Über den reduzierten Streichern setzt in Englischhorn und Klarinette das »Heldenmotiv« ein, die Singstimme stärkend (»Tristans Ehre – «). Die Geigen und Bratschen werden in einem scharfen Schnitt von neuen, vorher pausierenden Bläsern abgelöst, Fagott und Hörnern; sie liefern eine Piano-Grundierung, ohne dass der Gesangspart deshalb leiser würde. Wagner schwebt also eine Schichtung unterschiedlicher dynamischer Gruppierungen vor, die sich einerseits überlagern und andererseits gleichzeitig eine Gesamtdynamik bilden, nämlich hier ein Decrescendo, während ein wichtiges Element zunehmend deutlicher wird und Profil gewinnt: der Text mit dem Ausruf »Höchste Treu!«.

Eine gegenläufige Dynamik ermöglicht auch das allmähliche Heraustreten einer textlosen Stimme, nämlich jener des Waldvogels im Waldweben des zweiten *Siegfried*-Akts, wenn die Klarinette zurückkehrt und sich mit einem Crescendo innerhalb eines allgemeinen Diminuendo des Orchesters kenntlich macht.<sup>120</sup>

Derartige Techniken, aus einer Beethoven-Kritik erwachsen, wirken, soweit ich das beurteilen kann, weiter bei Richard Strauss – im Unterschied zur nicht weniger virtuosen, aber ganz anders gearteten Instrumentierungskunst von Giacomo Puccini.

Eine subtile Dynamik in Kombination von Einsatz und Ausblenden gehört nicht zuletzt zu den Feinheiten des *Tristan*-Vorspiels und seines enigmatischen »Akkords«. Die intensive Violoncello-Figur verschwindet eintauchend in einem Bläserklang, bei dem das Englischhorn das *dis*<sup>1</sup> nachhallen lässt, bis im Decrescendo sich die starren Tonverdopplungen lösen und individuelle Einzelstimmen entstehen, die in den Dominant- und Zielklang führen.<sup>121</sup>

Was so nuancenreich verwirklicht ist und zurecht als Wendemarke in der Musikgeschichte verstanden werden darf, blieb dem Münchner Uraufführungspublikum an jenem denkwürdigen 10. Juni 1865 vollständig verborgen. Die Intendanz hatte aus Furcht vor Protesten gegen Hans von Bülow den Einlass so verzögert, dass das Publikum lautstark während des Vorspiels ins Parterre und auf die Galerie strömen musste.<sup>122</sup> Vision und Realität hätten sich schwerlich härter aneinander stoßen können. Vielleicht hatte das Prager Publikum bei der ersten Aufführung des *Tristan*-Vorspiels allein am 12. März 1859 eher Gelegenheit gehabt, in einem Akkommodieren des Hörens etwas von der völligen Stille, die auch Teil der Jahrhundertkomposition ist, zu erfahren.

120 *SW* 12.2, S. 126.

121 Dazu Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, S. 274, innerhalb des Kapitels IX.3 »Der Tristanakkord«, S. 263–275.

122 *Röckl* I, S. 162.