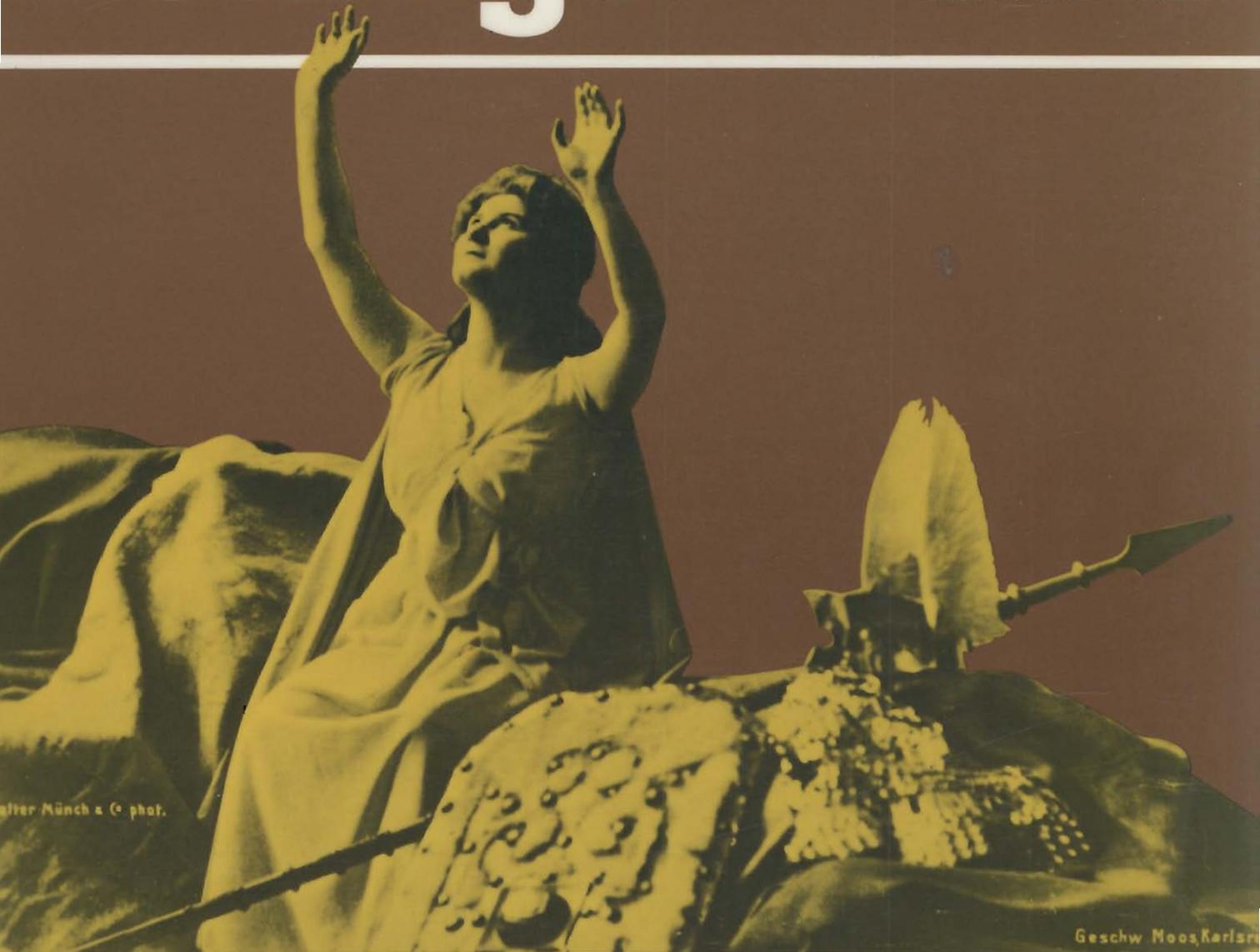


# Karlsruher Beiträge

Nr. 4  
Mai 1987

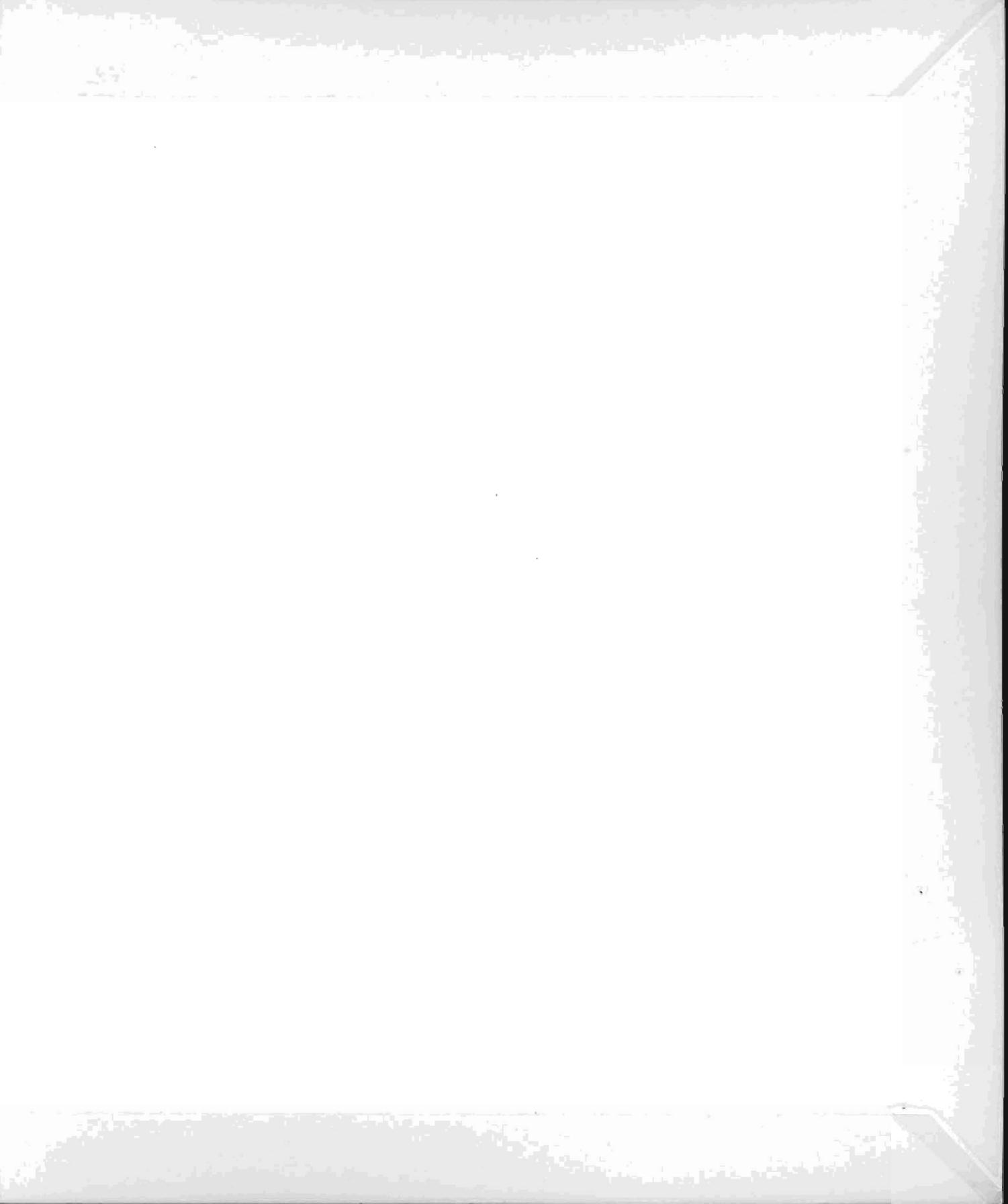
Herausgeber  
Stadt Karlsruhe



alter Münch & C. phot.

Geschw Moos, Karlsruhe

## Richard Wagner und Karlsruhe



# Karlsruher Beiträge

---

## Richard Wagner und Karlsruhe

Prof. Dr. Werner Breig:  
Eduard Devrient und Richard Wagners  
„Ring des Nibelungen“  
Eine kommentierte Dokumentation

Dr. Werner Schulz:  
Das Karlsruher Hoftheater,  
Felix Mottl und Bayreuth

Dr. Kurt Pietschmann:  
Richard Wagners Werke  
auf Karlsruher Bühnen 1919–1985

Dr. Werner Schulz:  
Rückblick auf die Ausstellung  
„Richard Wagner und Karlsruhe“  
17. Februar bis 7. Mai 1983

Stadtbibliothek Karlsruhe
Nr.: <u>Lesesaal</u>

4  
D x 4  
Rich

## Stadtbibliothek Karlsruhe

— Hauptstelle —

Herausgeber: Stadt Karlsruhe

Bearbeitung: Stadtarchiv

Verlag und Gesamtherstellung: G. Braun  
(vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei  
und Verlag) GmbH, Karl-Friedrich-Str. 14–18  
7500 Karlsruhe 1

Umschlaggestaltung: Herbert Kacs

© 1987 by G. Braun und Stadt Karlsruhe

ISBN 3 7650 0403 0

# Geleitwort

Als die „Karlsruher Beiträge“ im Mai 1981 zum erstenmal erschienen, kündigte mein Amtsvorgänger Oberbürgermeister Otto Dullenkopf an, daß die neue Reihe „aus besonderen Anlässen vor allem kulturelle und stadtgeschichtliche Themen“ aufgreifen werde. Dies setzt der nunmehr vierte Band fort, der den Beziehungen eines der großen deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner, zur Stadt Karlsruhe gewidmet ist. Die vier Aufsätze ergänzen und vertiefen die Aktivitäten, die 1983 im 100. Todesjahr Wagners in Karlsruhe unternommen wurden.

Obwohl Wagner sich letztlich nicht in Karlsruhe niederließ, was zeitweilig durchaus möglich schien, und auch keines seiner Werke hier uraufgeführt wurde, hat er über ein halbes Jahrhundert wie kein zweiter das musikalische Leben Karlsruhes bestimmt. Rund 700 Wagner-Aufführungen seit 1855 belegen dies nachdrücklich. Die unterschiedlichen Rollen, welche die beiden dominierenden Persönlichkeiten der Karlsruher Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts, Eduard Devrient und Felix Mottl, für das Verhältnis der Stadt zu Wagner gespielt haben, werden entsprechend untersucht und

gewürdigt. Dem Generalmusikdirektor Felix Mottl ist es vor allem zuzuschreiben, daß Karlsruhe in seiner 22jährigen Amtszeit von 1881 bis 1903 zum „Klein-Bayreuth“ wurde. Daß aber auch nach dem Ende der Mottl-Ära die Wagnerpflege fortgesetzt und intensiviert wurde, beweisen die zahlreichen Aufführungen seiner Werke seit 1919, die ebenfalls dokumentiert werden.

Nicht zuletzt auch die umfangreichen Veranstaltungen im Wagnerjahr 1983, von denen hier die Ausstellung der Badischen Landesbibliothek, des Generallandesarchivs und des Stadtarchivs Karlsruhe vorgestellt wird, zeigen, daß unsere Stadt bis in die Gegenwart noch ihren festen Platz unter den Städten hat und behalten wird, denen die Pflege der Werke Richard Wagners ein Anliegen ist. Ich bin sicher, daß dieser Band auf das Interesse der Karlsruher Bürger stößt, aber auch über die Stadtgrenzen hinaus Beachtung finden wird.

Prof. Dr. Gerhard Seiler  
Oberbürgermeister



# Vorwort

Die Ausstellung „Richard Wagner und Karlsruhe“ anlässlich des 100. Todestages des „Meisters“ 1983, gemeinsam von der Badischen Landesbibliothek, dem Generallandesarchiv Karlsruhe und dem Stadtarchiv Karlsruhe veranstaltet, bot Gelegenheit, sich anhand zahlreicher, von der Wagnerforschung lange Zeit recht stiefmütterlich behandelter Dokumente über die Beziehungen Wagners zur ehemaligen badischen Haupt- und Residenzstadt zu informieren. Ergänzend, vertiefend, ist dieses wechselvolle Verhältnis nun Thema und Gegenstand der vorliegenden Ausgabe der „Karlsruher Beiträge“. Richard Wagner und Karlsruhe – das ist, wie die Beiträge der verschiedenen Autoren zeigen, ein vielschichtiges und facettenreiches Thema. Es erlaubt auch den Versuch einer Annäherung an den Gegenstand über das kulturhistorische Umfeld: Das 19. Jahrhundert ist ein Jahrhundert tiefgreifender Veränderungen auf fast allen Gebieten, nicht zuletzt auf dem der ästhetischen Kultur. Die Welt wird säkularisiert, entchristianisiert. Die Religion verliert ihr Monopol als sinnstiftende Institution, sie wird, so jedenfalls meint Schopenhauer, für den Gebildeten wertlos und fristet ein Dasein als bloße Volksmetaphysik.

Sinndefizite bedürfen der Auffüllung und die ästhetische Kultur, d. h. die Kunst, wird zum Träger dieser Funktion: „Sie nimmt, bis dahin unerhört, einen zentralen Platz im bürgerlichen Leben, ja in der Lebensbilanz ein ( . . . ). Sie stiftet Sinn oder legt ihn dar, sie nimmt teil an dem neu in Gang gesetzten Prozeß der Auseinandersetzung von Individuum und Welt“ (Thomas Nipperdey). Besonders deutlich wird dies bei Wagner: selbst Mitglied der „Gemeinde“ Schopenhauers, schafft er sich durch sein Werk eine eigene. Der „Meister“ als Messias, seine Kunst als Religion mit Bayreuth als zentralem Wallfahrtsort und Karlsruhe, unter der Ägide Felix Mottls dann später das „Klein-Bayreuth“, eine wichtige Kulturstätte.

Die neue Funktion der Kunst ist ohne den Wandel ihrer Träger, ihres Publikums, nicht denkbar; der Prozeß ihrer „Verbürgerlichung“ beginnt und führt sie heraus

aus jener traditionellen Bindung an die Welt des Adels, der Fürstenhöfe und der Kirche. Sie verliert ihren dienenden Charakter – sei es den eines angenehmen Zeitvertreibs, eines Ergötzens höfischer Gesellschaften oder den einer Verherrlichung der Religion, des Glaubens. Kunst für ein bürgerliches Publikum ist nicht mehr länger Nebensache, Beiwerk, sondern etwas Eigenständiges, etwas Wesentliches, etwas, das sein eigenes Gewicht besitzt, sie ist eine Sache, die ihren Wert in sich selbst trägt. Bei Wagner wird dieses neue Kunstverständnis vielleicht am deutlichsten, er ist nachgerade seine Inkarnation. Sein Werk erhebt universalen Anspruch, es ist von bisher unbekannter Totalität. Ein solches Opus bedarf, um sich durchsetzen, eines neuen Publikums, eines Publikums, das sich in einem Schöpfungsakt selbst zeugen und gebären muß. Dies geht nicht, noch nicht, ohne fürstliches Mäzenatentum, wie Wagner erkennen und erfahren muß. In dieser Situation wird die badische Residenz, werden Großherzog Friedrich I. und seine Frau Luise zu Hoffnungsträgern. – Kann Wagner an den frühen Erfolg des „Tannhäusers“ im Jahre 1855 in Karlsruhe anknüpfen?

Der traditionelle Künstler, ein in die ständische Gesellschaft eingebundener Handwerker, liefert Auftragsarbeit, er produziert im allgemeinen für Kirche und Adel. In der Regel in seinen Beruf hineingeboren, ausgebildet nach den „Regeln“ der jeweiligen Kunst. Kunst mit Universalitätsanspruch ist ihm fremd, nicht vorstellbar. Dazu bedarf es der Emanzipation: Erst als sich der Künstler als Individuum begreift, als autonomes Wesen, wird solches möglich. Der Künstler wirkt nunmehr aus sich heraus, er tritt in Gegensatz zur ihn umgebenden Gesellschaft. Sein Werk bedarf nun auch der theoretischen Reflexion, der Rechtfertigung; es kommt zu jenen zeittypischen „Glaubenskämpfen“ zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen.

Der Zwang zur Originalität, denn diese wird zum Maßstab und zur Meßlatte künstlerischer Qualität und Größe, bedingt den Bruch mit den tradierten Werten. Der Künstler – in der Musik vor allem eben Wagner,

aber auch Liszt – begreift sich als Avantgardist. Sich aus beengenden Ketten und Fesseln zu befreien, ist für Richard Wagner existentiell, seine Beteiligung am gescheiterten Maiaufstand des Jahres 1849 auch ein Zeichen, daß er die zur Kleinheit zwingende Ordnung und Enge nicht erträgt. Zur Flucht genötigt, steckbrieflich gesucht, erschien ihm, dem Umherirrenden, Karlsruhe „zeitweise wie ein Leuchtturm, vorübergehend sogar wie ein Hafen“ (Werner Schulz). Letztendlich aber setzt sich die Erkenntnis durch, daß sich auch hier seine künstlerischen Vorstellungen nicht in der angestrebten Vollkommenheit realisieren lassen. Der Plan sich in der Stadt niederzulassen, wird obsolet. – Warten auf Ludwig II., warten auf Bayreuth, heißt es nun. Später dann, nach Wagners Tod, sind jahrelang keine Festspiele ohne Mitwirkung von Solisten, Chor- und Orchestermitgliedern des Karlsruher Hoftheaters denkbar. Kein Wunder, pflegt man doch an der hiesigen Oper das Werk des „Meisters“ in einem solchen Maße und mit einem solchen Erfolg beim Publikum, daß, wie C. A-mend (und nicht nur er allein) noch 1914, zehn Jahre nach dem Ende der Ära Mottl immerhin, klagt, dieses nicht im wünschenswerten Umfang, „den Weg von den

musikalischen Grausamkeiten Richard Wagners fort zu der reinen, lichten Welt Mozartischer Musik“ gefunden habe. Wagner und Karlsruhe – auch heute noch bzw. wieder eine höchst lebendige Beziehung. Sein Opus, wie sonst kaum irgendwo, ein fester Bestandteil des Repertoires des Badischen Staatstheaters Karlsruhe: *Die Feen*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* (Koproduktion mit der Opéra du Rhin, Strasbourg), *Tristan und Isolde*, die *Meistersinger*, *Parsifal* und der komplette *Ring* anlässlich des Jubiläums in der Spielzeit 83/84 und 84/85 (außer den *Feen*); dann, 85/86, *Tannhäuser*, *Tristan*, *Parsifal* und *Lohengrin*. Werke, die auch auf dem gegenwärtigen Spielplan zu finden sind.

Ist Karlsruhe also erneut zu einem „Klein-Bayreuth“ geworden oder auf dem Wege, eines zu werden? Das Kapitel der Verbindung zwischen Wagners Werk und der Stadt ist jedenfalls noch längst nicht abgeschlossen.

Mein Dank gilt all jenen, die durch ihre Mitwirkung diese vierte Folge der „Karlsruher Beiträge“ ermöglicht haben.

Dr. Michael Heck  
Kulturreferent

---

# Inhalt

Oberbürgermeister Prof. Dr. Gerhard Seiler: Geleitwort	3
Kulturreferent Dr. Michael Heck: Vorwort	5
Prof. Dr. Werner Breig: Eduard Devrient und Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ Eine kommentierte Dokumentation	9
Dr. Werner Schulz: Das Karlsruher Hoftheater, Felix Mottl und Bayreuth	35
Dr. Kurt Pietschmann: Richard Wagners Werke auf Karlsruher Bühnen 1919–1985	75
Dr. Werner Schulz: Rückblick auf die Ausstellung „Richard Wagner und Karlsruhe“ 17. Februar bis 7. Mai 1983	109



Werner Breig

Eduard Devrient und  
Richard Wagners  
„Ring des Nibelungen“  
Eine kommentierte  
Dokumentation



# Eduard Devrient und Richard Wagners „Ring des Nibelungen“

## Eine kommentierte Dokumentation

### I. Vorbemerkungen

Eduard Devrient (1801–1877) gehört durch seine Leistungen als Schauspieler, Regisseur, Theaterintendant und Verfasser einer fünfbändigen *Geschichte der Schauspielkunst*<sup>1</sup> zu den herausragenden Persönlichkeiten der deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Daß er darüber hinaus seinen Namen auch in die Musikgeschichte einschreiben konnte, beruht vor allem auf seinen Verbindungen zu drei Komponisten: Felix Mendelssohn Bartholdy, Heinrich Marschner und Richard Wagner.

Devrient begann seine künstlerische Laufbahn als Baritonist. Seine Freundschaft mit Mendelssohn führte dazu, daß er in dessen denkwürdiger Berliner Wiederaufführung von Bachs Matthäus-Passion im Jahre 1829 die Christus-Partie sang; er war der „Komödiant“, der nach Mendelssohns Ausspruch zusammen mit dem „Judenjungen“ (Mendelssohn selbst) „den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen“ mußte (wie Devrient später in seinem Erinnerungsbuch berichtet hat<sup>2</sup>).

Der Freundschaft mit Mendelssohn verdankt auch Devrients Opernlibretto *Hans Heiling* seine Entstehung. Der Text war ursprünglich für Mendelssohn bestimmt, wurde aber dann von Heinrich Marschner komponiert, der mit *Hans Heiling* seinen nachhaltigsten Erfolg auf den Opernbühnen erringen konnte.

Nachdem Devrient zu Anfang der 1830er Jahre durch Überanstrengung seine Singstimme verloren hatte, wurde er Schauspieler und Regisseur. Als solcher kam er 1844 an das Hoftheater in Dresden, an dem seit dem Vorjahr der um zwölf Jahre jüngere Richard Wagner als Kapellmeister tätig war. Damit begann eine menschlich-künstlerische Beziehung, die unter wechselnden Vorzeichen über Jahrzehnte hinweg bestehen blieb – zeitweise schwächer werdend, durch neue Anlässe wieder aktualisiert und schließlich in tiefer Entfremdung endend.

Es ist eine Beziehung, die noch der detaillierten Be-

schreibung und der Interpretation ihrer theatergeschichtlichen Bedeutung harret. Ihre größte Wirkung nach außen hätte sie erlangen können, wenn Devrient, der 1852 als Intendant an das Karlsruher Hoftheater berufen worden war, die Uraufführung von Wagners 1859 vollendetem Zentralwerk *Tristan und Isolde* in Karlsruhe ins Werk gesetzt hätte. Daß dieses Projekt, trotz seiner Förderung durch das Großherzogspaar, scheiterte, dafür trägt Devrient zumindest einen Teil der Verantwortung. Es wäre gewiß falsch zu sagen, daß Devrient die Aufführung verhindert hätte; doch andererseits setzte er sich für die Überwindung der mit dem *Tristan*-Projekt notwendigerweise verbundenen Schwierigkeiten keineswegs bedingungslos ein. Devrient befürwortete die Aufführung von *Tristan und Isolde* in Karlsruhe in dem Maße, als es damit getan sein konnte – wie er Wagner im Verlauf der Verhandlungen darlegte –, „einfach seine neue Oper hier in Szene zu bringen, ohne besondere welterstaunliche Zurüstungen und Proklamationen als Musterveranstaltungen, insofern er Tenor und Sopran dafür finde und seine Orchesterforderungen für uns erfüllbar seien“<sup>3</sup>. Dagegen hatte Devrient größte Bedenken gegen alle Maßnahmen, die den geordneten Ablauf des Theateralltags zu gefährden drohten. Insbesondere verweigerte er seine Zustimmung zu Wagners Plan, „zwei seiner neuen Werke, also ‚Tristan‘ und ‚Nibelungenring‘, mit besonders aus Deutschland erlesenen Talenten einzustudieren in einer Zeit, wo diesem Studium das ganze Theater angehören könne, dazu meint er Juli und August“. In Devrients Sicht wogen die Nachteile und Gefahren „solch einer kostspieligen [. . .], das heimische Theater verwirrenden“ Festspiel-Unternehmung schwerer als ihr möglicher Erfolg, der „hinterher alles gering erscheinen [lassen konnte], was die Bühne mit eigenen Mitteln tut“<sup>4</sup>. Die Diskrepanz zwischen den neuartigen Aufgaben, die Wagners Werk stellte, und den herkömmlichen Mitteln, die Devrient zu ihrer Lösung einzig einzusetzen bereit war, mußten schließlich zum Scheitern des Karlsruher *Tristan*-Projektes führen.



1. Eduard Devrient um 1850

Im Vergleich zu Tristan und Isolde hat der *Ring des Nibelungen* einen geringeren Stellenwert in den Beziehungen zwischen Wagner und Devrient, sofern man sich auf den Gesichtspunkt des Biographischen im engeren Sinne beschränkt. Bewertet man jedoch das überlieferte Quellenmaterial unter dem Aspekt seines Gehaltes an Information über Wagners Werk, so nehmen die Dokumente zum *Ring des Nibelungen*, deren Präsentation und Kommentierung den Inhalt des vorliegenden Beitrages bildet, den ersten Rang ein. Die Tagebücher Devrients tragen Wesentliches bei zur Erhellung der Frühphase von Wagners Arbeit an seinem *Nibelungen*-Opus; und Devrients kritische Ratschläge konnten sogar Einfluß auf die Gestalt der Dichtung *Siegfrieds Tod* (später umbenannt in *Götterdämmerung*) gewinnen.

Darüber hinaus sind Devrients Aufzeichnungen wichtige Dokumente der zeitgenössischen Wagner-Rezeption. In Devrients Kommentaren vermischen sich Anerkennung und Bewunderung (mehrmals kommt in den frühen Tagebuch-Notizen das Wort „genial“ vor) mit Kritik und Befremden. Anerkennung zollte Devrient Wagners gedanklicher Durchdringung seines Stoffes und seiner Fähigkeit zu wirkungssicherer musikedramatischer Gestaltung. Von Grund auf fremd blieb ihm dagegen Wagners neue Konzeption des Wort-Ton-Dramas. Was er nach der Lektüre von Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* zur Frage des Zusammenwirkens des singenden Darstellers mit dem Orchester niederschrieb – die entsprechende Tagebuch-Passage wird unten in extenso zitiert werden –, wirkt geradezu wie eine Vorwegnahme von Hanslicks Wagnerkritik. Devrients spätere Kenntnisnahme von Proben der praktischen Verwirklichung dieser Konzeption vermochte ihn nur in dem Urteil zu bestätigen, das er sich bereits anhand ihrer theoretischen Antizipation gebildet hatte. (Dabei bleibt freilich die Frage offen, inwieweit die Teileindrücke, auf die Devrient sich beschränken mußte, dazu geeignet waren, das Ganze zu repräsentieren. Dies wird später noch zu erörtern sein.)

Die vorliegende Darstellung stützt sich in erster Linie auf folgende Quellen:

1. Eduard Devrients Tagebücher<sup>5</sup>,
2. Devrients Briefe an seine Frau<sup>6</sup>,
3. Briefe Richard Wagners<sup>7</sup>,
4. Wagners Autobiographie *Mein Leben*<sup>8</sup>.

Die chronologische Gliederung des Stoffes ergibt sich zwanglos aus den Phasen der Entstehung von Wagners *Nibelungen-Tetralogie*<sup>9</sup>, wobei man unterscheiden kann:

die erste dichterische Konzeption des Werkes als „Große Heldenoper“ unter dem Titel *Siegfrieds Tod* im Jahre 1848 (Abschnitt II),

das Umkreisen der Grundthematik der *Siegfried-Oper* durch Dramenprojekte des Jahres 1849 (Abschnitt III),

die gedankliche Klärung der neuen musikdramatischen Konzeption in Wagners Zürcher Kunstschriften und die Erweiterung des *Nibelungen-Projektes* auf vier Teile in den Jahren 1849 bis 1853 (Abschnitt IV),

die musikalische Ausführung des Werkes in den Jahren 1853–1857 und 1869–1874, wobei für unser Thema nur die erste Phase der Komposition in Betracht kommt (Abschnitt V).

## II. Die Dichtung *Siegfrieds Tod* (1848)

Noch vor dem Abschluß der Partitur von *Lohengrin*, der letzten von Wagners Romantischen Opern<sup>10</sup>, sprach Wagner zu Devrient zum erstenmal – und es ist der früheste bekannte Beleg überhaupt – über sein *Nibelungen-Projekt*. Am 1. April 1848 notierte Devrient in seinem Tagebuch:

„Um 5 Uhr holte mich Wagner ab, wir gingen durch den Großen Garten. Er erzählte mir einen neuen Opernplan aus der Siegfriedsage.“

Feste Formen scheint dieses Projekt zunächst nicht angenommen zu haben. Statt dessen war Wagners Aktivität im Verlauf des Sommers primär auf Tagesfragen



2. Richard Wagner 1842

gerichtet, zu denen die Reform des Dresdner Theaters und die Vorbereitung der Feier zum 300jährigen Jubiläum der Dresdner Hofkapelle (22. September) gehörten. In besonderem Maße jedoch galt Wagners Interesse den politischen Ereignissen des Jahres 1848, in die er sich mit einem Brief einzuschalten versuchte, den er am 19. Mai, einen Tag nach der Eröffnung der Frankfurter Nationalversammlung, an den Dresdner Abgeordneten Franz Jacob Wigard schrieb<sup>11</sup>. Um die gleiche Zeit wurde Wagner mit dem russischen Anarchisten Michail Bakunin bekannt, der in Dresden Zuflucht gesucht hatte, und vom 14. Juni datiert Wagners berühmt gewordene Rede im Dresdner „Vaterlandsverein“ mit dem Titel *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?*<sup>12</sup>

In dieser Zeit erhielt der *Nibelungen*-Stoff in Wagners Konzeption seine starke Akzentuierung durch sozialkritische Ideen. Die Gespräche zwischen Devrient und Wagner kreisten wiederholt um diese Thematik. Devrient stand zwar auf der Seite der liberalen Bewegung, doch waren ihm Wagners offensichtlich von Bakunin beeinflusste politische Vorstellungen zutiefst suspekt. So heißt es am 1. Juli 1848 im Tagebuch:

„Nach Tisch Besuch von Kapellmeister Wagner; wir zankten uns wieder barbarisch über Politik. Er will zerstören, um neu aufzubauen, ich will das Bestehende zu einer neuen Welt verwandeln.“

Ein ausführliches Gesprächsprotokoll gibt Devrient am 31. März 1849; es sei an dieser Stelle eingeschoben, da es das Problem des eigensüchtigen Besitzes berührt, das Wagner zu einem zentralen Handlungsimpuls im *Ring* gemacht hat:

„Auf der Terrasse Kapellmeister Wagner getroffen, wieder Debatte über seine weltverbessernden Theorien. Immer meint er, durch Vernichtung des Besitzes alle Versittlichung zu erreichen. Ich behaupte, daß durch solche äußere Einrichtung nichts zu gewinnen ist, sondern nur durch eine religiöse Wiedergeburt Europas, durch welche die Selbstsucht, die Mutter all unserer sozialen Laster, vermindert wird. Er denkt an Auf-

hebung aller Mangelhaftigkeit, glaubt an die absolute ursprüngliche Vollkommenheit des menschlichen Geschlechtes, die nur durch den Staat verlorengegangen sei. Welche Torheit, die sechstausendjährige Menschheitsentwicklung als einen Fehler zu betrachten, den äußerer Staatsmechanismus verschuldet! Zuletzt mußte er mir doch beifallen, daß nur eine sittliche Verbesserung unserer Misere abhelfen könne, daß aus ihr die richtigen Staatsformen, nach dem Gesetze der Liebe, sich ergeben würden.“

Im Herbst 1848 begann Wagner mit den vorbereitenden Aufzeichnungen für den neuen Operntext. Am 4. Oktober wurde der erste Entwurf unter dem Titel *Die Nibelungensage (Mythus)* niedergeschrieben<sup>13</sup>. Diese Aufzeichnung enthält in ihrem ersten Drittel die Vorgeschichte (die später in den ersten drei Teilen der Tetralogie ebenfalls dramatisiert wurde), darauf in relativ großer Breite den Handlungsablauf von *Siegfrieds Tod*. Am 8. Oktober stellte Wagner die Reinschrift dieses Entwurfs (mit dem Titel *Die Sage von den Nibelungen*<sup>14</sup>) fertig. Bereits wenige Tage später machte er Devrient mit dem Exposé bekannt. Dieser reagierte allerdings mit Skepsis; im Tagebuch notierte er unter dem 12. Oktober:

„Gegen Abend kam Kapellmeister Wagner, den ich trotz Thereses Widerspruch geladen hatte. Mag er auch jetzt politisch anrühlich sein, man darf ihn darum nicht gesellig desavouieren. Er las uns seine Zusammenstellung der Siegfriedsagen vor; es war mit großem Talent gemacht. Er will eine Oper daraus bilden; das wird nichts werden, fürchte ich. Die nordische Mythe findet wenig Sympathie, schon weil sie unbekannt ist; und diese rohgeschnittenen Riesengestalten müssen der Einbildungskraft überlassen bleiben, die Wirklichkeit unserer Bühne macht sie klein und tändlich. Auch holt Wagner immer zu weit aus und knetet seine modernen Anschauungen ein.“

Unmittelbar anschließend begann Wagner mit der Ausformung des Stoffes zum Operntext. Er folgte dabei der von seinen früheren Operndichtungen her ge-



3. Das Großherzogliche Hoftheater Karlsruhe von Südosten

wohnten Arbeitstechnik, bei der die Ausarbeitung in zwei Stufen vorgenommen wurde. Es sind dies:

1. der Prosaentwurf, der – zunächst unbelastet von den Problemen der Versform – den ganzen szenischen und dialogischen Ablauf in großer Ausführlichkeit festhält (und stellenweise schon zu Formulierungen des endgültigen Textes gelangt),

2. die für die Komposition bestimmte Versform, deren Wortlaut allerdings in manchen Fällen (zu denen auch *Siegfrieds Tod* gehört) in weiteren Niederschriften noch wesentliche Änderungen erhalten kann.

Am 20. Oktober bereits wurde der Prosaentwurf *Siegfrieds Tod* (*Oper in drei Akten*) vollendet<sup>15</sup>; er enthält den Ablauf der Oper mit Ausnahme der beiden Szenen des „Vorspiels“ (über die bald noch genauer zu sprechen sein wird). Wieder wurde Devrient sogleich informiert; unter dem 21. Oktober heißt es im Tagebuch:

„Kapellmeister Wagner brachte mir einen Opernentwurf, hatte wieder große sozialistische Rosinen im Kopf. Jetzt ist ihm ein einiges Deutschland nicht mehr genug, jetzt geht's aufs einige Europa, auf die einheitliche Menschheit los.“

Knapp eine Woche später fand ein für die Weiterentwicklung des Planes höchst bedeutsames Gespräch zwischen Wagner und Devrient statt. Letzterer berichtet darüber nur mit einer kurzen Notiz vom 27. Oktober:

„Kapellmeister Wagner kam. Ich sagte ihm meine Bedenken gegen seinen Opernplan „Siegfried“ [ . . . ]“

Für Wagner erwies sich dieses Gespräch als so wichtig, daß er in der Autobiographie ausführlich davon berichtet hat<sup>16</sup>:

„Stauend nahm *Eduard Devrient*, mit welchem ich [ . . . ] einzig noch über Theater und dramatische Kunst verkehrte, mein nach seiner Vollendung ihm vorgelesenes Gedicht auf. Er erkannte die Tendenz, mich hiermit außer allem hoffnungsvollen Verkehr mit der modernen Theaterwelt zu setzen, und mochte natürlich dies durchaus nicht billigen. Dagegen versuchte er sich mit meiner Arbeit dahin zu befreunden, daß sie am Ende

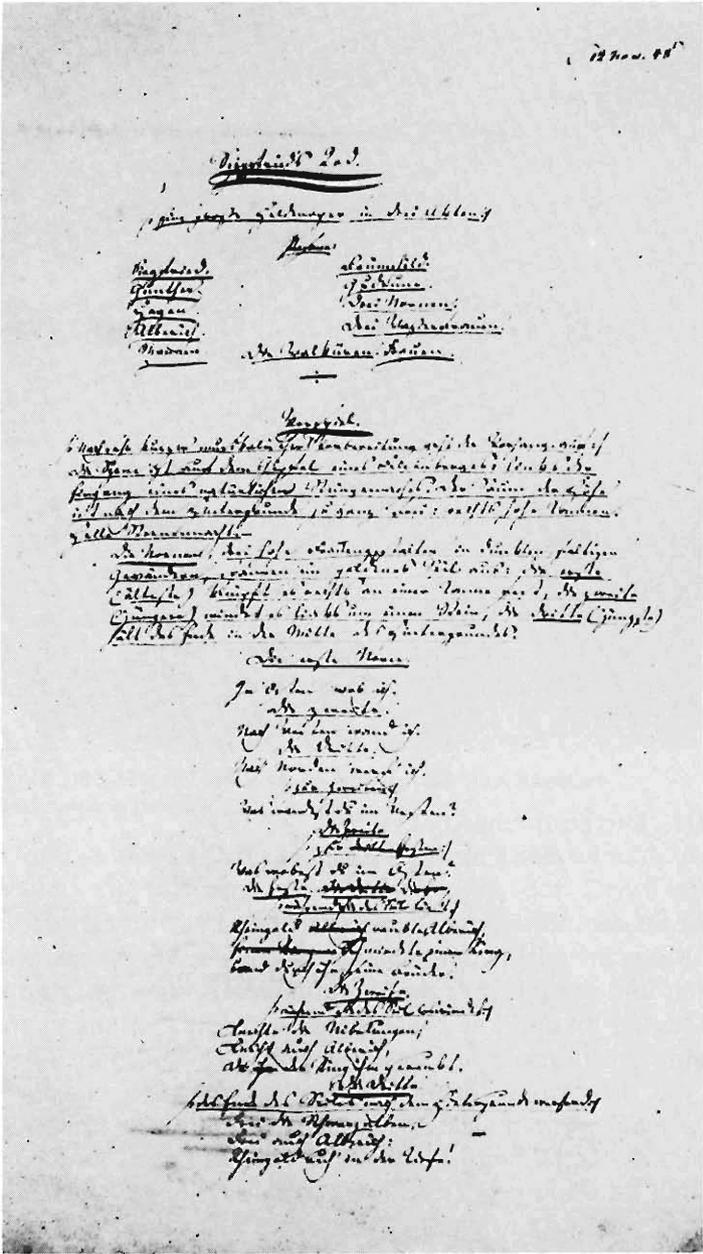
doch immer noch als nicht gar zu befremdlich und wirklich aufführbar zu denken sein sollte. Wie ernstlich er dies meinte, bewies er durch den Nachweis eines Fehlers, der darin bestehe, daß ich dem Publikum doch gar zuviel zumute, wenn es sich aus kurzen epischen Andeutungen so sehr viel, was meinem Stoffe das richtige Verständnis geben sollte, zu ergänzen hätte. Er wies mich darauf hin, daß, ehe man *Siegfried* und *Brünnhilde* in ihrem feindseligen Konflikte vor sich sähe, dieses Paar zuvor in seinem wahren, ungetrübten Verhältnis einmal kennengelernt worden sein müßte. Ich hatte nämlich das Gedicht von „Siegfrieds Tod“ gerade nur mit den Szenen, welche auch jetzt noch den ersten Akt der „Götterdämmerung“ bilden, begonnen und alles auf das vorangehende Verhältnis Siegfrieds zu Brünnhilde Deutende nur in einem Zwiegespräch der einsam zurückgelassenen Gemahlin des Helden mit dem an ihrem Felsen vorüberziehenden Heere der *Walküren* in einem lyrisch-epischen Dialog dem Zuhörer erläutert. Der hiermit von *Devrient* gegebene Wink brachte mich zu meiner Freude sofort auf die Szenen, welche ich im Vorspiel zu diesem Drama ausgeführt habe.“

Zum genaueren Verständnis dieser Passage muß ein Erinnerungsfehler Wagners berichtigt werden: Es war nicht „das Gedicht“ von *Siegfrieds Tod*, sondern der Prosaentwurf, auf den sich Devrients Erweiterungsvorschlag bezog. Dies ist daraus zu ersehen, daß der Prosaentwurf als separaten Nachtrag die Szenen des von Wagner sogenannten „Vorspiels“ enthält<sup>17</sup>, also die Nornenszene und die Abschiedsszene zwischen Siegfried und Brünnhilde; die Urschrift der Dichtung (Abb. 4) beginnt bereits mit diesem „Vorspiel“. – Die beiden nachträglich konzipierten Szenen fügen dem Text in der Tat Wesentliches hinzu: Die Abschiedsszene löst ein von Devrient richtig gesehenes dramaturgisches Problem, und die Nornenszene gibt eine Art Prolog zum Ganzen, in dem mit den Gestalten der Nornen wenigstens einmal in dieser frühen Version des Werkes das Mythische als Urgrund des Heroendramas direkt szenisch vergegenwärtigt werden konnte.

Am 12. November 1848 begann Wagner die Aufzeichnung der Urschrift der Dichtung, die am 28. November abgeschlossen wurde und der offenbar sofort die Herstellung einer Reinschrift folgte<sup>18</sup>. Eduard Devrient dürfte der erste gewesen sein, dem der Text mitgeteilt wurde. Diesmal ließ er sich überzeugen; unter dem 2. Dezember heißt es im Tagebuch:

„Kapellmeister Wagner las mir sein fertiges Operngedicht „Siegfrieds Tod“ vor. Der Kerl ist ein Poet durch und durch. Eine schöne Arbeit. Die Alliteration, wie er sie gebraucht, ein wahrer Fund für das Operngedicht; sie sollte zum Grundsatz dafür erhoben werden. Ich konnte ihm mancherlei Veränderungen raten. Ich halte dieses Gedicht für sein bestes und am ersten dramatisches. Nachher sprachen wir lange über Sprache, Volksbildung, christliche Entwicklung und kamen natürlich auch auf den Staat, wo er wieder sein Steckenpferd, die Vernichtung des Kapitals, bestieg. Aber er ist doch der bedeutendste Kopf von allen, die ich in Dresden kenne.“

In diesem Bericht verdient zweierlei besondere Hervorhebung. Es ist einmal die erstaunlich eindeutige Zustimmung zur Alliteration, die sonst häufig Ansatzpunkt der Kritik an Wagners Ring-Dichtung ist; allem Anschein nach hatte Wagner bereits damals – und nicht erst nachträglich bei der Abfassung von *Oper und Drama* – genaue Vorstellungen über die Möglichkeiten der musikalischen Behandlung des Stabreimverses entwickelt und konnte mit ihnen Devrient davon überzeugen, daß diese Textform „zum Grundsatz“ für die Operndichtung gemacht werden sollte. Zum anderen ist die Bemerkung über den Rat zu „mancherlei Veränderungen“ wichtig. Wir können daraus entnehmen, daß Devrient auch als Anreger zu dem anschließenden Überarbeitungsprozeß zu gelten hat, der sich in der noch im Dezember 1848 angefertigten Drittschrift der Dichtung niedergeschlagen hat. Zwar haben wir keine äußeren Belege dafür, welche Erwägungen hinter den zahlreichen und verschiedenartigen Eingriffen bei der Revision stehen; doch scheinen zumindest die Ände-



4. Erste Seite der Urschrift der Dichtung „Siegfrieds Tod“

rungen im II. Akt die Handschrift des Theaterpraktikers Devrient zu tragen. Otto Strobel hat die größeren Eingriffe bei der Revision summarisch wie folgt beschrieben<sup>19</sup>: „Der 1. Akt erhielt die Gestalt des ersten Aktes der heutigen ‚Götterdämmerung‘. Im 2. Akt wurde Siegfrieds Rede am Schlusse der 4. Szene etwas erweitert und die 6. Szene, mit Ausnahme des ‚Weihgesanges‘ der Männer und Frauen, vollständig gestrichen; außerdem wurde der Dreigesang Brünnhildes, Gunthers und Hagens am Schlusse der 5. Szene – mit der der Akt nun endet – ebenfalls erweitert und diese Erweiterung mit dem ‚Weihgesang‘ zu einem regelrechten Opernfinale zusammengezogen. Der 3. Akt blieb unverändert.“

Mit der solchermaßen revidierten Fassung war – wie wir sehen konnten, unter maßgeblicher beratender Mitwirkung Eduard Devrients – diejenige Textform von Wagners *Nibelungen*-Oper erreicht, die für den Autor bis Mai 1851 gültig blieb. Auf sie beziehen sich vereinzelte Ansätze zur Komposition (über die hier nicht zu sprechen ist) sowie die theoretischen Erörterungen der Schrift *Oper und Drama* (dazu unten in Abschnitt IV).

### III. Die Dramenprojekte der letzten Dresdner Monate (1849)

In seiner *Mitteilung an meine Freunde* vom Sommer 1851 schrieb Wagner, er habe *Siegfrieds Tod* „entworfen und ausgeführt, einzig um meinem inneren Drang Genüge zu tun, keineswegs aber mit dem Gedanken an eine Aufführung auf unseren Theatern“; und er habe „die dichterisch-technische Vollendung und einzelne Versuche zur musikalischen Ausführung nur für eine innerliche Genugtuung“ angesehen<sup>20</sup>. Diese Darstellung findet in den Dokumenten des Jahres 1848 keine Stütze; sie ist, wie es scheint, eine nachträgliche Umdeutung Wagners, für den das Nibelungen-Projekt 1851 bereits mit dem Festspiel-Gedanken, d. h. mit der Distanzierung vom bestehenden Theaterwesen, verknüpft

war. In Wirklichkeit hat Wagner aller Wahrscheinlichkeit nach, als er die Dichtung *Siegfrieds Tod* verfaßte, die Absicht gehabt, sie anschließend auch musikalisch auszuarbeiten und in Dresden zur Aufführung zu bringen. Daß die Schicksale des Werkes anders verliefen, resultiert aus mehreren Umständen. Als von außen kommendes Ereignis spielte eine Rolle, daß die Dresdner Intendanz gegen Ende des Jahres 1848 die geplante Uraufführung von *Lohengrin* – wohl als Reaktion auf Wagners politische und theaterreformerische Aktivitäten – absetzte. (Leider geben die Tagebücher Devrients über Einzelheiten und Hintergründe dieses Vorgangs keine Auskunft.) Dies mußte auf die innere Disposition Wagners, seinen Text zu komponieren, lähmend wirken, weil damit auch jede Aussicht auf eine Dresdner Aufführung der *Siegfried*-Oper hinfällig geworden war.

Das äußere Hemmnis hat aber möglicherweise nur ein inneres verstärkt, das darin lag, daß der Text *Siegfrieds Tod* eine Vielzahl von stofflichen und formalen Eigenschaften hatte, für die Wagner eine adäquate musikalische Ausdrucksweise zu dieser Zeit noch nicht zur Verfügung stand. (Die damit verbundenen Probleme wurden in den kommenden Jahren Gegenstand eingehender Reflexion in den Zürcher Kunstschriften.) Und schließlich steht der Verzicht auf die musikalische Ausführung zweifellos auch damit in Zusammenhang, daß die intensive Zuwendung zu den politischen Themen, die in Dresden zu Anfang des Jahres 1849 auf der Tagesordnung standen, mit der Konzentration, die eine kompositorische Arbeit dieses Ausmaßes verlangt hätte, nicht zu vereinbaren war.

Die Gedanken, von denen *Siegfrieds Tod* getragen war, beschäftigten Wagner dennoch weiter und drängten zu künstlerischen Gestaltungen. Daraus erwuchs die Beschäftigung mit nicht weniger als drei dramatischen Projekten während Wagners letzten Dresdner Monaten. Die Belege dafür sind aus verstreuten Hinweisen zusammenzusuchen. Daß Eduard Devrient auch hinsichtlich dieser Projekte teilweise ins Vertrauen gezogen wurde und darüber Tagebuchnotizen

machte, trägt zur Klärung der Vorgänge wesentlich bei, besonders da Wagners autobiographische Schriften für die zeitliche Einordnung dieser Arbeiten nur ungenaue Anhaltspunkte bieten.

### *Friedrich I.*

Am 22. Februar 1849 notierte Devrient in seinem Tagebuch:

„Zu Haus las Kapellmeister Wagner eine geschichtsphilosophische Arbeit vor, in der er mit außerordentlich geistreicher und poetischer Kombination die erhabene Begeisterung für die Weltherrschaft aus den frühesten Sagenquellen entwickelte. Friedrich I. stieg als der gewaltigste Träger des ganzen Inhalts dieser Idee, von riesengroßer, wundervoller Schönheit auf. Er will ihn dramatisch behandeln. Es gab gute Gespräche darüber.“

Die „geschichtsphilosophische Abhandlung“ war die Abhandlung *Die Wibelungen – Weltgeschichte aus der Sage*<sup>21</sup>, die nach Wagners Angabe in den Gesammelten Schriften bereits im Sommer 1848 geschrieben wurde; sie stellt eine ideelle Verbindung zwischen dem mythologischen Nibelungen-Stoff und der historischen Gestalt Friedrich Barbarossas dar<sup>22</sup>. Der Plan zur Dramatisierung dieses Stoffes war, als Wagner darüber zu Devrient sprach, nicht mehr neu; bereits vom 31. Oktober 1846 ist eine Skizze zu einem fünftaktigen Drama *Friedrich I.* datiert<sup>23</sup>. In der *Mitteilung an meine Freunde* wie auch in *Mein Leben* hat Wagner später eingehend die Gründe reflektiert, die ihn zur Aufgabe dieses Stoffes zugunsten des *Nibelungen*-Sujets führten. Wenn Wagner es als das Ergebnis der Niederschrift der *Wibelungen* im Sommer 1848 bezeichnet, daß er sich „von der Neigung zur Behandlung eines historischen Stoffes für das rezitierende Drama [. . .] gänzlich abwandte“<sup>24</sup>, so wird dies durch die Überlieferung von Devrient als nicht korrekt erkennbar. Vermutlich gehören die undatierten Zusätze zur Skizze von 1846 in den zeitlichen



5. Uraufführung des *Rienzi* am 20. Oktober 1842 im Königlichen Hoftheater in Dresden

Umkreis des Gespräches vom Februar 1849. Im Unterschied zu den anderen Dramensujets der Dresdner Spätzeit taucht *Friedrich I.* in der Zürcher Periode nicht wieder auf; Devrients Tagebuchnotiz bleibt der späteste Beleg für Wagners Interesse an ihm.

### *Jesus von Nazareth*

Für ein Drama *Jesus von Nazareth* hat Wagner einen umfangreichen Entwurf verfaßt, der im ersten Teil einen Aufriß der fünftaktigen Handlung, im zweiten Teil Aufzeichnungen zur Deutung von Leben und Lehre Jesu mit zahlreichen Evangelienauszügen enthält<sup>25</sup>. Dieser Text ist undatiert; in *Mein Leben* gibt Wagner

an, die Niederschrift des Entwurfs „gegen Neujahr“ sei seine „letzte künstlerische Beschäftigung [der Dresdner Zeit] geblieben“<sup>26</sup>. Dem widerspricht allerdings eine Tagebucheintragung Eduard Devrients vom 16. April 1849:

„Besuch von Kapellmeister Wagner. Er sagte, er habe die Zeit her an einer Tragödie ‚Christus‘ gearbeitet, das Unternehmen aber aufgegeben. Nun will er nichts tun als gesund werden, und dazu läuft er spazieren. Auch recht! Ein toller, gescheiter Kerl.“

Demnach hätte sich Wagners Beschäftigung mit dem Stoff bis ins Frühjahr erstreckt. Das Devrient mitgeteilte Aufgeben des Plans war allerdings noch nicht definitiv. Im Mai, während des Weimarer Aufenthaltes nach der Flucht aus Dresden, sprach Wagner zu Liszt und der Fürstin von Wittgenstein – nach dem Bericht in *Mein Leben* – über den „Entwurf einer Tragödie ‚Jesus von Nazareth‘, nach dessen Mitteilung Liszt ein bedenkliches Schweigen beobachtete, die Fürstin von Wittgenstein jedoch lebhaft gegen das Vorhaben, einen solchen Stoff auf das Theater zu bringen, sich ereiferte“<sup>27</sup>. Und in der zweiten Hälfte des Jahres tauchte der Gedanke an eine Ausarbeitung des Stoffes erneut auf, diesmal im Zusammenhang mit dem Projekt einer Oper für Paris<sup>28</sup>. Erst im Dezember 1849 verdrängte das neu erwachte Interesse an einem anderen Stoff, *Wieland der Schmied*<sup>29</sup>, das *Jesus*-Projekt endgültig.

### *Achilleus*

Ein drittes Projekt, das Wagner ebenfalls während der letzten Dresdner Zeit beschäftigte, soll um des Zusammenhanges willen erwähnt werden, obwohl es in den Devrient-Tagebüchern nicht auftaucht. Auf einen Abend in der Zeit des Dresdner Maiaufstandes (wahrscheinlich den des 4. Mai 1849) bezieht sich die folgende Schilderung in der Autobiographie<sup>30</sup>:

„So schlenderte ich [ . . . ] spät nach meiner Wohnung zurück und arbeitete unterwegs in mir den seit

einiger Zeit mich beschäftigenden Stoff zu einem Drama ‚Achilleus‘ aus.“

Der Plan wurde damals, wie es scheint, nicht weiter verfolgt, doch offenbar auch nicht verworfen, wie aus Wagners Korrespondenz des Jahres 1850 hervorgeht<sup>31</sup>. Erst als Wagner Ende Juli 1850 die Aufnahme der Komposition von *Siegfrieds Tod* beschloß, scheint das Projekt endgültig hinfällig geworden zu sein<sup>32</sup>. Wagners Vorstellungen von einem *Achilleus*-Drama sind schriftlich nur in vier Fragmenten dokumentiert, die zusammen knapp eine Druckseite füllen<sup>33</sup>.

Im nachhinein – und zwar schon von dem Standpunkt aus, den Wagner selbst seit Herbst 1849 einnahm – stellt sich die Arbeit an den verschiedenen Dramenprojekten der ersten Monate des Jahres 1849 als ein Zeichen für fehlende Klarheit ihres Verfassers über seine eigentlichen künstlerischen Aufgaben und Möglichkeiten dar. Für das Verständnis der Dichtung *Siegfrieds Tod* ist es indessen wichtig, den gemeinsamen Impuls zu sehen, der allen Arbeiten der letzten Dresdner Zeit zugrunde liegt. Alle vier künstlerischen Sujets der Dresdner Zeit nach der Vollendung von *Lohengrin* sind zentriert auf die Frage der „volle[n] Emanzipation des Menschengeschlechtes“<sup>34</sup>. Ihre Titelfiguren Siegfried, Friedrich I., Jesus und Achilleus sind Heroengestalten, deren Sein oder Wirken in diesem Sinne von menscheitsgeschichtlicher Bedeutung ist und die deshalb von Wagner als innerlich verwandt aufgefaßt werden. Die innere Beziehung zwischen den beiden ersteren ist das zentrale Thema der Abhandlung *Die Wibelungen*; Friedrich wird hier von Wagner – nach der zusammenfassenden Formulierung der *Mitteilung an meine Freunde* – „als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried“<sup>35</sup> gesehen. Auch die Verbindungslinie von Siegfried/Friedrich zu Jesus ist in den *Wibelungen* gezogen: „Im deutschen Volke hat sich das älteste urberichtigte Königsgeschlecht der Welt erhalten: es stammt von einem Sohne Gottes her, der seinem nächsten Geschlechte selbst Siegfried, den übrigen Völkern der Erde aber Christus heißt; dieser hat für das Heil und

Glück seines Geschlechtes und der aus ihm entsprossenen Völker der Erde die herrlichste Tat vollbracht und um dieser Tat willen auch den Tod erlitten“<sup>36</sup>. Und der Bezug zwischen Achilleus und Siegfried besteht darin, daß in Achilleus nach Wagners Deutung sich der Satz „Der Mensch ist die Vervollkommnung Gottes“<sup>37</sup> bewahrheitet – ebenso wie von Siegfried, dem freien Helden, gilt: „vor diesem Menschen muß alle Götterpracht erleichen“<sup>38</sup>.

#### IV. Die Konzeption des musikalischen Dramas in den Zürcher Kunstschriften und die Abrundung des Ring-Textes (1849–1852)

Wagners Teilnahme am Dresdner Maiaufstand von 1849, der daraus resultierende Verlust seiner bürgerlichen Existenz und die Flucht nach Zürich schufen Lebensumstände, die das künstlerische Schaffen zunächst zum Erliegen brachten. Statt dessen traten zunächst einmal schriftstellerische Arbeiten in den Vordergrund, die finanzielle Erträge erhoffen ließen. Als erste in der Reihe von Wagner Zürcher Kunstschriften entstand bereits im Juli 1849 *Die Kunst und die Revolution*; ihr folgte die umfangreichere Arbeit *Das Kunstwerk der Zukunft*, die am 4. November des gleichen Jahres abgeschlossen wurde und Anfang 1850 erschien. War die Thematik der ersten Schrift noch allgemein kulturpolitisch gewesen, so nahm *Das Kunstwerk der Zukunft* schon deutlich Züge einer Selbstvergewisserung über die künstlerische Gestalt des *Nibelungen*-Projektes an. Noch stärker gilt dies für das umfangreichste der Zürcher schriftstellerischen Werke, *Oper und Drama* (geschrieben von Herbst 1850 bis Februar 1851), in dessen letztem Teil Wagner ausführliche Betrachtungen über die (später sogenannte) Leitmotivtechnik, über die dichterische und musikalische Funktion des Stabreims und über das Verhältnis von Singstimme und Orchester anstellt. Die Reihe der großen Zürcher Kunstschriften wurde dann in der zweiten Jahreshälfte 1851 abge-

schlossen mit der *Mitteilung an meine Freunde*, die in Form eines Vorwortes zur Veröffentlichung der Operndichtungen *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* erschien. Mit ihr kündigte Wagner zugleich seine Rückwendung zum künstlerischen Schaffen an: Am Schluß machte er seine Leser mit dem inzwischen auf vier Teile erweiterten Plan seines *Nibelungen*-Opus bekannt, dessen baldige Ausführung er versprach: „Nur mit meinem Werke seht ihr mich wieder!“<sup>39</sup>

Vermutlich hat Wagner seine Verleger dazu veranlaßt, von seinen Schriften jeweils ein Exemplar an Eduard Devrient zu senden. Jedenfalls las Devrient die beiden ersten Abhandlungen Wagners sogleich nach ihrem Erscheinen. Am 18. September 1849 notierte er in seinem Tagebuch:

„Eine Broschüre von Richard Wagner, ‚Die Kunst und die Revolution‘, angefangen.“ Und am 23. Oktober heißt es:

„Therese las mir Wagners Schrift ‚Die Kunst und die Revolution‘ zu Ende. Nicht der Wahnsinn, nein, die Raserei muß sie ihm diktiert haben. Da ist gar nicht mehr zu sagen, alle Dinge zur Fratze verzerrt und die neue christlich-apollinische Religion allein seligmachend.“

(Das Ende der Passage bezieht sich auf Wagners Schlußapothese: „So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: *Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudvollen Würde erhob!*“<sup>40</sup>)

Auch *Das Kunstwerk der Zukunft* wurde von Devrient bald nach seiner Veröffentlichung gelesen. Am 1. März 1850 notierte er:

„In einem neu erschienenen Buche von Richard Wagner gelesen, ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘. Ich kann den teils wunderlichen Abstraktionen – diesem Schachspiel mit Begriffsformeln, woraus man das Leben um so besser begreifen soll – nicht folgen, teils finde ich in dem, was ich verstehe, lauter falsche Behauptungen und die Natur der Dinge verzerrt und auf den Kopf

gestellt. Diesen reich ausgestatteten Kopf hat die Revolution verdreht.“

Zu dem schon in den Tagebucheinträgen von 1848 erhobenen Vorwurf der revolutionären Verblendung kommt nunmehr der neue – und hier nicht zum letztenmal ausgesprochene – der Abstraktionssucht hinzu. Doch hält Devrient immerhin nach Beendigung der Lektüre am 6. März auch seine positiven Eindrücke fest:

„Wagners Buch zu Ende gelesen. Wo seine politischen Träumereien und tollen Übertreibungen von ihm lassen, wo er erfahrungsgemäß zu Haus ist, in dem nämlich, was er über das Wesen des Dramas sagt, ist er geistvoll, tief und bedeutend.“

Angesichts solcher zwiespältiger Lektüreeindrücke ist es verständlich, daß Devrient dem Autor gegenüber zunächst in Schweigen verharrte. Wagner seinerseits vermißte die erwartete Resonanz bei seinem Dresdner Gesprächspartner in Theaterfragen. Und nachdem im Jahre 1851 *Oper und Drama* und *Drei Operndichtungen nebst einer Mitteilung an meine Freunde als Vorwort* erschienen waren<sup>41</sup>, schrieb er an seinen Dresdner Freund Theodor Uhlig um die Jahreswende 1851/52<sup>42</sup>:

„Ist Dir denn neuerdings niemals etwas darüber zu ohren gekommen, ob *Eduard Devrient* meine Schriften liest, und welchen Eindruck sie auf ihn machen? Ich gestehe, daß ich doch oft recht unwillkürlich an ihn denke, und wissen möchte ich gern, wie weit ein solcher Mensch durch seinen Mangel an innerer Energie und wirklichem Muthe zurückbleibt, und wie weit er doch wieder durch seinen guten Verstand und redliches Wollen auf der andren Seite vorwärtszubringen ist. An ihn schreiben kann ich nicht: aber ich würde es gern sehen – mindestens würde es mich interessieren – wenn *er mir* schriebe (:er ist mir auch eigentlich einen Brief schuldig:) Wie könntest Du nun einmal an ihn kommen? Jedenfalls möchte ich aber auch, ehe er mir schriebe, daß er das Vorwort zu den 3. Op[ern]d[i]cht[ungen] gelesen habe.“

Uhlig hat offenbar entweder sogleich nach Empfang

dieses Briefes oder auf Wagners Nachfrage hin, ob Devrient die Ausgabe der Operdichtungen mit der *Mitteilung* erhalten habe (Brief vom 22. Januar 1852) mit Eduard Devrient Kontakt aufgenommen. Der Brief, in dem er Wagner darüber berichtete, ist – wie alle Briefe Uhligs an Wagner – verloren; er veranlaßte Wagner jedenfalls zu einer Reaktion, in der das ursprüngliche Interesse an weiterer Verbindung mit Devrient nicht nur in Kälte umgeschlagen ist, sondern sogar nachträglich geleugnet wird (Brief vom 11. März 1852)<sup>43</sup>:

„Für Deine Mitteilungen über [ . . . ] Devrient danke ich Dir; was ich damit soll, weiß ich zwar nicht recht. [ . . . ] Devrient macht auf mich einen jämmerlichen Eindruck: das ist so der rechte, aus Schwäche grundsätzlich bornirte; wo er über seine Schwäche sich nicht herausfindet ist es für ihn so bequem zu – verzweifeln, und mit der ‚unvollkommenheit‘ alles irdischen sich zu trösten! Im Grunde ist dieser Mensch doch recht verachtungswürdig. – Du hast zu viel Gewicht auf meine Nachfrage nach ihm gelegt.“

Für Devrient gab das Gespräch mit Uhlig allem Anschein nach den Anstoß, seine Kenntnis von Wagners Schriften zu vervollständigen. Aus den Tagebüchern geht hervor, daß er zwischen Mitte April und Anfang Juni 1852 alle ihm inzwischen zugänglichen Arbeiten Wagners las. Er begann mit der Schrift *Ein Theater in Zürich*<sup>44</sup>, die im Frühjahr 1851 erschienen war. Am 16. April 1852 notierte er:

„Richard Wagners Broschüre über das Züricher Theater angefangen. Welch ein Scharfsinn und feines Gefühl! Wieviel Kapazität wird vom berufenen Einfluß auf die Bühne ferngehalten.“

Die Eintragung für den folgenden Tag beginnt:

„Richard Wagners Broschüre, seine Aufsätze in der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘ und Verschiedenes darin gelesen und allerlei notiert.“

Mit den Aufsätzen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* sind gemeint: *Über die „Goethestiftung“* (datiert vom 8. Mai 1851, gedruckt in der Ausgabe vom 5. März 1852)<sup>45</sup> und *Über musikalische Kritik* (datiert vom 25. Januar

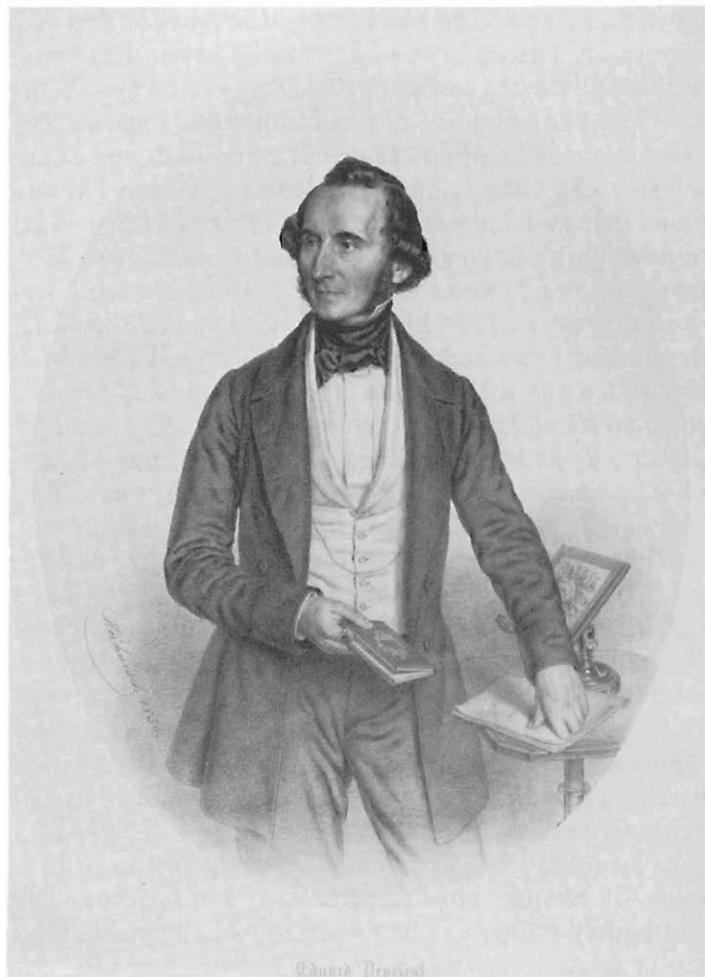
1852, erschienen in der Ausgabe vom 6. Februar 1852)<sup>46</sup>. Besonders der letztere Aufsatz erregte Devrients Widerspruch, und zwar, wie es scheint, durch die usurpatorische Art, in der Wagner seine Auffassung vom Gesamtkunstwerk publizistisch durchzusetzen gedachte. (Man hat fast den Eindruck, als habe Devrient genügend Hellhörigkeit besessen, um den Ton, den Wagner in seinen Briefäußerungen über ihn selbst an Ohlig anschlug, als Unterton auch in dieser Wagnerischen Schrift herauszuhören.) Wagner dringt in diesem Aufsatz – entsprechend den Thesen seines *Kunstwerks der Zukunft* –

„auf den Wiedergewinn der wahresten und einzig rechtfertigenden Bedeutung der ‚Musik‘ wonach sie die innigste Vereinigung der Dichtkunst und Tonkunst [ . . . ] ist.“ Und als Konsequenz, die daraus zu ziehen wäre, fordert er,

„daß die von uns gemeinte Zeitschrift von dem Inhalte einer bisherigen ‚musikalischen Zeitung‘ durchaus zu reinigen sei: in ihr dürfen die Erscheinungen der modernen Sonderkunst gar keine Berücksichtigung, ja nur Erwähnung mehr finden, außer dann, wenn entweder die Richtung nach der wirklichen Musik, wie wir sie verstehen, in ihnen nachzuweisen, hervorzuheben, zu stärken und zu kräftigen, oder aber die absolut entgegengesetzte Richtung als das Irrige, Fehlerhafte, Sinn- und Vernunftlose zur Belehrung deutlich aufzudecken ist.“<sup>47</sup>

Diese Thesen und die Zustimmung, die sie bei Franz Brendel, dem Herausgeber der *Neuen Zeitschrift*, fanden, bewogen Devrient zum Einspruch (Fortsetzung der Tagebucheintragung vom 17. April):

„Große Anregungen, aber Wagners enormer Irrtum über das Wesen der Musik zerstört ihm jede Wirkung seines außerordentlichen Geistes. Seine Universalität macht ihn borniert. Musik ist ihm in ihrer wahrsten und rechtfertigenden Bedeutung nur die innige Vereinigung von Dicht- und Tonkunst. Selbständigkeit der Musik, als eine Sonderkunst, läßt er gar nicht gelten. Quartett und Symphonie müssen ihm Irrtümer, unnatürliche



6. Eduard Devrient 1854

Künsteleien sein. Die Musik um ihrer selbst willen verleugnet er. Diese vergeistigte aller Künste, dies Band der Verständigung mit überirdischen Dingen über Wort und Gedanken hinaus – dies erkennt der Komponist Richard Wagner nicht an! Traurig für ihn und uns. Diese Kunst, welche das Gefühlte, nicht zu Definierende in allen anderen Künsten ausmacht, soll an sich nicht sein, die einzige, die, wo sie ganz sie selbst ist, keinen Vergleich mit den anderen zuläßt, über die nur nach übereinstimmender Gefühls- und Geschmacksbildung, nicht nach Verstandesregeln und Vergleichspunkten geurteilt werden kann, die heiligste, reinste, der Urquell aller Künste in Gleichmaß und Harmonie, soll nur da sein, dem Worte zu dienen, den Ausdruck zu verschärfen und zu heben! Das heißt verrannt sein in subjektiven Grillen und natürlich auch in Widersprüchen. Daß die Musik im Drama nur dessen Ausdruck sein soll, ist schon recht, aber wenn sein Verehrer Brendel sagt, Gluck sei nur Reformator der Oper gewesen, Wagner der Schöpfer des neuen Dramas, denn jener habe die Wahrheit des Ausdrucks nur als Musiker gewollt, dieser wolle sie als universeller Künstler, bisher hätten wir allein durch die Musik, insbesondere durch die charakteristische Wendung der Singstimme, dargestellte Charaktere gehabt, Wagner erziele die Charakteristik durch das Zusammenwirken aller künstlerischen Elemente – so widerspricht er den Axiomen der Schule. In der Oper ist das Drama die Hauptsache, folglich muß auch das Interesse am Individuum, also der Ausdruck des Singenden das Totalinteresse tragen. Das Orchester darf ihn nur stützen und ergänzen. In der Weise aber, wie Richard Wagner den Ausdruck zwischen Gesang und Orchester teilt, schwächt er das Interesse am menschlichen Individuum und verflüchtigt es in musikalische Abstraktion, die er doch gerade nicht will, verachtet jedenfalls das Lebenselement des Dramas. Gluck ist und bleibt das höchste Muster für dramatische Musik, über ihn hinaus gehn, ist überall gefährlich. Daß aber ein Verdienst darin bestehen soll, die Musik nicht als Musiker, sondern als universeller

Künstler zu behandeln, ist eine jener Bizarrerien, die wir auch den neuen philosophischen Schulen und der Schöpfungskraft des absoluten Begriffs zu danken haben. Außerdem ist die ausposaunte Schöpfung des neuen Dramas gar nichts als die alte Natur des Dramas in ihrer künstlerischen Universalität. Heute denke man immer, mit neuen Namen neue Dinge zu schaffen. Wagners Stärke liegt doch auch, wie aller unserer Kritiker, wohl der Kritik überhaupt, im Negativen. Über vorhandene Zustände spricht er mit unwiderstehlichem Scharfsinn und höchstem Maßstab.”

Die anschließende Lektüre der *Drei Operndichtungen* mit der *Mitteilung* veranlaßte Devrient zu folgendem Resümee in seinem Tagebuch (Eintragung vom 22. April 1852):

„Wagners Vorrede zu seinen drei Operngedichten zu Ende gelesen. Ungemein anregend, zuletzt aber gibt all das geistvoll Gesponnene und wieder Ausgefaserte kein eigentliches Resultat. Sein Drama der Zukunft ist die weiter ausgebildete Glucksche Oper, ganz befreit von den Opernkonvenienzen, aber besser, die mit Poesie und Geschmack ausgebildete Haupt- und Staatsaktion oder die fortentwickelte antike Tragödie. Immer nur Reinigung des Alten von Modewust und Pöbeldienerei. Richard Wagner ist ein gewaltiger Reiniger, vor seiner Geißel, seinem Eifer ist nichts Gemeines und Schlechtes versteckt und sicher, darum wäre er ein Segen für die Bühne gewesen als praktischer Führer oder als Anreger, als ‚der nie zufriedene Geist, der immer Neues will‘. Aber sein Geist ist doch wesentlich kritisch, reformierend, nicht ursprünglich schöpferisch. Darum wird er – ausgesetzt wie er ist und bleibt – nichts Neues selbst schaffen, er wird es nur vorbereiten.“

Die Ausführlichkeit der Tagebuchnotizen deutet darauf hin, daß Devrient sie als Skizzen für einen später zu schreibenden Brief an Wagner zu verwenden gedachte. Zunächst äußerte er sich offenbar gegenüber Theodor Uhlig dilatorisch und kündigte eine eingehende briefliche Stellungnahme nach vollständiger Lektüre von Wagners Schriften an. Eine entsprechende Information

Uhlig muß Wagner Anfang Mai vorlegen haben. Dabei dürfte Uhlig zur Sache selbst allenfalls Andeutendes mitgeteilt haben, immerhin aber so viel, daß für Wagner deutlich wurde, daß er in Devrient keinen Parteiläufer für seine Kunstauffassungen, sondern nur einen sehr kritischen Gesprächspartner finden konnte. In seinem Brief vom 6. oder 7. Mai 1852 versuchte Wagner vor sich selbst und Uhlig diesen Sachverhalt aus der Person Eduard Devrients zu erklären. Dabei stellte er sein Verhältnis zu Devrient in einer Rollenverteilung dar, die die Konstellation Siegfried/Mime aus der im Vorjahr entstandenen Dichtung *Der junge Siegfried* reflektiert: Das Verhältnis des anarchistischen Genies zum handwerklichen Künstler, der durch sein Spezialistentum unproduktiv geworden ist. Nicht einmal die Analogie zum gewaltsamen Ende Mimes, den Siegfried „wie in einer Anwandlung heftigen Ekels“<sup>48</sup> tötet, fehlt<sup>49</sup>: „Devr[ient] hat es weit in seinem fache gebracht, und dieß hat ihn eben hartnäckig eitel gemacht: solchen menschen muß nun ihr ganzes fach über den haufen geworfen werden, sonst ist auf keinen erfolg zu rechnen, und dieser erfolg ist endlich doch nicht erreichbar, außer durch einen vollständigen mord. Wie soll ein mensch, der durch und durch methode ist, meine natürliche anarchie begreifen können? Devr[ient] ist durchaus Despot, er will die leute zwangsweise selig machen: vom revolutionär hat er keine spur. Es fehlt ihm vollständig an naivetät, er hat nicht einen blutstropfen vom künstler in sich: oder ist er künstler? Er beweist, wie weit es bei vollkommener unproduktivität ein klar rechnender kompilator bringen kann: das neue, unwillkürliche muß ihm durchaus fremd bleiben: er hat kein herz dafür [ . . . ] Mein umgang mit ihm war – so entsinne ich mich jetzt – eine fortlaufende Marter.“

Bis Anfang Juni 1852 vervollständigte Devrient seine Kenntnis von Wagners theoretischen Schriften durch die Lektüre von *Oper und Drama*, die für ihn verheißungsvoll begann. Am 3. Mai notierte er:

„Richard Wagners ‚Oper und Drama‘ angefangen. Ein genialer Kerl!“

Die anfängliche Bewunderung wich indessen bald der Kritik, die sich, wie schon vorher, gegen Umstürzler und Abstraktheit richtete. Am 2. Juni 1852 schrieb Devrient an seine Frau<sup>50</sup>:

„Wagners Buch wird mir sauer. So viel Bedeutendes, Geniales, neben so vielem Willkürlichen, bloß geistreich Zurechtgelegten, um in seiner Beweisführung nicht gestört zu werden. Er ist doch auf dem Kunstgebiete, was er auf dem politischen war. Einer, der neue Welten bauen will, wozu die alte aber nicht zu verwenden ist, und gleichwohl gibt es kein anderes Baumaterial. Auch ist er zu sehr seinen phantastischen Abstraktionen ergeben, um wirklichen historischen Geist zu haben, und das ist schlimm bei Entwicklungen, die auf der Geschichte ruhen müssen. Doch was kritisiere ich Dir über ein Buch, das Du nicht kennst und schwerlich wirst kennenlernen. Ich bin nur gerade zu lebhaft damit beschäftigt, um davon gegen Dich zu schweigen.“

Und im Tagebuch heißt es am 5. Juni:

„Fortgelesen. Der gute Wagner wird mir sauer. Er schenkt dem Leser nichts von all seiner vermittelnden Gedankenarbeit. Wir wollen Resultate, er will aber, daß wir auch sehen, wie mühsam er sie gefunden hat.“ Devrients Resümee lautet zwei Tage später:

„Richard Wagners ‚Oper und Drama‘ mit Anstrengung zu Ende gelesen. Das Buch ist wirklich so klug, daß es darüber dumm wird. Schade, schade um diese Fülle von Geist, Kombination und genialen Momenten; zuletzt ist's zu nichts. Am deutlichsten tritt zuletzt doch das Bestreben heraus, auf seine nächste Oper aufmerksam zu machen, den Stabreim, seine Orchesterverwendung ins Licht zu stellen. Seine Geißel über den gegenwärtigen Zuständen ist unwiderstehlich, aber das Neue, das es verheißt, ist teils das Alte, neu verbrämt, teils Seifenblase.“

Nicht ohne Überraschung liest man in Devrients Tagebuch eine am folgenden Tage (8. Juni) eingetragene Bemerkung über eine Ausstellung von Genellis Zeichnungen *Das Leben eines Wüstlings*. Sie zeigt, wie sehr Devrient, trotz aller Kritik, unter dem Eindruck der

Grundthesen von Wagners Zürcher Reformschriften stand:

„[ . . . ] seltsame Erfindungen [ . . . ], die ins Gebiet des Dramas übergreifen, ohne es ergreifen zu können, und dadurch die Natur der Maler[e]i verletzen. Es ist, als ob die Künste innerhalb ihrer besonderen Schranken zu Ende mit sich gekommen wären.“

Devrient hat seine Eindrücke über Wagners Publikationen bald darauf dem Autor in einem Brief mitgeteilt, der nicht erhalten ist. Wagner schrieb darüber später in der Autobiographie<sup>51</sup>:

„Ich war seit meinem Fortgange von Dresden, wenn auch mit langen Unterbrechungen, mit *Devrient* in Verkehr geblieben; er hatte sich noch brieflich über meine Schriften ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ und ‚Oper und Drama‘ höchst anerkennend geäußert.“

Das ist nun auf jeden Fall eine Verbiegung der Tatsachen. Zwar ist anzunehmen, daß sich Devrient in seinem Schreiben an Wagner verbindlicher ausgedrückt hat als im Tagebuch und in den Briefen an seine Frau. Daß Wagner indessen Devrients Brief bei der Lektüre keineswegs als „höchst anerkennend“ empfunden hat, erfahren wir von ihm selbst; gegenüber Theodor Uhlig beklagte er sich am 2. Juli 1852<sup>52</sup>:

„Fd[uard] Devrient hat mir nun auch geschrieben: da habe ich's nun: neue pein! Was fange ich mit dem menschen an! Zu meinem entsetzen sehe ich, daß der mann bei weitem oberflächlicher und seichter ist, als ich zuvor noch glaubte. Von ‚Oper und Drama‘ kann er wohl nur den ersten theil gelesen haben, denn sein ganzer brief ist fast nur eine *Vertheidigung der Musik* gegen meine „angriffe“ auf sie in diesem ersten theile.“

Wagner antwortete Devrient erst am 9. September; dabei ging er vor allem auf den schon gegenüber Uhlig hervorgehobenen Punkt ein<sup>53</sup>:

„Wie kommen Sie dazu, bester freund, zu glauben, Sie müßten die *Musik* gegen mich vertheidigen? Ich kann nicht anders annehmen, als daß Sie damals nur noch den I<sup>ten</sup> band von ‚Oper und Drama‘ gelesen hatten, und diesen zunächst auch nur unter dem Eindrucke

eines gewissen Schmerzgefühls in Folge des Bekanntwerdens mit meinen Ansichten über den Operngenre, und namentlich über einige heroen desselben. Lesen und verstanden Sie aber den II<sup>ten</sup> und hauptsächlich den III<sup>ten</sup> theil meines buches, so kann ich – aufrichtig gesagt – nicht begreifen, wie Sie nicht vor Allem in mir den *Musiker*, und ich hoffe: den Musiker im *weitesten* Sinne, erkannten.“

Als Gesamttendenz von Wagners Brief ist die Bemühung zu erkennen, die eigentlich kontroversen Punkte aus der Diskussion zu ziehen. Das zeigt sich zum einen in dem Zusatz „in weitesten Sinne“ am Ende des oben zitierten Passus – denn gerade dieser Erweiterung des Musikbegriffes hätte Devrient nicht zugestimmt. Es zeigt sich aber auch im Eingangsabsatz des Briefes, in dem Wagner seine ganze schriftstellerische Tätigkeit der vorangehenden Jahre relativiert<sup>54</sup>:

„Daß ich einmal bis zur wirklichen theorie, bis zum Schreiben *über* die Kunst, vorschritt, geschah an sich mit so großem Widerwillen, daß ich jetzt an jene damals von mir empfundene Nothwendigkeit mich nur mit wirklichem Schmerz erinnern lassen kann. Sie haben doch nicht etwa geglaubt, es sei mir darum zu thun gewesen, ‚bücher‘ zu schreiben, und mich als schriftsteller zu zeigen? Fast giebt mir eine Stelle Ihres briefes, wo Sie mir den Mangel einer zusammendrängenden Uebearbeitung vorwerfen, den Verdacht ein, als ob Sie die Veranlassung zu meinen Schriften nicht verstanden hätten!“

So offenkundig verquer Wagners Vorwurf an Devrient ist, er habe seine theoretischen Schriften als theoretische Schriften zu ernst genommen, so entsprach er doch der Stimmung des Jahres 1852, in dem Wagner, zum künstlerischen Schaffen zurückgekehrt, die Dichtung des nunmehr auf vier Teile erweiterten Bühnenfestspiels *Der Ring des Nibelungen* abrundete. Im Schlußabsatz des Briefes heißt es<sup>55</sup>:

„[ . . . ] in Kürze nur noch die Nachricht, daß ich in diesem Sommer das dritte Stück meiner *Nibelungen* (No: 1: die Walküre) beendete, jetzt noch das große

Vorspiel dichten, und die zwei älteren Stücke umarbeiten will. Vielleicht lege ich Ihnen das Ganze gegen Weihnachten vor."

Wenn auch nicht „gegen Weihnachten“, so konnte Wagner doch immerhin im Februar des folgenden Jahres Devrient ein Exemplar der inzwischen als Privatdruck vorliegenden Ring-Dichtung zusenden. Devrient ließ einige Monate verstreichen, bis er das Textbuch las, – vermutlich wegen der Fülle der Geschäfte, die das neu übernommene Amt des Intendanten am Karlsruher Hoftheater ihm aufbürdete<sup>56</sup>. In den Sommerferien, die er in Baden-Baden verbrachte, notierte Devrient in seinem Tagebuch (14. Juli):

„Wagners ‚Rheingold‘ ausgelesen. Sehr bequeme Breite, nur interessant für den, der sich besonders für den Gegenstand interessiert. Wie auszuführen? Es erfordert die außerordentlichste Theatermaschinerie."

Und am 17. Juli heißt es zusammenfassend:

„Im Gärtchen ‚Siegfrieds Tod‘ gelesen. So habe ich nun den vollen Eindruck des Nibelungenringes im ganzen Umfange der vier Stücke. Interessant, poetisch, eigentümlich, aber absonderlich und voraussichtlich nicht auszuführen, auch wenn Wagner sich zu vielen Abänderungen, Kürzungen, Zusammendrängungen bei der Komposition entschließt. Es sprengt, wie er mit dem ‚Holländer‘ angefangen, die natürlichen Grenzen des Theatralischen, zieht Motive hinein, die nicht in die Bühnenrealität passen und darum fehlschlagen. Er ist zu episch und verlangt Dinge dargestellt, die sich nur erzählen und beschreiben lassen. Aber ein geniales Gedicht ist es."

## V. Die Ring-Komposition

Die nächste Begegnung Devrients mit dem Ring des Nibelungen ergab sich durch den Besuch, den er im Sommer 1857 Wagner in dessen kurz vorher bezogenen Zürcher Domizil auf dem Wesendockschen Grundstück abstattete. Es war die erste persönliche Wiederbegegnung seit Wagners Flucht aus Dresden.

142a 2 9.9.52.

Wunderbar Freund!

Ihren Brief, für den ich Ihnen so sehr dankbar muß, habe ich mit größter Begeisterung gelesen, und habe mich sehr über die Art und Weise gefreut, die Sie mir mit Ihrem unverwundlichen Verstande zu bewilligen. Ich fand sie nicht, und auch weniger, als ich von der Art der Schrift zu erwarten hatte. Meine Freude ist sehr angezogen, und man sollte sich wundern, daß ich nicht noch früher Kopfstand jetzt setzen muß, sobald man diese Art von Theatralischen nach sich. Wenn ich den Grund meines Leidens in Bezug ansetzen soll, so kann ich nicht besser beschreiben, als wenn ich erkläre, daß ich an „Theorie“ leide. Und diese Theorie besteht in dem, was man sagt, was eigentlich so genannt wird, sondern auch mein ganzes Kunstschaffen, das für den Aufführer gewiß ein einmal nicht über die Bewusstheit mit jeder, nicht und gerade – im schäblichsten Falle, nicht Dreikönigstunde, sondern dann. Das ist einmal bei den verschiedenen Theorien, die man betrachten über die Kunst, natürlich, gepaart an sich mit so großen Willens, daß es jetzt an sich selbst selbst empfindere Vollständigkeit nicht nur mit über die letzten Stunden aufzuweisen kann. Sie haben dort nicht ohne geglaubt, so für ein Drama zu sein gemacht, Bücher zu schreiben, und mich als Schriftsteller zu zeigen. Das ist nicht nur eine Stelle, was Sie, was die und die Mängel eines aufeinanderliegenden hebräisch-berühmt, was ich für den Mensch ist, als ob die die Verantwortung zu meinen Stoffen nicht verstanden. Nicht! Glauben Sie mir, nicht!

7. Brief Richard Wagners an Eduard Devrient vom 9. September 1852

Seit November 1853 hatte Wagner an der *Ring*-Komposition gearbeitet und war bis zur 2. Szene des II. *Siegfried*-Aktes gelangt, als im Sommer 1857 jene Krise im Werkentstehungsprozeß eintrat bzw. manifest wurde, die zum vorläufigen Abbruch der Komposition führte<sup>57</sup>. Am 28. Juni 1857, zwei Tage vor dem Eintreffen Devrients, hatte Wagner an Franz Liszt geschrieben<sup>58</sup>:

„Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen von ihm Abschied genommen: [ . . . ] Ich habe den Plan gefaßt, Tristan und Isolde in geringen, die Aufführung erleichternden Dimensionen, sofort auszuführen, und heute über's Jahr [ . . . ] in Straßburg aufzuführen.“

*Tristan und Isolde*, das Projekt, das die *Ring*-Komposition einstweilen verdrängt hatte, bildete das folgenreichste Gesprächsthema zwischen Wagner und Devrient. Das Resultat war der Plan, die Uraufführung des Werkes nicht in Straßburg, sondern in Karlsruhe ins Auge zu fassen – ein Plan, über dessen Problematik und schließliches Scheitern eingangs bereits einiges gesagt wurde.

Bei seinem Zürcher Besuch lernte Devrient auch einige Teile der *Nibelungen*-Komposition kennen. Wagner schrieb darüber später in der Autobiographie<sup>59</sup>:

„In bester Laune bewirtete ich jetzt *Devrient*, so gut ich konnte; an einem Vormittage spielte und sang ich ihm das ganze ‚Rheingold‘ vor, welches ihm recht gut zu gefallen schien. Halb ernsthaft, halb scherzend sagte ich zu ihm, ich hätte bei dem Mime an ihn gedacht; denn wenn es damit nicht zu spät würde, sollte er ihn einmal auszuführen bekommen.“

Hier ist an den oben zitierten Brief Wagners an Uhlig vom Mai 1852 zu erinnern, in dem Wagner sein Devrient-Bild mit Mime-Zügen ausgestattet hatte. Dieser Brief – sofern wir ihn richtig interpretiert haben – offenbart den Hintersinn der von Wagner selbst zitierten Bemerkung zu Devrient. Nur dieser Hintersinn kann die ‚ernsthafte Hälfte‘ des *Aperçus* gewesen sein, da Wag-

ner sehr wohl wissen mußte, daß Devrients Sängerlaufbahn seit Jahrzehnten beendet war.

Devrient berichtete seiner Frau brieflich über das gleiche Ereignis<sup>60</sup>:

„Darauf spielte und sang mir Wagner das große Vorspiel oder die Voroper seines großen dreioperigen Werkes vor. Es ist in den verschiedenen Figuren der Nixen, Zwerge, Riesen, des Locke<sup>61</sup> (einer dem Merkur ähnlichen Götterfigur des Lichts) eine außerordentliche Kraft der Charakteristik zu bewundern, und Wagner trägt sie mit einer Virtuosität der Darstellung vor, die ich noch gar nicht an ihm kannte. Nun sehe ich wohl, wie tief in seiner künstlerischen Individualität sein Grundsatz in der Komposition begründet ist: das Musikalische nur in den Dienst des Dramas zu begeben und die Darstellung in seinen Opern vollkommen voran zu stellen. In Widerspruch damit steht nur sein unmäßiger Gebrauch des Orchesters, der oft an den wichtigsten Momenten die wörtliche Darstellung total verdunkelt und ersäuft. Im Ganzen sehe ich dies Werk, schon diese kleine Oper, für fast unaufführbar an: wie soll es erst mit dem ganzen ungeheuerlichen vierteiligen Werke werden? Er hat über die Aufführung die ausschweifendsten Pläne, zu deren Verwirklichung ich weder Geld, noch Ort, noch Zeit, noch künstlerische Kräfte und Mittel zu finden wüßte.“

Aus einer späteren Stelle des Berichtes an Therese Devrient erfahren wir, daß Wagner seinen Gast auch mit Partien aus der *Walküre* und aus *Siegfried* bekannt machte<sup>62</sup>:

„Indes las ich nach dem Tee etwas aus dem ‚Faust‘ und drang dann in ihn, mir auch noch aus seinen neuen Arbeiten etwas zu zeigen, so daß er mir noch die Szene aus er ‚Walküre‘ vortrug, in welcher Bruder und Schwester sich in heftiger Liebe finden; zu weiterem Lesen, wozu ich getrieben wurde, ließ ich es klüglich nicht kommen, damit Wagner den Rest des Abends allein habe, und so zeigte er auch noch ein frisch fertig gewordenes Stück aus dem jungen ‚Siegfried‘, da der Zwerg Mime ihn zum Drachen führt, damit er das Fürchten

lerne. Die charakteristischen Figuren sind vortrefflich und frappant gedacht, einzelne Stellen der Empfindung und großer Energie ebenfalls sehr gelungen, aber mindestens ebensoviel klingt es, als ob einer einen Text zur Hand nimmt und wie toll improvisierend singt, ein anderer aber dazu auf dem Klavier nicht weniger toll umhertrommelt. Ein vollständiges Charivari. Der letzte Abend war damit zu Ende."

Fast noch erstaunlicher als die Tatsache von Wagners solistischem Vortrag von umfangreichen *Ring*-Partien und sogar des ganzen *Rheingoldes* ist, daß Devrient einen deutlichen Eindruck von der künstlerischen Gestalt des Werkes erhalten zu haben glaubte. Damit mochte er zu einem Teil recht haben, doch sind andererseits die unvermeidlichen Defizite einer solchen Privatwiedergabe nicht zu übersehen. Sie lagen wohl weniger im Bereich der Gesangsrollen, bei denen Wagner die mangelnde Professionalität und Stimmlagendifferenzierung durch seine suggestive Gestaltungskraft ersetzen konnte, als vielmehr im Fehlen des Orchesters. Daß für Devrient im *Rheingold* „unmäßiger Gebrauch des Orchesters“ als tadelnswert erschien und daß er bei *Siegfried* den Eindruck gewann, daß einer „auf dem Klavier [ . . . ] toll umhertrommelt“, möchte man doch wohl auf das Konto der behelfsmäßigen Ausführung der instrumentalen Werkkomponente setzen.

Erst sechs Jahre später erhielt Devrient Gelegenheit, sich von der neuartigen Orchestersprache von Wagners Werken seit dem *Ring des Nibelungen* einen Eindruck zu verschaffen. Am 14. November 1863 dirigierte Wagner in Karlsruhe ein Konzert mit eigenen Werken, auf dessen Programm neben einigen bereits ausgearbeiteten Stücken aus den *Meistersingern* zwei Ausschnitte aus der *Walküre* standen: der „Walkürenritt“ und „Wotans Abschied und Feuerzauber“.

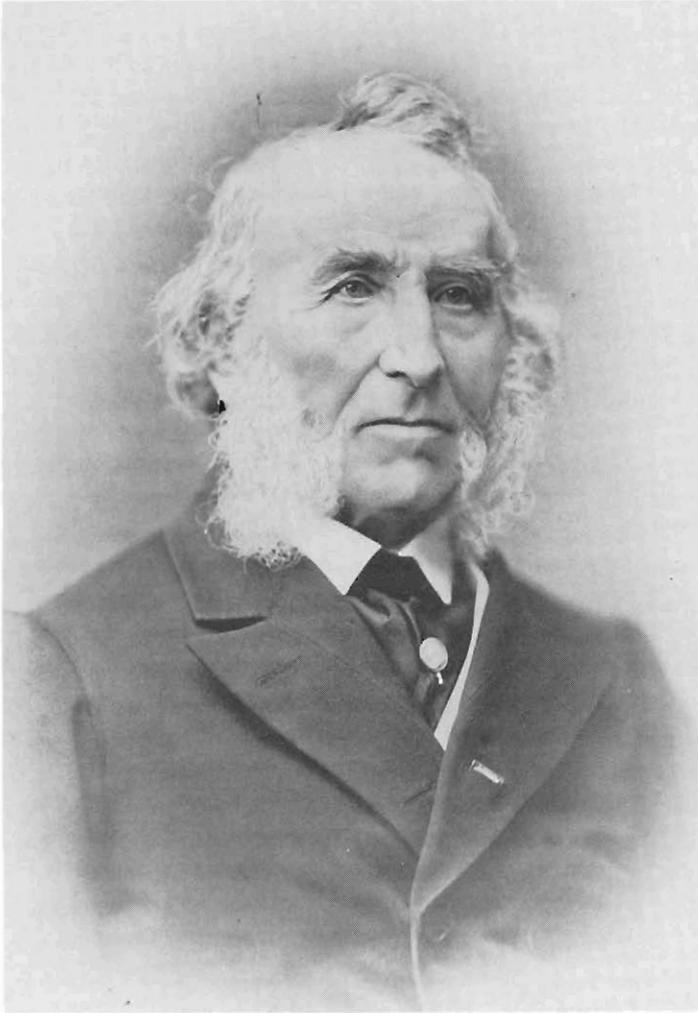
Devrient hat das Ereignis in seinem Tagebuch ausführlich kommentiert (Eintragung vom 14. November 1863). Sein Gesamturteil über die neuen Musikstücke (wir zitieren hier nur die auf die *Walküren*-Musik bezüglichen Passagen) ist negativ. Um so bemerkenswer-

#### Baden.

Karlsruhe, 15. Nov. Das große Konzert von Richard Wagner ist gestern in glänzender Weise an uns vorüber gezogen und hat sicher auf alle Zuhörer, selbst auf die, welche seiner Richtung nicht unbedingt angehören, einen tiefen und nachhaltigen Eindruck hervorgebracht, wie er überall erzeugt werden muß, wo wir einer genialen Kunstschöpfung, einer gewaltigen Schöpferkraft gegenüber treten. Wagner ist der Schöpfer einer eigenen Welt in Tönen, deren Heilmaß jene wunderbar phantastische, tief bedeutungsvolle, echt deutsche Volksepöe der Sagenkreise ist, in deren musikalisch-poetischer Ausgestaltung er mit Zauberkräften waltet.

Wagner gab uns in seinem Konzerte Proben aus seinen drei letzten, größtentheils noch unedirten Werken: dem Nibelungenring, Tristan und Isolde und den Meistersingern, und bewies dadurch zugleich schlagend, welche Mannigfaltigkeit der Auffassungsweise, welche Vielseitigkeit des Ausdrucks ihm zu Gebote steht. Der Eizel wächst bei ihm organisch aus dem Stoff heraus. In den „Meistersingern“ herrscht eine behagliche, breit angelegte und ruhig sich entwickelnde Darstellungsweise vor, gepaart mit einem köstlichen Humor, der die volkstümlichen und ehrenfesten Gestalten des Hans Sachs und seiner prächtigen Genossen mit festen Strichen zeichnet. In „Tristan und Isolde“ wogt die mächtigste Liebesgluth, ringt eine überwältigende Leidenschaftlichkeit, aber getragen von einer hohen Idealität der Empfindung, in der edelsten Form. Die „Nibelungen“ wirken dagegen mit gigantischer Gewalt; Riesengestalten und Riesenformen tönten uns entgegen; hier hat der Meister mit dem Pinsel eines Michel Angelo gemalt, und dennoch blieb noch Raum für die zarresten poetischen Empfindungen, wie sie sich in Siegmund's Liebesgesang und Wodan's Abschied hinreichend schön ausdrücken.

Wir müssen uns heute versagen, auf Einzelnes einzugehen, und wollen nur kurz berichten, daß die Aufführung eine tadellos schöne, durchaus vollendete war; daß das ausgezeichnete Orchester mit einer Begeisterung und Virtuosität spielte, die der Werke und der genial leitenden Hand des Schöpfers derselben vollkommen würdig war; daß auch die Sänger (die H. Brandes, Brulliot und Oberhoffer) in den Geist der Werke mit Liebe und Hingebung eingebracht waren und ihr Bestes leisteten, und daß die Aufnahme von Seiten des überfüllten Hauses dem entsprechend auch eine begeisterte war. Wagner wurde mit Tusch und Jubel empfangen, fast nach jedem Stück (oft wiederholt) nebst den Sängern gerufen und mit Vorbeur gefeiert. Den stürmischsten Beifall erhielten das Vorspiel und Finale aus „Tristan und Isolde“, der Walkürenritt, Siegmund's Liebeslied (musste wiederholt werden) und Wodan's Abschied und Feuerzauber. Die beste Kritik dieser Normalaufführung ist wohl die, daß sie auf Wunsch des Großherzogs am nächsten Donnerstag (den 19. November) wiederholt werden soll, eine Tatsache, die wir mit um so mehr Freude begrüßen, als einerseits so bedeutende Werke erst bei öfterem Hören ganz erfaßt und verstanden werden können, und andererseits Vielen, die dem ersten Konzert nicht beiwohnen konnten, hierdurch Gelegenheit geboten wird, das früher Versäumte nachzuholen. Ein solcher Genuß kann nur an seltenen Festtagen der Kunst geboten werden, und die zahlreichen Verehrer Wagner's sind Allen, die hierzu mitgewirkt, zu bleibendem Danke verpflichtet.



9. Eduard Devrient, Altersbild

ter ist, wieviel in der Kritik dennoch an Anerkennung und Bewunderung für die Souveränität des Orchesterleiters und die Charakterisierungskunst des Komponisten Wagners aufscheint:

„Die Musik war imponierend. Wagners Direktion macht seine Kompositionen klar anschaulich und nimmt ihnen dadurch das Anstrengende für den Hörer. Der Walkürenritt ist eine grandiose Konzeption [ . . . ]. Die Musikaufführung machte mir einen großen Eindruck von der Gewalt eines fähigen Kopfes über so viele Menschen und musikalische Mittel. Wagners Direktion ist dem Wunderbaren nah in ihren Wirkungen. Binnen zwei Tagen ein Orchester – und ohne übermäßige Mühen – zu solchen Wirkungen zu bringen, ist erstaunlich. Aber wie seine Kompositionen fast alle auf einen Effekt – den des Crescendos – hinauslaufen, so wird dieser auch bald monoton in der Ausführung [ . . . ]. Gewaltig ist der Walkürenritt. Man glaubt, die furchtbaren Jungfrauen auf ihren schnaubenden Rossen durch die Luft sausen zu hören zur mitleidlosen Todeswahl für Walhalla. Auch Wotan wie ein Gott, aber der Feuerzauber ist wieder bis zur äußersten Langweiligkeit ein dürftiges Thema wiederholend. Dergleichen ist Wagners stehendes Unglück. Ist man über den ersten, oft überwältigenden Eindruck hinaus, so bleibt uns doch nichts Positives von Kunsteindruck zurück. Es ist uns wie nach einem prachtvollen Feuerwerk zumute, nach einer Phantasmagorie oder einem kühnen Gang auf dem Seile. Man hat nichts für sich gewonnen, nur einen merkwürdig begabten Menschen bewundert.“

Eine differenzierte Analyse der negativen Komponente von Devrients Urteil wird hier nicht einfach von Unverständnis sprechen können, sondern im Gegenteil ein scharfes Bewußtsein für die ästhetische Problematik des Gehörten zu konstatieren haben. Die Wurzel dieser Problematik ist weniger in den Kompositionen an sich zu suchen als darin, daß Wagner, um zu dieser Zeit überhaupt Teile der noch unvollendeten *Nibelungen-Tetralogie* bekannt machen zu können, die aufgeführten Teile durch ihre Isolierung aus dem Werkganzen bis

zu einem gewissen Grade zu verfälschen gezwungen war.

Dabei mußte die Walküren-Szene, im Original die instrumental-vokale Einleitungspartie des III. *Walküren*-Aktes, sogar nicht unwesentlich umgeformt werden, um als Orchesterstück gespielt werden zu können. Das plakative, aus der Anfangszeit der *Ring*-Konzeption stammende Walküren-Thema trat nun mit seinen dynamischen Steigerungen wesentlich mehr in den Vordergrund als im originalen dramatischen Zusammenhang. Devrients Vorwurf gegen den Crescendo-Effekt als Manier dürfte (obwohl er nicht ausdrücklich mit bestimmten Werken verbunden wird) zumindest teilweise durch den Eindruck des orchestralen „Walkürenrittes“ angeregt worden sein.

Und auch die Rüge der Wiederholung eines „dürftigen Themas“ im „Feuerzauber“ – gemeint ist das „Schlummer-Motiv“ – ist nicht ganz unverständlich. Denn im Werkzusammenhang ist diese Partie der großflächige Abschluß eines über mehr als eine Stunde sich erstreckenden Aktes; was sich im Blick auf diese Funktion als kompositorische Ökonomie darstellt, muß in der Isolierung den Vorwurf der Monotonie auf sich ziehen. Die Aufführungssituation führte dazu, daß als Opern-Nummer genommen wurde, was als Bestandteil eines weitgespannten dramatisch-symphonischen Zusammenhanges konzipiert war – ohne daß dieser Umstand dem Hörer, der das Ganze nicht kannte, durchschaubar werden konnte.

Bedenkt man dies, so muß man es bedauern, daß Devrient für seine Erfahrung von Wagners *Ring* auf partielle Eindrücke angewiesen blieb. Von den Werken Wagners, die nach der Jahrhundertmitte entstanden, lernte er nur die *Meistersinger* durch die Karlsruher Aufführung von 1869 kennen; er beurteilte das Werk als ein „erquältes, in sich widerspruchsvolles und langweiliges Monstrum“ (Tagebucheintragung vom 5. Februar 1869). Im Unterschied zu diesem Werk, an dem ihn die Diskrepanz zwischen humoristischem Sujet und einer eher „zum Weltuntergang passenden“ Musik (Ta-



10. Richard Wagner um 1870

gebucheintragung vom 14. November 1863) störte, hätte Devrient möglicherweise den *Ring des Nibelungen* wesentlich anders beurteilt, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, das Werk oder wenigstens größere Teile daraus als musikdramatischen Totaleindruck auf sich wirken zu lassen.

Die noch folgenden Berührungen mit Wagners Tetralogie waren indessen nur Nachklänge. 1869 erfuhr Devrient durch Hermann Levi, den damaligen Hofkapellmeister in Karlsruhe (und späteren ersten Bayreuther *Parsifal*-Dirigenten) von den Zwistigkeiten um die Münchner Uraufführung des *Rheingoldes*, die gegen Wagners Willen stattfand (Tagebucheintragung vom 31. August 1869). Und aus den Briefen des Jahres 1873 geht hervor, daß Devrient mit Interesse von Wagners Bayreuther Festspielplänen Kenntnis nahm<sup>63</sup>. Als 1876 in Bayreuth der *Ring des Nibelungen* erstmals aufgeführt wurde, war der Gesundheitszustand des damals Fünfundsiebzigjährigen indessen bereits so schlecht, daß eine persönliche Teilnahme an diesem Ereignis – abgesehen von der inzwischen eingetretenen menschlichen Entfremdung<sup>64</sup> – nicht in Frage kam. So blieb das Karlsruher Konzert von 1863 für Eduard Devrient die letzte direkte Begegnung mit demjenigen Werk Wagners, dessen Anfänge er fünfzehn Jahre zuvor miterlebt und bis zu einem gewissen Grade mitgestaltet hatte.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Eduard Devrient: Geschichte der Schauspielkunst, Leipzig 1848–1874.
- <sup>2</sup> Eduard Devrient: Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich. Leipzig 1869, S. 62.
- <sup>3</sup> Tagebucheintragung vom 19. April 1861 (vgl. Anmerkung 5).
- <sup>4</sup> Tagebucheintragung vom 18. April 1861 (vgl. Anmerkung 5).
- <sup>5</sup> Eduard Devrient – Aus seinen Tagebüchern, hrsg. von R. Kabel, Weimar 1964 [Bd. 1:], Berlin–Dresden 1836–1852 [Bd. 2:], Karlsruhe 1852–1870. Die zitierten Tagebuchnotizen werden durch Angabe des Datums nachgewiesen.
- <sup>6</sup> Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient, hrsg. von H. Devrient, Stuttgart 1909 (Kurztitel: Briefwechsel).
- <sup>7</sup> Die Briefe bis zum 12. September 1851 liegen vor in: Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Hrsg. von G. Strobel und W. Wolf. Bd. I–IV. Leipzig 1967–1979 (zitiert als: SBr); die den Originalen folgende Orthographie dieser Ausgabe wurde in den Zitaten beibehalten. Für Zitate aus Briefen späteren Datums vgl. die Nachweise an den betreffenden Stellen.
- <sup>8</sup> Richard Wagner: Mein Leben. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. München 1976 (zitiert als: ML).
- <sup>9</sup> Zur Entstehung von Wagners Tetralogie vgl.: Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“. Hrsg. von W. Breig und H. Fladt (= Richard Wagner, Sämtliche Werke. Bd. 29/I). Mainz 1976.
- <sup>10</sup> Die Partitur von „Lohengrin“ wurde am 28. April vollendet.
- <sup>11</sup> SBr II, S. 89–91.
- <sup>12</sup> Richard Wagner: Sämtliche Schriften. Volksausgabe, Bd. XII. Leipzig o. J. (im folgenden zitiert als: SS) S. 220–229.
- <sup>13</sup> Veröffentlicht in: Richard Wagner: Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Hrsg. von O. Strobel. München 1930 (im folgenden zitiert als: Skizzen und Entwürfe), S. 26–33.
- <sup>14</sup> Unter dem Titel Der Nibelungenmythus – Als Entwurf zu einem Drama, gedruckt in SS II, S. 157–166.
- <sup>15</sup> Skizzen und Entwürfe, S. 38–55.
- <sup>16</sup> ML, S. 394.
- <sup>17</sup> Skizzen und Entwürfe, S. 56–58.
- <sup>18</sup> Diese Fassung liegt der Wiedergabe in SS II, S. 176–228, zugrunde, wobei die ursprüngliche Bezeichnung als „Große Heldenoper“ getilgt wurde.
- <sup>19</sup> Skizzen und Entwürfe, S. 59.
- <sup>20</sup> SS IV, S. 330.
- <sup>21</sup> SS II, S. 115–155.
- <sup>22</sup> Vgl. ML, S. 390.
- <sup>23</sup> SS XI, S. 270–272.
- <sup>24</sup> ML, S. 390.
- <sup>25</sup> SS XI, S. 273–324.
- <sup>26</sup> ML, S. 403.
- <sup>27</sup> ML, S. 425.

<sup>28</sup> Vgl. Wagners Briefe vom 9. August an Theodor Uhlig und vom 19. November und 4. Dezember an Ferdinand Heine (SBr III, S. 110, 150 und 178).

<sup>29</sup> Vgl. den Brief an Theodor Uhlig vom 27. Dezember (SBr III, S. 195 f.).

<sup>30</sup> ML, S. 410.

<sup>31</sup> Vgl. die Briefe an Theodor Uhlig vom 24. Februar und an Julie Ritter vom 26.–27. Juni (SBr III, S. 242 und 331).

<sup>32</sup> Vgl. den Brief an Theodor Uhlig vom 27. Dezember 1850 (SBr III, S. 364).

<sup>33</sup> SS XII, S. 283.

<sup>34</sup> SS XII, S. 223 (Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?).

<sup>35</sup> SS IV, S. 313.

<sup>36</sup> SS II, S. 146.

<sup>37</sup> SS XII, S. 283.

<sup>38</sup> Richard Wagner an August Röckel. Eingeführt von La Mara. Leipzig 2. Aufl. 1912, S. 39 (Brief vom 25.–26. Januar 1854).

<sup>39</sup> SS IV, S. 344.

<sup>40</sup> SS III, S. 41.

<sup>41</sup> Die letztere Schrift trägt den Erscheinungsvermerk „1852“, lag aber schon Ende 1851 vor.

<sup>42</sup> SBr IV, S. 241 f. Die Kleinschreibung ist eine Eigenart von Wagners Orthographie zwischen Dezember 1848 und Anfang April 1851; Wagner folgte hierin dem Beispiel der Brüder Grimm.

<sup>43</sup> SBr IV, S. 311.

<sup>44</sup> SS V, S. 20–52.

<sup>45</sup> SS V, S. 5–19.

<sup>46</sup> SS V, S. 53–65. – Der bereits am 3. und 6. September 1850 in der Neuen Zeitschrift für Musik erschienene Aufsatz das Judentum in der Musik wurde möglicherweise damals wegen des Pseudonyms „K. Freigedank“ von Devrient nicht als Wagnersche Schrift erkannt; in den Tagebüchern ist er jedenfalls nicht erwähnt.

<sup>47</sup> SS V, S. 61.

<sup>48</sup> SS VI, S. 48.

<sup>49</sup> SBr IV, S. 357.

<sup>50</sup> Briefwechsel, S. 154 f. (Statt „der *neue* Welten bauen will“ heißt es in der Briefausgabe, offenbar irrtümlich, „der *nur* Welten bauen will“.)

<sup>51</sup> ML, S. 560.

<sup>52</sup> SBr IV, S. 400.

<sup>53</sup> SBr IV, S. 463.

<sup>54</sup> SBr IV, S. 462.

<sup>55</sup> SBr IV, S. 464 f.

<sup>56</sup> In seinem Brief an Devrient vom 4. April 1853 mahnte Wagner eine Empfangsbestätigung für die *Ring*-Dichtung an (vgl. SBr IV, S. 465, Anm. 1924).

<sup>57</sup> Vgl. dazu C. Dahlhaus: Das unterbrochene Hauptwerk – Zu Wagners Siegfried. In: Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk.

Hrsg. von C. Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 23), Regensburg 1970, S. 235–238.

<sup>58</sup> Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 3. erweiterte Aufl. in volkstümlicher Gestalt. Hrsg. von E. Kloss. Leipzig 1910, Tl. II, S. 171, 172.

<sup>59</sup> ML, S. 564.

<sup>60</sup> Briefwechsel, S. 282 f.

<sup>61</sup> Wagners ursprüngliche Schreibweise dieses Namens war „Loke“; Devrients ungenaue Orthographie deutet darauf hin, daß Wagner das „o“ kurz aussprach.

<sup>62</sup> Briefwechsel, S. 286 f.

<sup>63</sup> Briefwechsel, S. 415 f. und 424.

<sup>64</sup> Wagner hatte Devrient tief verletzt durch die Rezension, die er 1869 über dessen Mendelssohn-Erinnerungsbuch (vgl. Anm. 2) schrieb (Eduard Devrient, SS VIII, S. 226–238). Cosima charakterisiert die Schärfe von Wagners Attacke zutreffend, wenn sie in ihrer Tagebucheintragung vom 13. Februar 1869 schreibt: „R[ichard] ist bei seinem Aufsatz, den er unerwartet und großartig vernichtend beschließt. Es zeigt sich wiederum hier, wie ihm alles zu Herzen geht und wie er niemals einer Sache nicht ihre ganze, wenn noch so schreckliche und dabei niemandem auffallende Bedeutung geben kann. Ich bin förmlich erschrocken, als er mir das vorliest“ (Cosima Wagner: Die Tagebücher. Bd. I, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und D. Mack. München und Zürich 1976, S. 55).



Werner Schulz

Das Karlsruher  
Hoftheater,  
Felix Mottl  
und Bayreuth



# Das Karlsruher Hoftheater, Felix Mottl und Bayreuth

Es war in der unruhigsten Zeit seines bewegten Lebens, als Richard Wagner mit Karlsruhe in Verbindung trat.<sup>1</sup> Dem nach dem Dresdner Aufstand 1849 geflohenen, steckbrieflich verfolgten sächsischen Hofkapellmeister mußten Großherzog Friedrich I. von Baden und sein Theaterdirektor Eduard Devrient als mögliche Retter in der Not erscheinen. Vom Fürsten erwartete er, daß er ihm die Gnade seines Landesherrn vermitteln und ihm damit die Rückkehr aus dem Exil ermöglichen werde. Der Freund Eduard Devrient hatte versprochen, sein Werk nach Kräften zu fördern. So entstand dann der Plan, die neue Oper *Tristan und Isolde* zuerst in der badischen Residenz aufzuführen. Als das Werk vollendet war, blieb es jedoch dem Meister verwehrt, auf die Vorbereitungen an Ort und Stelle selbst Einfluß zu nehmen. Zwar besaß das Karlsruher Hoftheater ein Sängerpaar, Ludwig und Malvina Schnorr von Carolsfeld, das die schwierigen Titelrollen hätte bewältigen können und das Werk später, 1865, auch tatsächlich zum Erfolg führte. 1859 aber, in Abwesenheit Wagners, erwiesen sich die Hindernisse als unüberwindlich. Zudem hatte sich das Verhältnis Wagners zu Devrient verschlechtert: Der Dichterkomponist glaubte, nicht zu Unrecht, bei dem Theatermann eine wachsende Distanz, persönlich wie künstlerisch, feststellen zu können.

Als Wagner, schließlich amnestiert, 1861 selber nach Karlsruhe kam, war an die Wiederaufnahme des *Tristan*, zumal nach dem Weggang der beiden Schnorr, ernstlich nicht mehr zu denken. Gleichwohl ließ es der Großherzog an Beweisen seiner Sympathie nicht fehlen. Dies veranlaßte den Meister, die feste Niederlassung in Karlsruhe ins Auge zu fassen. Doch scheiterte er an den von ihm selbst gestellten, viel zu hoch geschraubten Bedingungen, seinen Vorstellungen von einem festen Gehalt, vor allem aber seinen Forderungen nach Kompetenzen im Theaterbereich, einer Ausnahmestellung, mit der er Devrient, dem Mann in der amtlichen Funktion, hätte in die Quere kommen müssen. Der sich immer stärker ausprägende Gegensatz der bei-

den ehemaligen Freunde hat dann auch zeitweilig die Geneigtheit des Fürsten überschattet. Mit offenen Vorwürfen zielte Wagner auf Devrient, von dem er seine Werke nicht wunschgemäß interpretiert sah. So wollte er dann auch nicht mehr, wie versprochen, einen *Tannhäuser* oder einen *Lohengrin* in Karlsruhe dirigieren, und es kam lediglich im November 1863 zu einer konzertanten Aufführung von Werkfragmenten, die allerdings so erfolgreich verlief, daß sie fünf Tage später wiederholt werden mußte.

Wagners Sehnsucht nach einem fürstlichen Mäzen, der ihm auch materiell aus der Not helfen würde, erfüllte sich wenige Monate später, im Mai 1864. König Ludwig II. von Bayern gewährte ihm, was Großherzog Friedrich I. von Baden nicht hatte bieten können. Jetzt konnte er auch endlich seinen Traum von einer perfekten *Tristan*-Aufführung verwirklichen.

Indes mußte Wagner im Sommer 1865 gewahr werden, daß er mit diesem Werk jeder normalen Bühne zuviel zumutete. Auch in Karlsruhe hatte der *Tristan* zunächst keine Chancen. Aber auch die im Juni 1868 in München erstmals aufgeführten, viel publikumsfreundlicheren *Meistersinger von Nürnberg* schienen hier auf schwer zu überwindende Schwierigkeiten zu stoßen. So äußerte sich in einem Gutachten Hermann Levi<sup>2</sup>, der seit 1864 die Stelle des Hofkapellmeisters in Karlsruhe versah. Levi stand damals noch nicht im Bannkreis Richard Wagners, hatte noch Vorbehalte gegen seine Kunstrichtung und glaubte das Karlsruher Personal, insbesondere den Chor, dem Werk noch nicht ganz gewachsen. Gleichwohl gelangte es am 5. Februar 1869 zur Aufführung, und Levis Pessimismus fand sich nicht bestätigt.

Zu einer Pflanzstätte der Wagnerschen Kunst ist Karlsruhe in diesen späten 1860er Jahren und auch im darauffolgenden Jahrzehnt noch nicht gediehen. Immer noch hatte Richard Wagner selbst keinen Grund, mit der Aufführungspraxis an dieser Stelle zufrieden zu sein, und unmutig registrierte Cosima Wagner in ihrem Tagebuch eine *Tannhäuser*-Aufführung am 25. Novem-

ber 1872: „Tempi vom guten Kapellmeister Kalliwoda entweder geschleppt oder gejagt: die Regie von Herrn Devrient datierend, unmöglich lächerlich . . .“<sup>3</sup> Dagegen fand der Bayreuther Festspielgedanke am badischen Hof guten Nährboden. Großherzog und Großherzogin erwarben alsbald Patronatsscheine und blieben dem Unternehmen auch aus Überzeugung gewogen. Bei der Eröffnung der Festspiele 1876 waren sie unter den Ersten zugegen, Großherzogin Luise betrat den Grünen Hügel am Arm des erlauchtesten Gastes, ihres Vaters, des Deutschen Kaisers.<sup>4</sup>

Hofkapellmeister Hermann Levi war inzwischen 1872 nach München gegangen; von dort aus fand er später als begeisterter Anhänger Wagners den Weg nach Bayreuth: 1882 wurde er der erste Dirigent des *Parsifal*. Seit 1875 hatte auch Karlsruhe wieder einen bedeutenden Orchesterchef, Otto Dessoff. Er war kein Wagnerianer. Seine Sympathien galten der Kunst von Johannes Brahms, der in diesen Jahren zu Karlsruhe in enge Beziehungen trat. Gleichwohl hat Dessoff auch dem Werk Richard Wagners in der badischen Residenz einen großen Dienst geleistet: Auf seine Fürsprache hin wurde 1880 als Nachfolger sein Schüler, der junge Felix Mottl, zum Kapellmeister berufen.

Felix Mottl<sup>5</sup> war am 24. August 1856 in Unter-St. Veit bei Wien als Sohn eines Kammerdieners geboren. Begabt mit einer sehr schönen Stimme fand er im Alter von zehn Jahren Aufnahme als Sängerknabe im K.K. Löwenburgischen Konvikt. Das Gymnasium besuchte er ohne Erfolg; seine Neigung gehörte ganz der Musik und dem Theater, und so wechselte er schon bald ans Konservatorium. Neben Dessoff wurde dort unter anderen auch Anton Bruckner sein Lehrer.

Dem Werk Richard Wagners war Mottl schon früh nahegekommen. Bei der Gründung des „Wiener Akademischen Richard-Wagnervereins“ 1873 stand der Sechzehnjährige in vorderster Front. Die persönliche Bekanntschaft des Meisters machte er bei dessen Besuch zwei Jahre später. Daß Wagner ihn, der inzwischen Korrepetitor an der Hofoper geworden war, zur

Vorbereitung der ersten Bayreuther Festspiele hinzuzog, wurde zum bestimmenden Ereignis seines Lebens. Anschaulich beschreibt er in seinem von Willy Krienitz auszugsweise herausgegebenen Tagebuch, wie er sich vom Mai 1876 an in die Umgebung des Meisters einlebte.<sup>6</sup> Mit Herman Zumppe, Franz Fischer und Anton Seidl bildete Felix Mottl die sogenannte *Nibelungen-Kanzlei*, die das Material für die Aufführung der Tetralogie herzustellen hatte. Auch als Assistent und Hilfsdirigent konnte er sich dann in Bayreuth mit den persönlichen Vorstellungen Wagners vertraut machen.

1878 war Mottl kurze Zeit Kapellmeister an der Komischen Oper in Wien, und am 28. März 1880 brachte er es mit Franz Liszts Unterstützung zur Aufführung eines eigenen dreiaktigen Bühnenwerkes *Agnes Bernauer* in Weimar.

Dem 24jährigen Felix Mottl tat sich dann die Position in Karlsruhe auf. Am 30. September 1880 begann sein Dienst, in dem ihm zunächst der schon länger amtierende Kapellmeister Josef Ruzek gleichgestellt war, den er aber dann binnen Jahresfrist in den Schatten stellte.<sup>7</sup> 23 Jahre lang hat Mottl das Karlsruher Musiktheater beherrscht, länger als die meisten, die vor ihm und nach ihm hier wirkten; in leitender Funktion brachten es nur zwei seiner Vorgänger, Josef Alois Schmittbaur (1776–1804) und Joseph Strauß (1824–1863), auf mehr Dienstjahre.<sup>8</sup> Zudem war Mottl bis 1892 auch Dirigent des Philharmonischen Vereines in Karlsruhe.

Felix Mottl galt als ein Mensch von bestrickender Liebenswürdigkeit. Kein Grübler, sondern ausgestattet, wie er es einmal nannte, mit einer „ruchlosen Heiterkeit“<sup>9</sup>, konnte er übermütig aus sich herausgehen. Von der Natur zum Vollblutmusiker bestimmt, verband er mit der Nonchalance des Österreichers Hingabe und Gewissenhaftigkeit an ein Werk, mit dem er sich eins wissen durfte. Die eigenen Kompositionen – seine Opern, ein Festspiel, ein Tanzspiel, ein Streichquartett und einige Lieder – konnten sich nicht durchsetzen. Mottls Ruhm gründete allein auf der Kunst des Interpretierens, der Verwirklichung dessen, was Richard

Wagner gefordert und gelehrt hatte, des völligen Verschmelzens von musikalischer Idee und szenischem Gestus. So sehr erfüllte ihn die Konzeption des Musikdramas, daß er auch Mozarts Bühnenwerke in sie einbegriff und erst viel später zu ihrer artgemäßen Wiedergabe fand.

In seine erste Karlsruher Zeit fiel die Wiederbelebung von Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad*. Nachdem er bereits zwei Opern von Hector Berlioz, *Benvenuto Cellini* und *Beatrice und Benedikt*, auf die Bühne gebracht hatte, wagte er sich als erster überhaupt, am 6. und 7. Dezember 1890, an die vollständige Wiedergabe von dessen *Trojanern*. Auch anderen modernen Franzosen, so Bizet und Chabrier, galt sein Bemühen. Von den Meistern des deutschen Sprachraumes pflegte er auf der Bühne und im Konzert Ludwig van Beethoven, Franz Schubert und Johann Sebastian Bach. Die Aufführung der ungekürzten *Matthäus-Passion* am Karfreitag 1903 war eines der letzten großen musikalischen Ereignisse der Ära Mottl. Franz Liszt und Anton Bruckner waren ihm, wie wir gesehen haben, persönlich vertraut. Ferner stand ihm Johannes Brahms, und auch mit dem Werk des jüngeren Zeitgenossen Richard Strauss, dem er kollegial zugetan war, vermochte er sich, wenigstens in seiner Karlsruher Zeit, nicht zu befreundeten.

Alle Genannten traten jedoch weit zurück hinter dem einen, der wohl immer bei seinem Wirken zugegen gewesen ist: Zwar beherrschte Richard Wagner unbestritten alle deutschen Bühnen in diesen Jahrzehnten. Aber in ganz besonderer Weise war dies hier der Fall, bei diesem Dirigenten und in dieser Stadt, die durch ihn und mit ihm den vielsagenden Namen eines „Klein-Bayreuth“ erwerben sollte.

Obwohl der *Ring* das Wagnersche Werk war, an dem Mottl schon als Zwanzigjähriger sein Talent erprobt hatte, blieb ihm versagt, es als erster in Karlsruhe dirigieren zu dürfen.

Für eine Abend an Abend gereichte Darstellung des gesamten Riesenopus hätten die Kräfte des Hoftheaters zunächst noch nicht ausgereicht. Daß sie dennoch das



11. Felix Mottl während seiner Karlsruher Zeit

Karlsruher Publikum schon so bald erleben durfte, verdankte es dem genialen Impresario Angelo Neumann, der 1881 ein Richard-Wagner-Gastspieltheater gegründet hatte und mit einem Ensemble hervorragender Künstler sowie mit den Bayreuther Originalrequisiten Deutschland und weitere Teile Europas bereiste; Anton Seidl, Mottls Kollege aus der *Nibelungen*-Kanzlei, hatte die musikalische Leitung. Mit Karlsruhe schloß Neumann seinen Vertrag am 10. Februar 1883, drei Tage, bevor der Tod den Meister in Venedig ereilte<sup>10</sup>. So wurde die vollständige Aufführung des *Ring* in den ersten Märztagen zur eigentlichen Toten- und Gedächtnisfeier an dieser Stätte.

Mottl selbst hatte dann noch im selben Jahr Gelegenheit, seine eigene *Walküre* vorzuführen, am 3. Dezember 1883 zur Feier des Geburtstages von Großherzogin Luise. Es folgten aus gleichem Anlaß die übrigen Teile der Tetralogie, *Rheingold*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* in den Jahren 1885, 1886 und 1887. Zuvor schon, am 3. Dezember 1884, hatte er den Karlsruhern den so lange vorenthaltenen *Tristan* vermittelt. Eine merkwürdige Verflechtung ließ dieses Musikdrama für Felix Mottl mehrfach zu einem Schicksalswerk werden: Zunächst einmal fand er mit ihm den Weg zurück nach Bayreuth.

Cosima Wagner war willens, dem verewigten Gatten mit der Fortsetzung der Bayreuther Festspiele ein unvergängliches Denkmal zu setzen. Mit ungeheurer Energie und Hingabe, hart gegen sich selbst wie gegen andere, hat sie sich dieser Aufgabe unterzogen. Treue gegen Treue hieß ihr Gebot all denen gegenüber, die schon vom Meister selbst die Weihen empfangen hatten. Unter den Auserwählten am Dirigentenpult war Felix Mottl der jüngste.

Für den ersten Bayreuther *Tristan* des Jahres 1886 waren Hans Richter, der musikalische Leiter der Festspiele 1876, aber auch Anton Seidl nicht abkömmlich. Hans von Bülow, der die Uraufführung 1865 dirigiert hatte, mußte aus persönlichen Gründen – er war der erste Ehemann von Cosima Wagner gewesen – außer Be-

tracht bleiben. So kam Mottls große Stunde. Schon bei den Proben zeigte sich, daß Frau Cosima den ihr gemäßen Dirigenten gefunden hatte. Mottl hat dann achtmal in dieser Festspielsaison ganz allein den Stab geführt, und nach deren Abschluß nannte Frau Wagner Mottl „das schönste Ergebnis unseres Werkes und als das schaffende Element, welches es zum Tageslicht fördert“<sup>11</sup>.

20 Jahre dauerte hinfort diese Zusammenarbeit. Mottl war, solange er der Karlsruher Bühne angehörte, an allen Bayreuther Festspielen, das Jahr 1899 ausgenommen, beteiligt<sup>12</sup>, er hat nach dem *Tristan* auch den *Tannhäuser*, den *Lohengrin* und den *Fliegenden Holländer* als erster in das Haus auf dem Grünen Hügel gebracht. Der Name Mottl stand in dieser Zeit für den Bayreuther Aufführungsstil schlechthin.

Die Zuneigung von Cosima Wagner, der „geliebten Meisterin“, zu ihrem „Spielmann“, dem sie sich verwandt fühlte<sup>13</sup> und den sie wie einen Sohn behandelte, verschaffte Mottl in Wahnfried eine „Beliebtheit bis zum Siedegrad“<sup>14</sup>. Er war der kongeniale Freund, der „Glückstern“<sup>15</sup>, mit dem sie am liebsten plauderte und mit dem sie alles besprach<sup>16</sup>. Von ihm fand sie sich ganz verstanden und „freut sich unaussprechlich, daß er ihr so unendlich gut ist“<sup>17</sup>. Ihren „einzigen, guten, lieben Felix“ machte sie zum Vertrauten ihres geheimsten Denkens und Wollens. Zeitweilig, 1888, wollten Gerüchte sogar davon wissen, Cosimas Tochter Isolde sei für Mottl bestimmt<sup>18</sup>.

Es konnte nicht ausbleiben, daß man Mottl vorhielt, er habe sich von Frau Cosima auch künstlerisch zu sehr leiten lassen<sup>19</sup>. In diesem Sinne schrieb später Felix Weingartner, Mottl hätte weniger nachgiebig sein sollen, selbst auf die Gefahr hin, damit anzustoßen<sup>20</sup>. Gewiß trug Cosima in sich eine unbeugsame Auffassung vom Werke des Meisters, die sie natürlich von diesem selbst herleitete, und unbestreitbar ist, daß Mottl bereit war, ganz im Dienst von Bayreuth aufzugehen. So schrieb er ihr doch einmal höchst aufschlußreich: „Verfügen Sie vollständig über mich; ich bin ebenso bereit,

den *Tristan* zu leiten, wie das Öffnen und Schließen des Vorhangs zu überwachen.“<sup>21</sup>

Cosimas Biograph Du Moulin Eckart sah das Verhältnis wenig problematisch: Mottl habe sofort aus ihren Angaben das Richtige erkannt, „und sie wirkten auf ihn wie eine Inspiration, die sich unmittelbar mit seinem eigenen künstlerischen Empfinden und Können verband“.<sup>22</sup> Doch mag Mottl, der letztlich ein weicher Charakter war, in dem Bestreben, es Cosima recht zu machen, manchmal des Guten zuviel getan haben. Als er 1888 an Stelle des erkrankten Levi den *Parsifal* übernahm, wählte er so feierlich langsame Zeitmaße, daß er damit auch bei Freunden Befremden hervorrief. Natürlich sah man, ausgeprägt bis zum Weltanschaulichen, den Einfluß von Frau Cosima<sup>23</sup>. Daß Mottl wirklich geglaubt hatte, in ihrem Sinne zu dirigieren, verriet seine Bekümmernis, als ihm, wenige Monate später, der *Parsifal* des Jahres 1889 versagt schien: „Sie selbst haben mir Ihre unbedingte Zufriedenheit mit meiner Direktion des *Parsifal* so unumwunden schriftlich und mündlich bezeugt, daß ich wirklich nicht einsehe, warum ich jetzt davon dispensiert werden soll . . . Ich bin maßlos verstimmt . . .“<sup>24</sup> Doch dauerte dieser Ärger nur ganz kurze Zeit, denn Cosima verstand es, den Gekränkten alsbald zu begütigen. Daß ihre Übereinstimmung aber nicht immer eine vollständige war, weiß man von dem Besuch einer Karlsruher Aufführung der *Götterdämmerung* im Januar 1888, wo ihr die ebenfalls sehr gedehnte Wiedergabe des Trauermarsches auffiel<sup>25</sup>.

Es war abzusehen, daß Felix Mottl mit wachsendem Ruhme für andere, bedeutendere Residenzen attraktiv werden mußte. Anhänger der Wagnerschen Kunst am Berliner Hof hatten Ende 1886 den neuen Generalintendanten Graf Hochberg so weit gebracht, daß er die Berufung Mottls in die Wege leitete<sup>26</sup>. Dieser zeigte sich auch bereit, und sein Weggang von Karlsruhe schien beschlossene Sache. Er selbst stellte seine bisherige Position Felix Weingartner in Aussicht, dem ein Ruf an den badischen Hof willkommen gewesen wäre<sup>27</sup>. Da machte in Berlin der Generalintendant durch unge-



12. Cosima Wagner um 1900

schicktes Vorgehen das Projekt zunichte. Hochberg hatte nämlich für die Kapellmeisterstelle an der Königlichen Oper einen eigenen Kandidaten gehabt, den wesentlich älteren Konzertdirigenten und Musikpädagogen Ludwig Deppe, den er neben Mottl zu verpflichten gedachte. Deppe war, wie auch durch die Presse verbreitet wurde, für das klassische Repertoire, Mottl ausschließlich für die Wagner-Oper ausersehen. Damit aber konnte Mottl ganz und gar nicht einverstanden sein, da er sich nicht von Mozart und Beethoven abdrängen lassen wollte. So verfiel Hochberg auf den Gedanken, Mottl im Tausch gegen die *Meistersinger* die *Zauberflöte* und *Fidelio* zu übertragen. Dies jedoch fand Mottl erst recht unerträglich, er erachtete die Voraussetzungen für sein Engagement als nicht mehr gegeben und trat vom Kontrakt zurück.

Die Wagnerianer, die sich mit Berlin schon im Besitz einer neuen Bastion gewöhnt hatten, mochte dieser Rückzug verdrießlich stimmen. Hatte sogar Frau Cosima für Mottls Übersiedelung Glückwünsche bereithalten<sup>28</sup>. Doch wußte sie sich mit der Einsicht zu trösten, daß ihr Mottl in Karlsruhe eigentlich viel dienlicher sein könne. Schon einmal hatte sie ihm gesagt, wie wichtig es sei, daß er sich mit Karlsruhe begnüge, welches ihr wirklich als eine Art Idylle im Vergleich zu anderem gelte<sup>29</sup>. Hier konnte er seine Kraft uneingeschränkt für die Festspiele bewahren<sup>30</sup>. Das gute persönliche Einvernehmen mit dem badischen Hof, das sich unter dem seit 1889 amtierenden Intendanten Albert Bürklin und besonders auch durch den Einfluß des Kabinettsrates im Hof-Staat der Großherzogin, Richard von Chelius, noch vertiefte, kam Frau Wagner ebenso zustatten wie Mottls einzigartige Stellung, die diesem alle Mittel zur Hand gab. Gleichwohl sah er, daß auch an den Karlsruher Verhältnissen nicht alles ideal war, und ließ es an weniger respektierlichen Äußerungen über diese „Bettelwirtschaft“<sup>31</sup>, diesen „Venusberg der Talentlosigkeit und Spießbürgerei“<sup>32</sup>, keineswegs fehlen, verständlich bei einem Manne, der damals und zeitlebens die Sehnsucht nach einem Ruf aus

der Heimatstadt Wien im Herzen trug. Zunächst einmal lohnte der badische Hof dem Hofkapellmeister seine gegenüber Berlin bewiesene Standfestigkeit mit der Ernennung zum „Direktor der Hofoper und Hofkapelle“<sup>33</sup>. Künftig wurde fast jeder Lockruf aus einer der großen Metropolen zum Anlaß, neue Würden oder Gehaltszulagen zu vergeben und entgegenzunehmen. Karlsruhe hielt Mottl fest und wollte ihn nicht mehr hergeben. Es ist wohl nicht abwegig zu sagen, daß Großherzog Friedrich, der einst Richard Wagner gegen den Willen seines Theaterdirektors Eduard Devrient nicht hatte gewinnen können, jetzt den Wagner-Dirigenten Felix Mottl mit Hilfe seines Intendanten Albert Bürklin um so enger an sich binden wollte. Am Ende des Wettlaufes zwischen den Gunstbezeigungen des Hofes und den immer wiederkehrenden Anreizen, anderswo ein noch glänzenderes Glück zu machen, stand schließlich doch die schmerzliche Trennung, aber auch die Katastrophe im privaten Umfeld des Künstlers.

Bis es soweit war, folgten einander allerdings noch einige Jahre, die von Erfolg und Anerkennung gesegnet waren. Die persönlichen Kontakte mit der Herrin in Wahnfried wurden enger und enger. Cosima Wagner kehrte immer wieder in Karlsruhe ein, um über die Festspiele Absprachen zu treffen, aber auch um beratend auf Projekte an Ort und Stelle Einfluß zu nehmen. Nachdem am 26. Dezember 1887 mit der *Götterdämmerung* der Schlußstein der Karlsruher Tetralogie gesetzt worden war, kam Frau Cosima einen Monat später zu Besuch, als erstmals der gesamte *Ring* in geschlossener Folge über die Bühne ging. Am 13. Januar 1889 gab es einen neuen *Rienzi*, und am 19. Mai 1889 den *Tannhäuser* in der Pariser Fassung. Ganz besonders angelegen sein ließ sich Cosima Wagner die *Legende der Heiligen Elisabeth*, ein Oratorium ihres Vaters Franz Liszt; eine Bühnenversion gelangte am 21. Oktober zur Aufführung, nachdem das Werk schon im Jahr zuvor konzertant dargeboten worden war. Wenige Wochen später folgte dann die bereits erwähnte Großtat der *Trojaner* von Hector Berlioz, die von der gesamten Musikwelt

und besonders natürlich in Frankreich beachtet und anerkannt wurde. Dies geschah in den Tagen, da Mottls Jahresgehalt von 7000 Mark auf 10 000 Mark erhöht (sein Anfangsgehalt 1880 hatte 4000 Mark betragen) und ihm der signaturmäßige Status eines Hofbeamten verliehen wurde<sup>34</sup>.

In Bayreuth dirigierte Mottl 1888, wir erinnern uns, den *Parsifal*, im Jahr darauf wieder den *Tristan* und 1891 den neu ins Programm genommenen *Tannhäuser*. Die ersten *Meistersinger* waren 1888 Hans Richter, dem Dirigenten des *Ring*-Zyklus von 1876, übertragen. Hierfür stellte Karlsruhe auf Mottls Empfehlung den Spielleiter, August Harlacher. Es verstand sich freilich, daß diesem bei dem strengen Regiment von Frau Cosima ungleich weniger Handlungsfreiheit eingeräumt war als den meisten späteren Regisseuren<sup>35</sup>.

Heller erstrahlte der Ruhm anderer aus Karlsruhe zugezogener Festspielteilnehmer. Früheste Gesangssolistin aus der badischen Residenz war Luise Belce, eines der Blumenmädchen im *Parsifal* von 1882 noch unter Richard Wagners persönlicher Leitung. In der gleichen Rolle sah und hörte man sie wieder 1883, 1884 und 1886. Luise Belce, eigentlich Luise Baumann, war am 24. Oktober 1860<sup>36</sup> in Wien geboren und gehörte dem Karlsruher Hoftheater seit dem 1. September 1881 an. 1883 war sie hier die erste Sieglinde, am 8. Juni 1885 heiratete sie den Pianisten Eduard Reuss, der ein Schüler von Franz Liszt gewesen war. Ihre Bayreuther Laufbahn setzte Frau Reuss-Belce dann als Eva in den *Meistersingern* 1889 fort.

Zur ersten Bayreuther Garnitur gehörte sieben Festspielsommer lang, von 1884 bis 1897, der Bariton Fritz Plank, der den Klingsor, den Kurwenal, Hans Sachs und Veit Pogner darstellte. Hervorragend bewährte sich auch die Vertreterin des hochdramatischen Faches, Pauline Mailhac, die 1891 und 1892 als Kundry und als erste Bayreuther Venus überhaupt 1891, 1892 und 1894 auftrat. 1892 stellte Karlsruhe auch einen Beckmesser in dem Baßbuffo Karl Nebe. Allen diesen Künstlern hat Mottl den Weg nach Bayreuth geebnet, wo sie sich an

maßgebender Stelle mit dem musikdramatischen Stil vertraut machen konnten, den sie dann an die Karlsruher Bühne weitervermittelten<sup>37</sup>.

Eine Mentorrolle besonderer Art sollte Mottl bei dem jungen Siegfried Wagner zufallen. Der Sohn des Meisters hatte zunächst, seiner Neigung folgend, das Studium der Architektur aufgenommen. Nach zwei Semestern an der Technischen Hochschule in Berlin ließ er sich im Herbst 1891 in Karlsruhe immatrikulieren<sup>38</sup>. Mottl hatte ihn dorthin gezogen, und er war es auch, der seinem Lebensweg die entscheidende Wende gab. Schon nach wenigen Wochen in Karlsruhe wurde Siegfried seinem Studienziel untreu, eine Reise nach Ostasien ließ ihn seines Entschlusses sicher werden, und als er zurückkam, hatte er sich, sehr zum Wohlgefallen von Haus Wahnfried, gänzlich der Musik und dem Bayreuther Erbe verschrieben.

Im Festspielsommer 1892 dirigierte Mottl in Bayreuth außer dem *Tristan* und dem *Tannhäuser* auch die *Meistersinger*. Diesmal überspannte er seine physischen Kräfte. Dr. Schweningen, bekannt als Leibarzt Bismarcks, aber auch der Familie Wagner zu Diensten, stellte am 15. August eine Diagnose, die Mottl strenge Schonung vorschrieb<sup>39</sup>. Seine Beschwerden, nervöse Störungen, die sich in leichter Erregbarkeit, häufigem Herzklopfen und öfters auftretenden hypochondrischen Stimmungen äußerten, könnten sonst zu unheilbarem Leiden führen. Mottl sah sich – „bei der etwas leidenschaftlichen Art, mit der ich nun einmal die Musik behandle“ – gewarnt. Er mußte in Karlsruhe, sehr zu seinem Leidwesen, um einen Urlaub bis Mitte Oktober nachsuchen<sup>40</sup>. Er sei bereit, so schrieb er, so lange auf seine Bezüge vom Hoftheater zu verzichten, „um ja niemandem Anlaß zu einer feindlichen Beurteilung zu geben“. Doch waren Intendant und Landesherr großzügig genug, diesem Anerbieten nicht Folge zu leisten<sup>41</sup>.

War somit vielleicht zum erstenmal ein ernsthaftes Anzeichen der späteren tödlichen Krankheit zu Tage getreten, so tat Mottl im selben Spätjahr 1892 einen freiwilligen Schritt, der, unter scheinbar glücklichen



13. August Harlacher

Auspizien, ein ganz anders geartetes Verhängnis in sich barg. Am 6. November schrieb er an Cosima Wagner: „Stehen Sie jetzt Ihrem Spielmann bei, lassen sie ihn nicht allein und richten Sie ihn auf in einer großen Frage seines Lebens! Ich stehe in hellen Flammen für Henriette Standthartner!“, und er setzte beschwörend hinzu: „Aber Sie dürfen mir nicht Nein sagen!“<sup>42</sup> Er, den sich die Freunde nicht anders denn als Junggesellen vorstellen konnten, trat am 17. Dezember in Wien in den Stand der Ehe. Die Erwählte, eine 26jährige Sängerin, Tochter eines fürstlich-liechtensteinischen Gutsverwalters, war Mitglied der Wiener Hofoper seit 1889<sup>43</sup>. Es hieß, Mottl habe sie in Bayreuth kennen und lieben gelernt. Dort war sie bis dahin nur im Jahre 1889 als eines der Blumenmädchen im *Parsifal* in Erscheinung getreten.

Cosima Wagner hatte sich überraschen lassen, nahm sich aber dann des Paares an, kümmerte sich um alles, sogar um die Hochzeitsreise, und sie soll schließlich auch die „schwere Aufgabe“ auf sich genommen haben, der Mutter Mottls die Braut genehm zu machen<sup>44</sup>. Warum eine schwere Aufgabe? Eine Erklärung dafür findet sich in einem von Franz Strauss an seinen Sohn Richard gerichteten Brief, in dem er auf Henriettes „getrübte Vergangenheit“ anspielte<sup>45</sup>. Frau Cosima begrüßte aber die Verhehlung ihres Schützlings noch aus einem anderen, persönlich motivierten Grund: „Mottl ist“, so schrieb sie am 16. Dezember 1892 an ihren späteren Schwiegersohn Houston Stewart Chamberlain, „im Grunde des Herzens eine der besten Naturen, die mir je vorgekommen. Sein sehr üppiges Naturell hat ihn, von seinem 20ten Jahre an, von einer Beziehung in die andere geworfen, und er ist, bei scheinbarer Leichtfertigkeit, doch so ernst, daß er sich Vorwürfe gemacht hat und in scheinbarer freier Beziehung sich gefesselt gefühlt hat . . . Nun kam seine Freundschaft zu mir, und ich stehe nicht an zu glauben, daß sein Entschluß zur Ehe (vor welcher er sonst ein Grauen empfand) in einigem Zusammenhang mit dieser Freundschaft steht.“<sup>46</sup>

Die Verbindung mit einem der bedeutendsten Musikinterpreten der Zeit mochte Henriettes Ehrgeiz gesponnt haben. Sie, die über eine sehr schöne Stimme verfügte und sich in Wien in einer „glänzenden Stellung“<sup>47</sup> wußte, dachte nicht daran, ihre Karriere der Ehe zu opfern. Auch Mottl selbst meinte, sie ihrer künstlerischen Berufung nicht entziehen zu sollen. Somit stellte sich die Frage nach einer gemeinsamen Wirkungsstätte. Zunächst widerstrebte Mottl ein Engagement Henriettes in Karlsruhe „aus vielen Gründen“. Noch am 14. Februar 1893 trug er sich, wie er dem befreundeten Violoncellisten Hugo Becker anvertraute<sup>48</sup>, mit dem Gedanken einer Übersiedlung nach Frankfurt. Doch neigte sich schließlich die Waage wieder nach Karlsruhe. Bürklin bekundete – auf Mottls Vorschlag hin – die Bereitschaft, mit Henriette in Verhandlungen einzutreten.

Die Forderungen, mit denen diese dann am 22. Februar hervortrat<sup>49</sup>, zeugten von großem Selbstbewußtsein. Sie werde keine Stellung annehmen, die ihr nicht wenigstens ein Äquivalent für die in Wien aufgegebene Position biete. Es sei ihr bekannt, daß ihr Fach noch für eine Saison besetzt sei. Dennoch müsse sie mindestens die Gehaltsbezüge von Frau Reuss, nämlich 7200 Mark, ansprechen, sodann bestehe sie auch darauf, daß ihr bestimmte Rollen kontraktlich zugesichert würden. Der Vertrag solle nicht länger als zwei Jahre dauern; im zweiten Jahr erwarte sie eine Gehaltssteigerung auf 12 000 Mark, dazu einen jährlichen Winterurlaub von zweimal 14 Tagen. Im Blick auf seinen Operndirektor schien dem Intendanten eine nur zweijährige Verpflichtung zu kurz. Zwar erklärte sich Frau Mottl umgehend bereit, auf drei Jahre abzuschließen, verlangte aber dann für die dritte Spielzeit eine weitere Aufbesserung auf 13 000 Mark. Da sie noch am Abend des 23. Februar nach Wien zurückfahren wollte, hielt es der Intendant für ratsam, „die Dame dingfest zu machen“.<sup>50</sup>

Bürklin sah sich in einer schwierigen Situation. Die Sache wurde publik, die deutsche Theaterwelt, Mottls Kollegen horchten auf. Denn Frau Mottl hatte ihm ge-



14. Fritz Plank

genüber angedeutet, daß sie noch über andere attraktive Angebote verfügte; deren Annahme aber hätte den Weggang Mottls von Karlsruhe nach sich gezogen.

Im fernen Kairo, wo er sich eines hartnäckigen Kattarrhs wegen aufhielt, vernahm Richard Strauss, Mottl wolle zwar nicht, werde nun aber nach München wechseln, da der Karlsruher Intendant das Engagement seiner Frau abgelehnt habe<sup>51</sup>. Strauss war an seiner Nachfolge in Karlsruhe interessiert; um sich zu vergewissern, wandte er sich an Mottl selbst. Doch als er von diesem, bei der weiten Distanz erst nach Wochen, Antwort erhielt, war die Entscheidung gefallen: Mottl sollte mit seiner Frau in Karlsruhe bleiben<sup>52</sup>.

Henriette hatte sich weitgehend durchgesetzt: Zwar sah der auf drei Jahre geschlossene Vertrag nominell nur ein aufsteigendes Gehalt von 6700, 8200 und 9200 Mark (dazu ein Spielhonorar von jeweils 30 Mark bei 60 garantierten Auftritten) vor. Denn Bürklin mußte darauf bedacht sein, daß die „Gagenverhältnisse des Solopersonals keine unerwünschte mit allerlei Konsequenzen verknüpfte Verschiebung“ erlitten<sup>53</sup>. Die um 2000 Mark höher lautende Forderung war aber dennoch erfüllt. Sie wurden einfach als Funktionsgehalt den Bezügen des Ehemannes zugeschlagen, die sich damit von Mai 1893 an auf 12 000 Mark beliefen. Dem Intendanten mochte dies alles zuwider sein. Er konnte noch hinnehmen, daß Henriettes mehrmaliges Gastspiel zur Probe nur mehr formelle Bedeutung hatte. Für den höheren Aufwand im Personaletat galt es aber einen Ausgleich zu finden.

Zunächst einmal schien die Anstellung von Frau Mottl das Engagement einer jugendlich-dramatischen Sängerin überflüssig zu machen. Aber mehr noch: Sie wurde zum Anlaß, einer anderen Künstlerin den Laufpaß zu geben. Der Name des Opfers war in den Verhandlungen gefallen: Frau Luise Reuss-Belce. Deren Vertrag lief zwar noch bis Ende der Spielzeit 1893/94. Aber beim Aushandeln Ende 1892 hatte es Schwierigkeiten gegeben. Frau Reuss, die sich mit der angebotenen Gehaltsaufbesserung von 1000 Mark nicht zufried-

den geben wollte, hatte, wohl nur um ein nicht unübliches Druckmittel zu gebrauchen, das Ende ihrer Tätigkeit in Karlsruhe in Aussicht gestellt<sup>54</sup>. Schließlich war man aber doch noch zu einem Einvernehmen gelangt, und es entbehrt nicht der Pikanterie, daß Mottl selber – wenige Tage vor seiner Eheschließung – mit seinem Entgegenkommen eine „höchst wünschenswerte Entscheidung“<sup>55</sup> bewirkt hatte. Jetzt, wo es auf einmal darum ging, Frau Reuss loszuwerden, stand die Theaterleitung am längeren Hebel. Was half es der Sängerin, daß sie sich von der einst ausgesprochenen Absicht distanzierte?<sup>56</sup> Sie sah Frau Mottl unwiderruflich kommen, die anberaumten Gastspiele konnten daran keinen Zweifel mehr lassen.

Am 24. Mai 1893 kam es zum ersten vielbeachteten Auftreten von Henriette Mottl. Ihr Gastspiel war zugleich die Uraufführung einer Oper ihres Gatten *Fürst und Sänger*. Während das Stück nur zurückhaltend aufgenommen wurde, durfte die Sängerin mit ihrer Stimme und Darstellungsweise Lob einheimen<sup>57</sup>. Freundlich äußerte sich auch Cosima Wagner, die bei den Proben zugegen gewesen war und einen glücklichen Mottl erlebt hatte: „Das Karlsruher Theater repräsentiert für mich immer ein Idyll, durch den gutmütigen, ehrlichen Zug, den Mottl hineingebracht hat.“<sup>58</sup> Was Henriette Mottl wirklich zu leisten vermochte, das mußte aber dann die neue Saison erweisen.

Am 9. Oktober 1893 schrieb Siegfried Wagner an Richard Strauss aus Karlsruhe: „Ich erlebte gestern hier eine herrliche, ganz vom Bayreuther Geiste getragene *Tannhäuser*-Aufführung. Das Orchester, die Chöre waren herrlich, die Mailhac ganz gewaltig und Henriette Mottl sehr gut.“<sup>59</sup> Etwas anders lautete der Bericht an seine Mutter; ihr meldete Siegfried, Frau Mottl „habe im Spiel noch alles zu lernen – und er wisse nicht, ob die Stimme für Elsa reiche“<sup>60</sup>. Das waren auch die Bedenken, die Frau Cosima ihrem Spielmann mitteilte: Es sei ihr größter Wunsch, Henriette bald einmal – und sie dachte schon an die kommende Festspielsaison – als Elisabeth und Elsa auftreten zu lassen: doch müsse sie

noch viel arbeiten, und es bedürfe dazu auch ganz besonders ihrer, Cosimas, Anleitung<sup>61</sup>.

Während man so dabei war, Henriette Mottl den Weg in höhere Etagen zu ebneten, wurde Frau Kammer-sängerin Reuss davon in Kenntnis gesetzt, daß nach dem Engagement von Frau Mottl vom 1. September 1894 an für sie kein Platz mehr in Karlsruhe sei<sup>62</sup>. Daran änderte auch nichts, daß ihr von seiten der Theaterleitung Worte des Bedauerns und der Anerkennung nicht versagt werden konnten.

In eben diesen letzten Tagen des Jahres 1893 gelangte Felix Mottl auf einen neuen Gipfelpunkt seiner Karlsruher Karriere. Wieder kam der Anstoß von auswärts. „Die Bemühungen einiger größerer Theater, besonders aber des Hoftheaters in München, die ausgezeichnete Kraft des Direktors Felix Mottl für sich zu gewinnen“, berichtete Albert Bürklin, der selber erst am 5. September die Würde eines Generalintendanten erlangt hatte, „dauern in einer Weise fort, daß wir es für unsere Pflicht halten, dieser Angelegenheit unausgesetzt die größte Aufmerksamkeit zu widmen“<sup>63</sup>. Mottl habe der Karlsruher Hofbühne über die Grenzen Deutschlands hinaus einen großen Ruf verschafft; er sei „als einer der bedeutendsten Dirigenten unserer Zeit anerkannt und dürfte binnen kurzem in allererster Linie stehen“. Daher und „gegenüber den Bemühungen des Münchener Hoftheaters“ erscheine es notwendig, ihm einen Titel zu verleihen, der dem ebendort und in Dresden gebräuchlichen entspreche: Levi sei „Generaldirektor“, Hofrat Schuch „Generalmusikdirektor“. Auch sei eine Auszeichnung Mottls um so erwünschter, als er gelegentlich der letzten Festvorstellungen vor dem Kaiser mit einem Orden nicht bedacht worden sei. Das Gesuch Bürklins wurde auch prompt vom Großherzog bewilligt, und so bekam Karlsruhe an Weihnachten 1893 seinen ersten Generalmusikdirektor.

Auch das Jahr 1894 begann für Mottl verheißungsvoll. Am 5. Januar brachte die Karlsruher Bühne wenige Tage nach der Weimarer Uraufführung die Märchenoper *Hänsel und Gretel*. Der Komponist Engelbert



15. Luise Reuss-Belce

Humperdinck war ja auch ein Jünger des Bayreuther Meisters, und Frau Cosima kam eigens nach Karlsruhe, wo sie am 21. Januar vom Großherzog empfangen wurde<sup>64</sup> und am 23. Januar einer Vorstellung beiwohnte.

Am 17. April gastierte Mottl erstmals mit einem großen Wagner-Konzert in der Queen's Hall in London. Zu dieser Zeit sah Henriette Mottl ihrer Niederkunft entgegen. Am 21. Januar war sie zum letzten Mal aufgetreten, am 24. Mai wurde der Sohn Wolfgang geboren. Dieses Ereignis, das Henriette bis zum Ende der Spielzeit von der Bühne fernhielt, mochte bewirkt haben, daß im März die Kündigung von Frau Reuss zurückgenommen und ihr Vertrag, wenn auch mit vorübergehender Kürzung der Bezüge, um zwei Jahre verlängert wurde<sup>65</sup>. Ein gewichtiger Grund dürfte aber auch gewesen sein, daß sie in ihrem Rollenfach noch nicht zu entbehren war.

Bei den Bayreuther Festspielen des Jahres 1894 stand erstmals der *Lohengrin* auf dem Programm. Neben Pauline Mailhac und Fritz Plank sollte diesmal auch der junge, im Vorjahr nach Karlsruhe verpflichtete Heldentenor Emil Gerhäuser zum Zuge kommen. Die Generaldirektion hatte Gerhäuser den Urlaub nach Bayreuth für ein viermaliges Auftreten als Walther von der Vogelweide im *Tannhäuser* bewilligt, ihm ein weitergehendes Mitwirken aber untersagt<sup>66</sup>. Gerhäuser trug daraufhin die Bitte vor, man möge ihm auch andere Aufgaben nicht vorenthalten, gelte es doch auch, „den Ruhm und die Ehre der großherzoglichen Bühne nach außen zu vertreten“.<sup>67</sup> Die Anwesenheit von Mottl biete die Gewähr, daß er keinen zu großen Anstrengungen ausgesetzt werde. Dem Ansuchen Gerhäusers trat dann auch Mottl selbst bei, und Bürklin ließ sich umstimmen. So fand dann auch Gerhäuser, zunächst in Reserve gehalten, Gelegenheit, für zwei erkrankte Darsteller als Lohengrin in die Bresche zu springen<sup>68</sup>.

Am 22. September 1895 sang Henriette Mottl zum ersten Mal in Karlsruhe die Sieglinde. Die Kritik sprach von einem ziemlich bedeutenden Eindruck, glaubte

aber auch vor bestimmten Gefahren warnen zu müssen: „Mit einer lyrisch angelegten Stimme hochdramatisch singen wollen“, schrieb die „Karlsruher Zeitung“, „das zieht den Ruin des Organes nach sich.“<sup>69</sup> Das Publikum nahm Frau Mottls Leistung mit Wärme auf und bestärkte sie im Bewußtsein, eine Schlüsselposition erkämpft zu haben. Das bedeutete, daß nun wiederum die Zukunft von Frau Reuss auf dem Spiel stand.

Frau Reuss hatte nicht den Willen erkennen lassen, von sich aus das Feld zu räumen. Es lag also bei der Generaldirektion, die Vorzüge der beiden Damen gegeneinander abzuwägen<sup>70</sup>. Die Entscheidung schien ihr einfach: „Frau Reuss ist in Folge des durch die Umstände geboten gewesenen Engagements der Frau Mottl überzählig geworden; Frau Mottl beherrscht nicht nur das ganze Repertoire der Frau Reuss . . ., sondern erstreckt ihre Leistungsfähigkeit auch auf Partien im jugendlich-dramatischen Gebiete, die sich der Darstellung durch Frau Reuss entziehen; Frau Mottl ist sohin nicht nur in bezug auf Umfang und Schönheit der Stimme, Gesangsweise, Erscheinung und Jugendlichkeit, sondern auch hinsichtlich ihres Repertoires der Frau Reuss bei weitem vorzuziehen.“ Ja, die anstehenden Verhandlungen mit Frau Mottl könnten gefährdet sein, „wenn ein Wiederengagement der Frau Reuss erfolgen müßte.“ Fortgesetzte Kompetenzstreitigkeiten, unausbleibliche Kabalen und Intrigen würden ein Nebeneinanderwirken dieser beiden Künstlerinnen begleiten. Dann laufe man wieder die Gefahr, daß glänzende Angebot anderer Bühnen Frau Mottl und dann gewiß auch ihren Ehegatten von hier fortziehen würden. Frau Reuss dagegen sei entbehrlich; da sie aber so lange dem Hoftheater mit Auszeichnung angehört und Gnadenbeweise empfangen habe, wolle man die Entscheidung der höchsten Willensmeinung des Landesherrn anheimstellen. Auch sah man für Frau Reuss eine Parteinahme des Publikums und der Presse voraus und rechnete mit Angriffen „gegen den in dieser Angelegenheit einen völlig unparteiischen und korrekten Standpunkt einnehmenden Generalmusikdirektor Mottl“.

Mit solchen Argumenten hatte sich die Generaldirektion für den mündlichen Vortrag gerüstet. Noch aber war zuvor der neue Kontrakt mit Frau Mottl unter Dach zu bringen. Dabei kam es zu einer Zerreißprobe.

Henriette wurde selber aktiv. Sie bitte darum, schrieb sie dem Generalintendanten am 2. Oktober, ihr nur dann den Vertrag zustellen zu lassen, wenn es seine innerste Überzeugung sei, daß sie das von ihr vertretene Fach voll und ganz, und zwar allein, auszufüllen imstande sei<sup>71</sup>. Es liege ihr fern (und diese Erklärung gewann durch ihre Wiederholung nicht an Glaubwürdigkeit), irgend jemanden verdrängen zu wollen, „aber ich bin andererseits fest entschlossen, nur dann an der hiesigen Bühne zu verbleiben, wenn ich die sichere Gewähr habe, daß ich für die fernere Zukunft hier mit gutem Mut und unbehindert von boshaften und verleumderischen Umtrieben solcher, welchen mein Hiersein als eine Ungerechtigkeit erscheint, meine Pflicht nach Kräften erfüllen kann“. Ihre Vorstellungen zielten auf einen Vertrag für nicht länger als drei Jahre, eine Erhöhung der Gage um je 1000 Mark pro Jahr und den bisher zugesicherten Urlaub von je zweimal 14 Tagen.

Die von Frau Mottl erbetene Schlußbesprechung am 9. November verlief für sie unbefriedigend<sup>72</sup>. Der Generalintendant war nicht gewillt, der Gagenforderung nachzugeben. Die Verstimmung Henriettes äußerte sich in einem Schreiben vom nächsten Tag, das bezeichnenderweise nicht an Bürklin, sondern an den Ökonomebeamten des Hoftheaters, den Rat Leopold Ruppert, gerichtet war. Sie habe sich sofort bereit erklärt, auf ihre erste Forderung zu verzichten und den neuen Vertrag auf drei Jahre mit 14 000 Mark jährlich abzuschließen, die wie bisher auf ihre und ihres Mannes Bezüge verteilt werden sollten. Beharren müsse sie jedoch auf der kontraktlichen Zusage, daß ihr das ganze jugendlich-dramatische Fach einschließlich der Sieglinde allein verbleibe. Gerade dies aber sei der Punkt, an dem die Differenzen eine Übereinkunft kaum mehr erhoffen ließen. Die bisher von ihr eingesetzte schärfste Waffe, die Drohung nämlich, ihr Mann werde sich im Falle ei-

nes Scheiterns der Verhandlungen mit ihr andernorts umsehen, stand ihr diesmal nicht zu Gebote. Er hatte ihr lediglich, „wenn auch ungerne“, darin recht gegeben, daß ihr die Sicherung ihrer künstlerischen Zukunft am Herzen liege.

Bürklin ließ durch Ruppert antworten<sup>73</sup>: Er halte am Angebot eines neuen Kontraktes zu den bisherigen Bedingungen fest. Eine Erhöhung des Einkommens könne vorläufig nicht stattfinden, da es nicht angehe, sie besser zu stellen als die erste dramatische Sängerin (gemeint war Pauline Mailhac). Bei der mündlich gemachten Zusage, daß ihr das ganze jugendlich-dramatische Fach zufalle, müsse es sein Bewenden haben; deren Aufnahme in den schriftlichen Vertrag sei überflüssig und auch mit den Satzungen des Deutschen Bühnenvereins nicht vereinbar. Frau Mottl wurde zu einer raschen Entscheidung gedrängt: Das Schreiben ging am 13. November mittags 12 Uhr hinaus, eine Antwort so oder so wurde von ihr für den nächsten Tag erwartet.

Die Sache stand auf des Messers Schneide. Da gab das Eingreifen des Ehemannes den Ausschlag. Felix Mottl kehrte in der Nacht zum 14. November morgens 5 Uhr von einem Gastspiel in London nach Hause zurück, und noch in den Morgenstunden – um 10 Uhr schon hatte er wieder bei den Proben zu sein – scheint er Henriette zum Einlenken bestimmt zu haben. Die vom geltenden Recht vorgeschriebene Maßgabe, daß bei Verträgen mit einer verheirateten weiblichen Bühnengehörigen der Ehemann einwilligen mußte, hatte den drohenden Bruch abgewendet.

Nun endlich konnte man Frau Reuss, wirklich und unwiderruflich, vor vollzogene Tatsachen stellen. Wie sehr aber merkt man dem Kündigungsschreiben des Generalintendanten<sup>74</sup> die Verlegenheit an! „Es ist uns ein Bedürfnis, Ihnen bei diesem Anlasse zu sagen, daß wir die Mitwirkung einer so hervorragenden und sympathischen Künstlerin, wie Sie, sehr ungerne vermissen und daß es nur die zwingende Macht der Verhältnisse war, welche uns veranlassen konnte, auf Ihre so lang bewährte ausgezeichnete Tätigkeit nach Ablauf Ihres



Vertrages zu verzichten." Frau Reuss reagierte wieder mit Würde<sup>78</sup>. Sie sei allerdings über ihre Entlassung „wie aus Wolken gefallen“, nachdem sie anderthalb Jahre zuvor von ihm, Bürklin, wie auch von Mottl zum Bleiben veranlaßt worden sei. So bald danach wieder vor die Tür gesetzt zu werden, könne ihren Chancen, anderswo ein Engagement zu finden, nur abträglich sein, „da man es nicht für möglich hält, daß ein verdienstvolles Mitglied nach 15jähriger Anwesenheit alle zwei Jahre hinausgewiesen wird". Und auch sie zitierte als den wahren Grund die „Macht der Verhältnisse", deren wirklicher Name der offenen Benennung nicht mehr bedurfte.

In der Folge trat das ein, womit man gerechnet hatte. Die Presse bemächtigte sich des Falles, und nun blies auch dem Ehepaar Mottl der Wind ins Gesicht. Das Opernleben in Karlsruhe, so schrieb der „Badische Landesbote", werde seit der Verheiratung des Generalmusikdirektors durch dessen Gattin mehr oder weniger beherrscht<sup>76</sup>. „Frau Mottl singt . . . alles, was gut und teuer ist und sie singt durchaus nicht alles gut. Frau Mottl singt aber nicht nur alles, sondern sie macht auch das Repertoire in der Hauptsache." Und es müsse offen gesagt werden, daß sich Frau Mottl zur Interpretin hochdramatischer Partien nicht eigne. Aber: „Mit der Entlassung der Frau Reuss glaubt Frau Mottl die Bahn frei zu sehen, auf der ihre Lorbeeren erblühen sollen." Und ganz kurz und unumwunden: „Mit der Kündigung der Frau Reuss wird dem hiesigen Publikum geradezu ein Schlag ins Gesicht versetzt."

Von „zuständiger Stelle" lanciert, erschien in einem Presseorgan die Behauptung, Frau Reussens Stimme habe eine Entwicklung genommen, die sie für die Rollen des jugendlich-dramatischen Faches „nicht mehr recht geeignet erscheinen" lasse<sup>78</sup>. Da die Partien, auf die sie nunmehr mit ihrem voluminösen Mezzosopran

16. Henriette Mottl als Elsa

verwiesen sei, schon von anderen wahrgenommen würden, bleibe ihr nur ein so beschränktes Betätigungsfeld, „daß die Generaldirektion nicht mehr in der Lage wäre, dafür die Bezüge, welche Frau Reuss als erste Sängerin beanspruchen kann, vorzusehen“. Dies war eine Aussage, die um so mehr auf Unglauben stieß als die Künstlerin eben erst bei einem Gastspiel in Berlin als Adriano im *Rienzi* größten Beifall bei Publikum und Kritik gefunden hatte<sup>79</sup>.

Die gegen seine Gattin, aber auch gegen ihn selbst gerichteten Angriffe hatten Mottl empfindlich getroffen. Und wieder einmal nahte die Versuchung aus München. Diesmal brachte Mottl von einer Gastspielreise sogar einen Vertragsentwurf nach Hause, dessen Inhalt alles von Karlsruhe Gebotene in den Schatten stellte<sup>80</sup>. Mochte man auch am badischen Hof das Verhalten der Hoftheaterintendanz in München tadeln, die sich nicht scheute, festangestellte Mitglieder einem anderen Hoftheater abspenstig zu machen<sup>81</sup>, so änderte dies nichts an der Notwendigkeit, wieder einmal tiefer in die Tasche zu greifen.

Um den Generalmusikdirektor zu befriedigen, war ihm eine Gehaltserhöhung von gleich 5000 Mark zu gewähren, womit sich sein festes Salär einschließlich der ihm für seine Frau zukommenden Funktionszulage auf 17 000 Mark belief<sup>82</sup>. Schon vorher, am 12. März 1896, war Henriette, ebenfalls ein Zugeständnis nach den erlittenen Kränkungen, zur Großherzoglichen Kammer­sängerin ernannt worden<sup>83</sup>. Das war ein Titel, der ihr wohl einmal zustand, auf den andere aber weitaus länger hatten warten müssen.

Aber auch Luise Reuss erlebte noch eine Genugtuung. Im Besitz eines neuen, mit Wiesbaden abgeschlossenen Engagements nahm sie am 31. Mai 1896 Abschied von der Karlsruher Bühne<sup>84</sup>. Nach einer vom zweiten Kapellmeister Albert Gorter geleiteten Auf-



17. Henriette Mottl als Elisabeth

führung der *Carmen* wurde sie in vollbesetztem Hause mit Beifall überschüttet. Allein 26 Lorbeerkränze und 12 Blumenkörbe zählte man, als die Künstlerin, zu Tränen gerührt, dem Karlsruher Publikum, und „ihrer zweiten Heimat“ Lebewohl sagte. Vor dem Theater spannten Anhänger ihrem Wagen die Pferde aus, und im Triumph wurde sie zu ihrem Heim in der Stephaniestraße gezogen.

Mottl aber hatte alles erreicht, was Karlsruhe überhaupt zu bieten hatte: Titel und Orden, Einfluß und Ruhm, ein Höchstgehalt und alle Freiheit im Wahrnehmen lukrativer Gastspielengagements in den Hauptstädten Europas<sup>85</sup>. Mit goldenen Fesseln glaubte man ihn gebunden. Es mochte ihm aber auch zu dieser Zeit das Versprechen abgenommen worden sein, solange der alte Großherzog lebe, in Karlsruhe zu bleiben, es sei denn, es erginge ein Ruf aus Wien, dem Folge zu leisten, Mottl niemals entsagen wollte.

Ein Jahr später, 1897, schien dieser Fall einzutreten. Wien suchte für seinen scheidenden Hofoperndirektor Wilhelm Jahn einen Nachfolger. Doch mußte Mottl hinter Gustav Mahler zurückstehen. Zwar hatte sich Cosima Wagner für ihren Spielmann nachdrücklich eingesetzt. Aber hier erwies sich der Segen aus Bayreuth eher als Nachteil. Noch herrschte in Wien der alte Wagnerfeind Eduard Hanslick<sup>86</sup>, und noch lebte dort, wenn auch auf den Tod erkrankt, Wagners großer Antipode Johannes Brahms.

Erneut kam Bewegung in die Dirigentenelite. Richard Strauss sah, nach Mahlers Einzug in Wien, wiederum Mottl als Favoriten in München und schöpfte daraus Hoffnung für Karlsruhe: Sein „dringender Wunsch“ ging dorthin, wo er fest überzeugt war, „erst wirklich das leisten zu können, was ich überhaupt zu leisten imstande bin“<sup>87</sup>. Auch dabei sollte die Herrin von Bayreuth das ihrige tun. Frau Cosima versprach auch, Herrn von Chelius anzuschreiben<sup>88</sup>, mußte aber bald darauf mitteilen, daß Mottl wahrscheinlich in Karlsruhe bleiben werde; „denn nirgends wird er das finden, was er dort hat“<sup>89</sup>.

Es vermehrten sich nun aber auch für Bayreuth die Anzeichen, daß Mottl sich auch persönlich nicht mehr so glücklich fühlte. Schon zu Beginn dieses Jahres 1897 befürchtete Frau Cosima, daß – viel Schlimmeres gab es für sie nicht – Mottl untreu werde<sup>90</sup>. Schon sah sie ihre Erwartung, er könne Siegfrieds kräftigste Stütze werden, getäuscht. Den Grund für diese Krise sah sie in Mottls privaten Verhältnissen: „Seine Mutter starb in diesem Winter. Ich fürchte, mit ihr ist die Liebe aus seinem Leben geschwunden.“<sup>91</sup> Und bald sollte sie sich ihrer Freundin, der Gräfin Wolkenstein, gar noch deutlicher äußern: „Was Du von seiner Ehe mir meldest, habe ich zuerst geahnt, dann beobachtet, endlich ist es mir mitgeteilt worden. Er zittert vor dieser ungebändigten Natur . . . Hast Du vielleicht ihr Kinn bemerkt, es ist völlig das einer Hexe, und dazu diese starren Augen, von denen man annehmen könnte, daß sie einen versteinern; der arme weiche Spielmann dazu. Ich glaube, das ehrbare Leben, welches sie als hoffähige Direktrice in Karlsruhe führen muß, hat aus ihrer übermütigen Natur eine unbefriedigte und harte gemacht. Nun hat sie auch Macht und terrorisiert das ganze Theater . . . sie dominiert unter allen Umständen, und das ist für Bayreuth eine üble Sache, da er sie hier um keinen Preis haben will.“<sup>93</sup>

In der Spielzeit 1897/98 kam es zu einem großen Eklat. Mottl sah sich schon seit einiger Zeit nicht nur von der Presse unfreundlich behandelt, sondern auch von seiten des Hofopernpersonals mit Verdächtigungen konfrontiert: Seine Frau wolle weitere Partien, jetzt auch solche der Primadonna Pauline Mailhac, an sich reißen. Infolgedessen wurde diese von Vorstellung zu Vorstellung ostentativ mit besonderem Beifall bedacht. Im Bewußtsein seiner persönlichen Integrität glaubte Mottl zunächst, diese Angriffe ignorieren zu können. Da zwang ihn schließlich ein besonders häßlicher Vorfall aus der Reserve. Am 18. April 1898 fand in Gegenwart des Deutschen Kaisers eine Aufführung von Glucks *Orpheus und Eurydike* statt, in der Frau Mottl zuliebe – um ihr, der Vielbeschäftigten, nichts Übermä-

Biges zuzumuten – die Partie der weiblichen Titelrolle so sehr gekürzt worden war, daß, wie es in der Presse hieß, „der ganze letzte Akt vollständig verloren ging“.<sup>93</sup> Da geschah es denn, daß Mottl von einem anonymen Absender (verschiedene Umstände wiesen auf einen Angehörigen der „gebildeten Stände“) ein Paket mit Exkrementen und dem Zettel „Dies für Orpheus!“ zugestellt wurde<sup>94</sup>. Mottl versuchte, die Sache geheim zu halten, vergeblich, sie wurde, wohl auf Betreiben der Anstifter, in die Öffentlichkeit gebracht. Tief in seiner Ehre getroffen, sah sich Mottl veranlaßt, als Hofbeamter den Großherzog förmlich um Entlassung zu bitten.

Das Abschiedsgesuch, datiert vom 4. Mai<sup>95</sup>, war zehn Tage lang Tagesgespräch in Karlsruhe. Mottl schien unersetzlich verloren. Worte höchsten Bedauerns wurden laut, aber auch der Kritik, daß er, „Herakles im Dienst der Omphale“, sich den Ambitionen der Ehefrau gebeugt und dort nachlässig gewirkt habe, wo sie sich nicht habe in Geltung setzen können<sup>96</sup>. In Anbetracht seiner ungehinderten Entfaltung in Karlsruhe, seiner „geradezu fabelhaften“ Dotierung und lebenslangen Anstellung als Generalmusikdirektor wurde er sogar der Untreue und Undankbarkeit bezichtigt<sup>97</sup>. Ähnlich mochte es auch Großherzog Friedrich gesehen haben, als er das Gesuch Mottls abschlägig beschied: Gegen den Willen des hohen Herrn aber wollte dieser dann doch sein Amt nicht niederlegen. Immerhin erfuhr Mottl darauf eine Art Ehrenerklärung, als ihm eine städtische Deputation als Zeichen der Wertschätzung eine Dankadresse überreichte und ihm von den Gesangsvereinen „Liederhalle“ und „Liederkranz“ zusammen mit der Kapelle des Leibgrenadierregiments ein Ständchen dargebracht wurde<sup>98</sup>.

Im Sommer 1898 hatte Bayreuth seine Pforten geschlossen. Doch schon im Spätjahr begannen die Vorbereitungen für die nächsten Festspiele 1899. Pressebe-



richte erreichten Frau Cosima, aus denen sie entnehmen mußte, das Karlsruher Hoftheater plane nach Ende der Saison ein Gesamtgastspiel in London<sup>99</sup>. Das machte ihr Sorge, da sie fest damit rechnete, wie in den Jahren zuvor eine größere Zahl von Mitgliedern des Chores und des Orchesters aus Karlsruhe für die Zeit vom 15. Juni bis 20. August zur Verfügung zu haben. Auch wurde aus Brüssel von Musikliebhabern der Wunsch vorgetragen, die ganze Karlsruher Oper unter der Leitung Mottls zu einer Reihe von Mustervorstellungen zu verpflichten<sup>100</sup>. Doch konnte diesem Antrag, so ehrenvoll er war, mit Rücksicht auf Bayreuth keine Folge gegeben werden.

Die Korrespondenz zeigt uns, wie überaus freundlich die Beziehungen zwischen Bayreuth und Karlsruhe waren. Frau Cosima und ihr Verwaltungsrat Adolf von Groß äußerten sich stets dankbar über ein Entgegenkommen, das so weit ging wie immer nur möglich. Bedenken und Widerstände ergaben sich nur daraus, daß die Spielzeit in Karlsruhe erst am 30. Juni endigte, während Bayreuth seine Kräfte schon Mitte des Monats zur Stelle haben wollte. Um dem zu entsprechen, mußte Karlsruhe sich in den letzten Wochen der Saison zu einem stark eingeschränkten Spielbetrieb verstehen<sup>101</sup>. Das Hoftheater war keine übermäßig dotierte Bühne und konnte den Ausfall an Einnahmen nicht eben leicht verschmerzen.

Die Teilnahme der Karlsruher Künstler war schließlich auch diesmal zugesagt und gesichert, doch Felix Mottl selbst sollte in diesem Sommer, erstmals seit 1886, dem Grünen Hügel fern bleiben. Cosima Wagner hatte Frau Henriette Mottl, deren Karlsruher Vertrag übrigens für die Jahre 1899 bis 1903 mit einer Gehaltsaufbesserung verlängert worden war, zum ersten Mal in Bayreuth eine tragende Rolle, die Eva in den *Meistersingern*, zugebracht. Der erste Kontakt Anfang Juni, ohnehin auf nur zwei Tage beschränkt, erwies sich als Fehlschlag<sup>102</sup>. Die ihr noch ganz fremde Probenarbeit mit Frau Cosima ließ, wie verlautete, Henriette, zumal auch stimmlich indisponiert, an der Aufgabe verzagen.

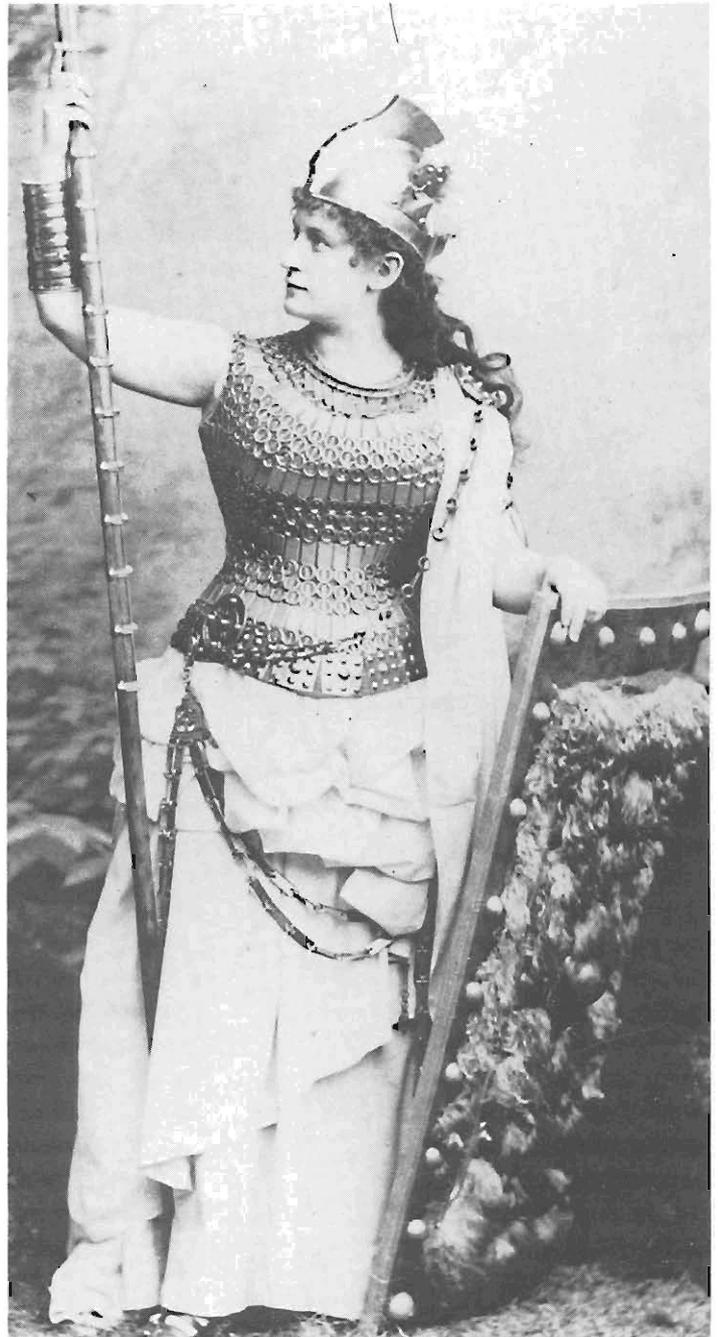
Der Verdruß hat dann wohl die Absage bedingt. Den Vorwand lieferte Mottl die ihm nicht genehme Terminierung der Bayreuther Vorstellungen, zumal er auch schon Ende August, dann ohne ausreichenden Urlaub, wegen eines zu erwartenden Kaiserbesuchs in der badischen Residenz wieder bereitstehen müßte.

Eine anstrengende Saison hatte die Nerven beansprucht, man bedurfte der Schonung. Statt am Festspielort erschien das Ehepaar Mitte Juni im Salzkammergut – es hieß, die Dame sei an Keuchhusten erkrankt<sup>103</sup> –, die Mottls hatten sich für dieses Mal von Bayreuth zurückgezogen. Hingegen erging dann noch ganz kurzfristig eine Einladung an den Karlsruher Heldentenor Emil Gerhäuser<sup>104</sup>, der als Siegmund und Parsifal einspringen mußte.

Mottl kam wieder nach Bayreuth zu den Festspielen des Jahres 1901, wo er – als erster – den *Fliegenden Holländer* dirigierte, dazu noch 1902 als musikalischer Leiter des *Parsifal*. Inzwischen hatten sich in Karlsruhe tiefgreifende Änderungen im Personal des Hoftheaters ergeben. Am 21. Dezember 1899 tat Fritz Plank bei einer Probe einen furchtbaren Sturz in die Bühnenversenkung und erlitt dabei Verletzungen, denen er drei Wochen später erlag. Am 14. Juni 1901 verabschiedete sich Pauline Mailhac von der Bühne mit der seltenen Würde eines Ehrenmitgliedes des Karlsruher Hoftheaters und widmete sich fortan mit ihren Schwestern in Burghausen an der Salzach einem landwirtschaftlichen Anwesen<sup>105</sup>. Und schließlich verließ zur gleichen Zeit Emil Gerhäuser Karlsruhe für ein Engagement am Münchener Hoftheater. Andere Namen zierten jetzt die Programme des Wagner-Repertoires: Der Bassist Hans Keller (Bayreuther Fasolt 1899/1904), der Bariton Max Büttner als Nachfolger Planks, Fritz Rémond, Heldentenor seit 1902, der 1904 in Bayreuth, jeweils einmal, den Parsifal und den Tannhäuser sang, und vor allem der neue Stern im hochdramatischen Fach, seit 1899, Zdenka Faßbender, die Felix Mottl dereinst schicksalhaft in seine letzten Lebenstage begleiten sollte.

Es waren Jahre erregter Besorgtheit für Bayreuth<sup>106</sup>. Ungemach drohte aus München. Die Stadt hatte einst für Richard Wagner die glückliche Wende seines Lebens bedeutet, doch schließlich war von dort über ihn und seine Gemahlin Verdruß auf Verdruß gekommen, und Cosima konnte ihre Aversion nie mehr loswerden. Hier sah sie Kräfte am Werk, die in schnöder Gewinnsucht keine Bedenken trugen, die geheiligte Festspielidee zum Zerrbild zu entstellen. Wurden schon die seit 1893 vom Hoftheaterintendanten Ernst von Possart arrangierten Wagner-Musteraufführungen mit Argwohn bedacht, so trieb dann der Plan eines eigenen Münchener Festspielhauses den Groll im Hause Wahnfried auf die Spitze. Jenseits der Isar entstand das Prinzregententheater, so ungefähr, wie es sich einst Wagner selbst und sein Freund Gottfried Semper ausgedacht hatten. Doch jetzt, inmitten eines spekulationsträchtigen Neubauviertels, stellte es sich nicht anders denn als ein gefährliches Konkurrenzunternehmen dar. Wohl kamen von den höchsten Stellen im Lande begütigende Zusicherungen, Bayreuth solle dadurch keine Einbuße erfahren, Abmachungen wurden getroffen, daß man sich weder mit den Spielplänen noch mit dem Künstlerpersonal ins Gehege käme. Doch Cosima Wagner hörte nicht auf, in Ernst von Possart einen Verderber wie weiland Klingsor zu sehen<sup>107</sup>.

Den Anlaß hierfür bot ihr auch der jetzt entbrennende Streit um des Meisters kostbarstes Erbe, den *Parsifal*. Das Bühnenweihfestspiel hatte Richard Wagner allein für Bayreuth bestimmt. Doch warteten auf das Jahr 1913, den Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist, begierig andere Bühnen, allen voran das Hoftheater in München, das von König Ludwig II. her eigene Rechte darauf herleitete. Das Jahr 1901 hindurch betätigte Cosima Wagner alle Hebel, um vom Reichstag le-



19. Pauline Mailhac als Brünnhilde

gal die Verlängerung der Schutzfrist oder gar eine Ausnahmeregelung für Wagners „Vermächtnis an die deutsche Nation“ zu erwirken. Es waren Bemühungen, denen der Erfolg versagt blieb. Mehr noch, Bayreuth war in Gefahr, den *Parsifal* schon viel früher zu verlieren. Der neue Pächter der Metropolitan Opera von New York, Heinrich Conried, ein gebürtiger Schlesier, hatte sich die Partitur anzueignen verstanden und plante, das Werk als erster außerhalb der geweihten Stätte in Szene zu setzen. Es kam ihm zustatten, daß die Vereinigten Staaten der Berner Konvention zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst noch nicht beigetreten waren. Die prozessualen Schritte des Hauses Wahnfried zur Verhinderung der Aufführung mußten daher aussichtslos bleiben. Hinter allem sah Frau Cosima die frevelhafte Hand des mit Conried befreundeten Ernst von Possart. Weil Bayreuth unerbittlich gewillt war, jeden, der an dem New Yorker Unternehmen mitwirken würde, für immer in Acht und Bann zu tun, stand zu befürchten, ein Teil der Bayreuther Elite könne als leichte Beute Possart billig anheimfallen. Auch noch anderes führe Possart im Schilde: War der *Parsifal* erst einmal im Ausland aufgeführt, dann war jedes weitere Bemühen um ein Schutzgesetz umsonst, dann war München wieder am Zuge<sup>108</sup>.

Das Münchener Prinzregententheater hatte sich nicht verhindern lassen, es eröffnete am 21. August 1901 mit den *Meistersingern*. Dem New Yorker *Parsifal* vom 24. Dezember 1903 folgten noch viele Aufführungen in Amerika, und der Gralsraub wiederholte sich zwei Jahre später auch auf europäischem Boden, in Amsterdam. Heute weiß man, daß weder dem Werk Richard Wagners noch den Finanzen seiner Erben daraus ein bleibender Schaden erwachsen ist<sup>109</sup>. Doch wollte es das Geschick, daß Felix Mottl hier wie dort, in New York und in München, auf seine eigene Weise in die Dinge verstrickt wurde.

Durch das Schreiben einer Theater-Agentur vom 10. Juni 1903 erhielt Generalintendant Bürklin davon Kenntnis, daß Mottl mit Conried wegen eines Engage-

ments in Amerika in Verbindung stehe<sup>110</sup>. Darauf angesprochen erklärte Mottl, es handele sich dabei um ein Anerbieten, das er „ohne weiteres“ abgelehnt habe. Wenige Tage später zeigte sich jedoch alles in einem ganz anderen Licht. Der Abgesandte Conrieds hatte ein neues Angebot gemacht: Statt eines Engagements auf fünf Jahre bei 6–7monatiger tatsächlicher Verpflichtung für 120 000 Mark pro Jahr eine nur kurzfristige Bindung von Mitte Oktober 1903 bis Mitte Mai 1904 für dieselbe Vergütung<sup>111</sup>. „Es ist mir die Möglichkeit gegeben“, schrieb Mottl am 17. Juni an Bürklin, „mir innerhalb von sechs Monaten ungefähr so viel zu verdienen als ich, selbst mit meiner Frau, hier in vier Jahren verdienen könnte . . . Ich müßte verrückt sein, wenn ich nicht zugreifen wollte.“ Er habe, um zuzusagen, nur bis zum 24. Juni Frist; dann werde Generalmusikdirektor Schuch in Dresden eintreten. Oder er, Mottl, werde gezwungen sein, ganz gegen seine ausgesprochene Neigung doch auf fünf Jahre abzuschließen. Bei einem nur 6½monatigen Urlaub von Karlsruhe – natürlich ohne Bezüge – könne er seinem deutschen Vaterland treu bleiben und „dort, wo er die beste Kraft seiner Jugend eingesetzt habe, auch weiterhin wirken.“

In diesen Worten schwangen Untertöne von ernster Bedrängnis mit. Es war ja kein Geheimnis mehr, daß Mottl sich ob der Ausgabenfreudigkeit seiner Gattin in Schwierigkeiten befand. Daher das Betonen der finanziellen Vorteile des amerikanischen Angebotes bei ihm, der sonst als die Bescheidenheit in Person galt. In dem Schreiben an Bürklin kamen zwar nicht diese, aber andere Sorgen um Henriette zur Sprache, litt doch deren Stimme seit einiger Zeit unter Belastungen, von denen wir bald noch Näheres hören werden.

Um die ihm gewährte Frist keinesfalls zu versäumen, und weil er den von Karlsruhe abwesenden Bürklin zu verfehlen fürchtete, wandte sich Mottl auch noch an den für Gesuche an den Landesherrn höchstzuständigen Präsidenten der Generalintendanz der Großherzoglichen Zivilliste, Eduard Nicolai<sup>112</sup>. Es war klar, Mottl würde sich nicht mehr von Amerika abhalten las-

sen. So wurde ihm denn der erbetene unbezahlte Urlaub bewilligt; zunächst bis zum 15. Mai 1904, in der Erwartung, daß er dann wieder zur Stelle sein würde; schließlich aber doch bis zum 1. September wegen der Bayreuther Festspiele, für die schon eine Zusage ergangen war<sup>113</sup>. Alsbald wurde auch ein Ersatzmann für Mottl verpflichtet, der erste Kapellmeister am Stadttheater in Leipzig, Albert Gorter, der, wie wir wissen, schon früher in Karlsruhe tätig gewesen war und nun die Arbeit mit dem jüngeren Kapellmeister Alfred Lorentz teilen sollte.

Noch war die Rückkehr Mottls nach Karlsruhe offiziell nicht in Frage gestellt, da reifte schon eine neue, weiterführende Entscheidung. Der Zufall wollte es, daß just in diesen Tagen, am 4. September 1903, der Münchener Generalmusikdirektor Herman Zumpfe plötzlich verstarb. Eine der ganz großen Positionen im deutschen Musik- und Theaterleben war über Nacht frei. In München war Mottl immer noch Wunschkandidat, der einzige, den man den hoch gesetzten Erwartungen gewachsen glaubte<sup>114</sup>. Seine Beurlaubung nach Amerika erschien wie eine Bresche, die es ganz zu durchstoßen galt. Wann ist die Entscheidung darüber gefallen? Gewiß schon vor dem 8. Oktober, dem Tage, da Bürklin vom Münchener Hofmusikintendanten Karl von Perfall die telegraphische Anfrage erhielt: „Bitte vertrauliche Mitteilung, ob die Verpflichtungen Mottls in Karlsruhe gestatten, vom Mai 1904 an eine kontraktliche Vereinbarung mit ihm abzuschließen“; worauf Bürklin erwiderte: „Mottl hat lediglich Urlaub für Amerika und Bayreuth erhalten, nach dessen Ablauf Ende August 1904 er zum Wiederantritt seines Dienstes dahier verpflichtet ist“<sup>115</sup>. Doch dürfte zu diesem Zeitpunkt Mottl bereits eine Zusage gegeben haben; denn schon am 9. Oktober teilte das Hofsekretariat in Mün-



20. Emil Gerhäuser als Siegfried

chen nach Bayreuth mit, daß Mottl willens sei, an Zumpes Stelle zu treten, falls ihm seine fernere Mitwirkung in Bayreuth ermöglicht werde und Frau Cosima seiner neuen Verpflichtung zustimme<sup>116</sup>.

Ganz ohne Zweifel stand der Wunsch Mottls, jetzt München zu akzeptieren und Karlsruhe endgültig zu verlassen, im Zusammenhang mit der Entscheidung, die über Henriettes künstlerische Zukunft gefallen war. Bei ihrem ersten Auftreten in der neuen Saison, als Undine (am 6. September) und als Elsa (am 9. September) hatte sich erwiesen, daß ihre Indisposition nicht nur vorübergehend war. Nach einer *Carmen* am 13. September konnte sich auch die sonst bedächtige „Karlsruher Zeitung“ nicht mehr zurückhalten: „Die Anstrengungen, durch Übernahme von Partien, welche dem Stimmcharakter Frau Mottls nun einmal absolut nicht zusagten, sind an dem einst so herrlichen Organ nicht spurlos vorübergegangen. Soll dies aber nicht in kürzester Frist seinem unausbleiblichen Verderben entgegensteuern, so müßte die Künstlerin der unbedingten Schonung und Ruhe pflegen.“<sup>117</sup>

Wie kritisch die Dinge standen, zeigte der Verlauf von ganz wenigen nachfolgenden Tagen. Der Artikel war am 16. September erschienen. Am 17. September schon teilte Henriette dem Generalintendanten ihre Kündigung auf 1. Januar 1904 mit<sup>118</sup>. Sie stand auch nicht mehr am 20. September als Eva in den *Meistersingern* auf der Bühne, nachdem Mottl selbst darum nachgesucht hatte, die Tätigkeit seiner Frau von nun an auf ein Minimum zu beschränken<sup>119</sup>. Wie es in einer Zuschrift an die „Frankfurter Zeitung“ hieß, habe er sie während seiner Abwesenheit „nicht den Wechselfällen des Theaterlebens ausgesetzt wissen wollen“<sup>120</sup>. Schließlich stellte dann das Ehepaar schon einige Tage später, Anfang Oktober, das Ansuchen, daß Frau Mottl bereits mit dem Tage des Urlaubsantrittes ihres Gatten aus dem Verband des Hoftheaters ausscheiden dürfe, was ohne weiteres bewilligt wurde<sup>121</sup>. Hässliche Stimmen, auch in der Presse, hatten Henriette zusammen mit ihrem Gatten in die Neue Welt gewünscht<sup>122</sup>.

Zwar folgte sie ihm nun nicht, aber ihre Bühnenkarriere hatte ohnedies jetzt ein Ende gefunden.

Am 11. Oktober leitete Mottl zum letzten Mal in Karlsruhe ein Bühnenwerk, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Den Ovationen am Schluß der Vorstellung entzog er sich, ohnehin dem Starkult abhold, indem er nicht mehr vor dem Vorhang erschien. Was er, der in diesen Tagen so bedrängte Mann, seinen Anhängern damit vorenthielt, wurde wieder tadelnd in der Presse vermerkt<sup>123</sup>. Drei Tage später, in einem Abonnementkonzert (auf dem Programm standen Werke von Wagner, Liszt und Beethoven), nahm er endgültig Abschied von seinem Publikum, am 15. Oktober war er seiner künstlerischen Verpflichtungen ledig. Es folgte die Regelung offizieller und persönlicher Angelegenheiten – am 17. Oktober die eheliche Gütertrennung<sup>124</sup>, am selben Tag die Abschiedsaudienz beim Großherzog und dabei auch die Besprechung der Nachfolgefrage<sup>125</sup>.

Ein Wichtiges jedoch war, wie sich herausstellte, verabsäumt. Mottl hatte geglaubt, vom Großherzog in der Audienz formell seinen Abschied erhalten zu haben. Er befand sich gerade auf hoher See, als Henriette, „in Verzweiflung darüber, daß ihr Mann unterwegs nach Amerika nicht mehr zu erreichen ist“, um eine Mitteilung vorstellig wurde, daß ihr Mann entlassen sei<sup>126</sup>. München hatte sich gemeldet und wollte eine schriftliche Bestätigung, daß Mottl seine Karlsruher Bindungen gelöst habe. So mußte denn um das förmliche Entlassungsgesuch noch eine Korrespondenz über den Atlantik hinweg geführt werden, bis schließlich am 12. November 1903 der Austritt Mottls aus dem badischen Hofdienst perfekt war<sup>127</sup>. Auf diese nicht ganz angemessene Weise kam eine Ära des Karlsruher Musik- und Theaterlebens zum Abschluß, wie sie ruhmvoller in dieser Stadt nie mehr erlebt worden ist.

Wunden gab es auch in Bayreuth. Zwar konnte und sollte Mottl sich für den New Yorker *Parsifal* nicht hergeben: „Glauben Sie mir doch und haben Sie Vertrauen zu mir! Ich bin ja doch kein Wilder!“<sup>128</sup> Darauf verließ sich auch Cosima Wagner, als sie ihm schrieb: „Bitte ge-

hen Sie nicht ungern nach Amerika, denn Sie können uns dort einen großen Dienst leisten, und zwar lediglich durch die Tatsache Ihrer Nichtbeteiligung an der Ausführung.“<sup>129</sup> Aber München! Noch wenige Tage zuvor hatte Cosima Mottl beschworen: „Dieses Theater ist die Affenfratze unseres ernstesten, mühseligen Strebens . . . Dahin gehören Sie nicht, mein Spielmann, dafür sind Sie zu gut, und ich sähe Sie lieber in Köln, wo das neue Theater sehr schön sein soll . . .“<sup>130</sup> Nun hatte er es doch über sich gebracht! Mottls Entschluß mußte ihr als Verrat vorkommen. Sie ließ ihm mitteilen, daß er ihrer Zustimmung nicht bedürfe, daß er frei walten könne<sup>131</sup>. Erst auf Mottls Drängen hat sich Frau Cosima am 15. Dezember deutlicher erklärt: „Warum gönnen Sie mir das Schweigen nicht? . . . Warum mußte es so kommen, daß Sie gerade nach Amerika ziehen mußten in dem Jahr, wo *Parsifal* dort entweiht wurde, und Sie zu Ihrem Brotherrn den erhielten, der den Frevel begeht? Warum mußte es München sein, wohin Sie sich von Karlsruhe begeben? Und wenn Sie schon so viel ertragen und dahinnehmen, warum konnten Sie Karlsruhe nicht ferner ertragen? . . . Sie werden es mir nachfühlen, daß ich traurig bin, so traurig, daß ich eben schweigen wollte, denn Sie sind in Situationen geraten, wo Sie treulos erscheinen müssen.“ Und wie eine Geste letzter Beschwörung: „Wenn es Ihnen glücken könnte, das Prinzregenten-Theater als Festspieltheater aufzuheben und einer anderen Bestimmung zuzuführen, würde ich Ihre Berufung nach München als göttliche Fügung begrüßen.“ Doch dazu bestand keinerlei Aussicht, und so war das Schreiben von Adolf von Groß am 19. Februar 1904 nicht anders als konsequent: „Daß uns allen Dein Wirken in München nicht gleichgültig sein kann, wirst Du selbst verstehen, und daß es schwer sein wird, unter den veränderten Verhältnissen zusammenzuwirken, ist auch begreiflich.“<sup>132</sup> Das hieß, mit Mottl war bei den Festspielen 1904 nicht mehr zu rechnen.

Karlsruhe suchte nun einen Nachfolger. Felix Weingartner, der Wunschkandidat, war nicht zu haben. So fiel die Wahl auf den Kapellmeister des Stadttheaters in

Breslau, Michael Balling, für den sich besonders der Großherzog von Hessen, aber auch Mottl selbst verwendet hatte<sup>133</sup>. Er sollte allerdings noch einige Monate warten müssen, bis ihm die erste Kapellmeisterstelle zufiel. In Karlsruhe war Balling kein Unbekannter, hatte er doch schon einmal, 1897, dem Orchester als Bratschist angehört. Was aber noch mehr für ihn sprach, er hatte lange im Bayreuther Festspielorchester mitgewirkt und war dort in den Jahren 1896, 1899, 1901 und 1902 musikalischer Assistent gewesen. Seine Berufung nach Karlsruhe fand also auch bei der Familie Wagner Zustimmung.

Balling hat in der Tat viel dazu beigetragen, daß die persönlichen Beziehungen zwischen Wahnfried und dem badischen Hof unverändert freundlich blieben. Im Jahre 1905 weilte Frau Cosima wieder einmal in Karlsruhe, und sie berichtete darüber entzückt: „ . . . ich gestehe, daß ich sehr gerne in Karlsruhe leben würde . . . Großherzog und Großherzogin waren die Güte selbst, so daß ich mich seit langer Zeit keines Aufenthaltes außerhalb Bayreuths erinnere, welcher mich so wohlthätig berührt hätte. – Es ist merkwürdig genug, daß Mottl den Ort verlassen mußte, um daß er für uns diese Bedeutung gewänne!“<sup>134</sup>

Balling war bereits 1904 *Parsifal*-Dirigent in Bayreuth, und er kam Jahr für Jahr dorthin, auch wieder 1924 nach der durch den Weltkrieg verursachten Unterbrechung der Festspiele. Karlsruhe aber war für ihn nur eine Zwischenstation. Eine Krankheit, familiäre Schwierigkeiten und schließlich auch mangelnde Harmonie mit der Theaterleitung waren die Gründe, warum seine Tätigkeit in der badischen Residenz schon nach der Spielzeit 1906/07 ihr Ende fand<sup>135</sup>.

Es war nicht mehr Albert Bürklin, der zu dieser Zeit an der Spitze des Instituts stand. Durch ein seiner Gattin zugefallenes Erbe war er zu einem bedeutenden Besitztum in der Rheinpfalz gelangt, das ihn, der auch politisch stark engagiert war<sup>136</sup>, so sehr beanspruchte, daß er seine Kraft nicht mehr wie erforderlich dem Theater zuwenden konnte. So erbat er als Generalintendant sei-



21. Michael Balling

nen Abschied, der ihm am 5. Juni 1904 gewährt wurde<sup>137</sup>. Es folgte ihm August Bassermann, der anders als Bürklin an der Bühne groß geworden und zuletzt in seiner Vaterstadt Mannheim Intendant des Nationaltheaters gewesen war.

In diesen Jahren des Generationswechsels traten noch zwei andere Hauptgestalten aus dem Rampenlicht. Ende 1906 erlitt Cosima Wagner einen Schlaganfall, der sie veranlaßte, die Leitung der Bayreuther Festspiele ihrem Sohn Siegfried anzuvertrauen. Und am 28. September 1907 starb nach einer langen segensreichen Regierung Großherzog Friedrich I. von Baden, der auch die Kunst, das Werk Richard Wagners, die Bayreuther Festspiele und Felix Mottl so nachhaltig gefördert hatte.

Der neue Großherzog Friedrich II. stand dem allem viel ferner. Es sollte aber noch aus einem anderen, höchst äußerlichen Grunde die gute Zusammenarbeit zwischen Karlsruhe und Bayreuth beeinträchtigt werden.

Es war unter Friedrich I. Brauch gewesen, daß das Hoftheater, seiner Funktion entsprechend, den Geburtstag des Ländesherrn mit einer festlichen Opernaufführung beging. Der 9. September jeden Jahres hatte sich auch zum glanzvollen Auftakt der neuen Saison geeignet. Bei dem neuen Großherzog dagegen ergaben sich für den gleichen Anlaß viel ungünstigere Voraussetzungen. Der 9. Juli fiel bisher in die Monate der Sommerpause, denn am 30. Juni wurden die Pforten des Theaters geschlossen, und wer vom Personal nach Bayreuth geladen war, hatte sich schon längst an Ort und Stelle begeben; anders ließ sich aus Termingründen gar nicht verfahren. 1908 war die Tradition der Geburtstagsvorstellungen unterbrochen gewesen. Doch noch im November desselben Jahres erging eine allerhöchste Entschließung, daß sie künftig wieder beachtet werde<sup>138</sup>. Erst nach dem 9. Juli sollten dann die Theaterferien beginnen und dafür dann zehn Tage später als sonst, am 10. September, zu Ende gehen.

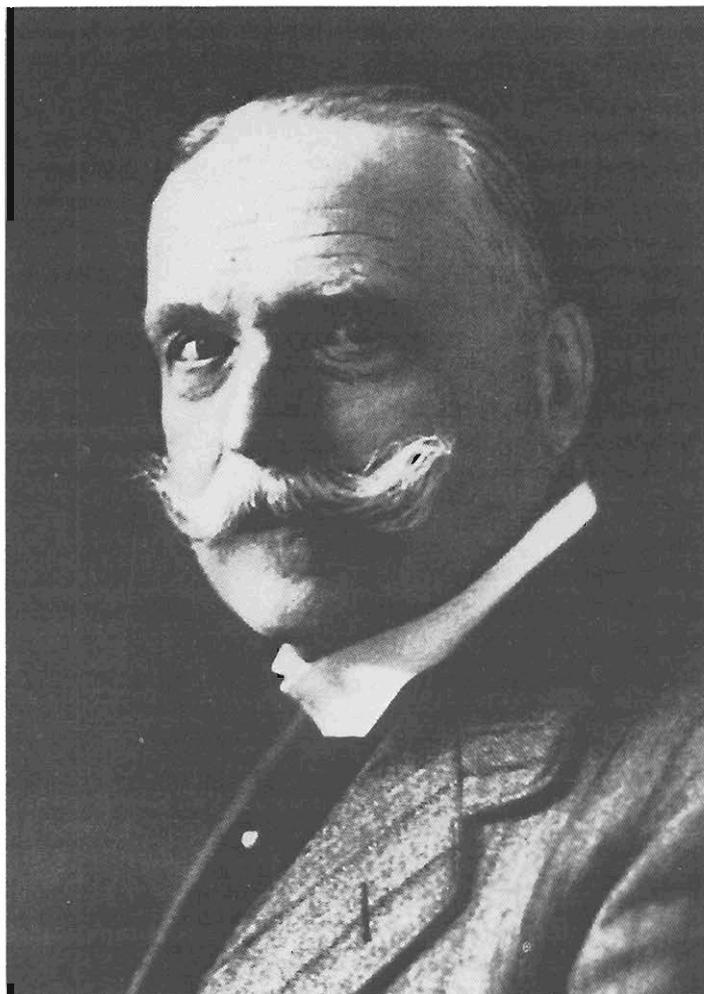
Davon hatte nun Intendant Bassermann in Hinblick

auf den Bayreuther Sommer von 1909 die Festspielleitung in Kenntnis zu setzen.<sup>139</sup> Eine Beurlaubung von Karlsruher Künstlern sei nunmehr vor Schluß der Spielzeit nicht mehr möglich. Doch sei man bereit, im nächsten Jahr vier namentlich bezeichnete Orchestermitglieder und vier Mitglieder des Singchores (deren Auswahl man, um einer Klage wegen Bevorzugung vorzubeugen, dem Los überlassen wolle) schon vom 15. Juni an freizugeben. „Da die übrigen Mitglieder fest studiert sind, so werden dieselben sich auch bei ihrem späteren Eintreffen am 10. Juli leicht den Intentionen der Festspielleitung angepaßt haben.“

Darauf wollte sich Siegfried Wagner nicht einlassen. Unwirsch reagierte er in seiner Antwort vom 12. Dezember mit dem Verzicht auf die Mitwirkung sämtlicher Karlsruher Kräfte<sup>140</sup>. Als Gründe hierfür nannte er die zu befürchtenden Konsequenzen bei anderen Bühnen, aber auch die Notwendigkeit uneingeschränkter *Lohengrin*proben, für die er rechtzeitig das gesamte Personal beisammen haben müsse. „Nicht leichten Herzens, das können Sie versichert sein, hochgeehrter Herr Geheimrat, sehen wir ihre treffliche Künstlerschar aus Bayreuth scheiden.“

Doch ist es zu einem so herben Abbruch der Beziehungen nicht gekommen. Noch gab es am Hofe einflußreiche Freunde Bayreuths, wie Herrn von Chelius, denen zu danken war, daß weiterhin Karlsruher bei den Festspielen mitwirkten. 1909 waren es vier Chor- und fünf Orchestermitglieder, 1911 nur Chorsänger, 1912 und 1914 vier bzw. sieben Musiker und so fort bei den Nachkriegsspielen in wechselnder Anzahl<sup>141</sup>. Nie mehr aber sollte Karlsruhe, zumal nach dem Verlust der Residenz 1918 und der Minderung der Funktionen seines Theaters, für Bayreuth die Bedeutung zurückerlangen, die es in Felix Mottls und noch in Michael Ballings Zeiten gehabt hatte.

Es bleibt uns nur noch, ganz kurz, den weiteren Lebensweg Mottls, seiner Frau und deren bedeutendster Rivalin zu betrachten.



22. August Bassermann

Mottls Verpflichtung in New York, wo er sich nicht wohl gefühlt hat, neigte sich im Frühjahr 1904 dem Ende zu. Aber auch von seiner alten Wirkungsstätte hatte er sich innerlich gelöst; er grollte dem „elenden Nest Karlsruhe“ und den „Karlsruher Schöpsen“, denen er die „paar lieben Leute“, so auch den befreundeten Tenorbuffo Hans Bussard, abzuwerben gedachte<sup>142</sup>. Gleichwohl hielten sich Gerüchte, Mottl wolle wieder in Karlsruhe Fuß fassen<sup>143</sup>. Großherzogin Luise sei als Fürsprecherin angegangen worden. Die Presse reagierte geradezu feindselig und zeigte sich wie erleichtert, als zur Gewißheit wurde, daß Mottl am 18. Mai zum königlich-bayerischen Generalmusikdirektor ernannt worden war.

Mottls Position in München war äußerlich glanzvoll, zumal zu den Funktionen des Generalmusikdirektors, des Leiters der Konzerte der Musikalischen Akademie und des Direktors der Königlichen Akademie der Tonkunst 1907 auch noch die Würde eines Hofoperndirektors hinzukam. So etwas wie die Karlsruher Idylle fand er aber nicht wieder. Die schweren privaten Sorgen, die Schuldenmacherei seiner Gattin, dauerten fort: Am 4. Dezember 1910 wurde die Ehe mit Henriette geschieden, der Sohn Wolfgang dem Vater zugesprochen. Auch als Künstler blieb Mottl nicht unangefochten. „Erschüttert können wir diese letzten Lebensjahre des einzigen Mannes betrachten“, schrieb Walter Braunfels 1911. „Trostlose häusliche Verhältnisse zwangen ihn, seiner ohnehin schon großen Bürde immer neue Lasten hinzuzufügen . . . Er selbst spürte gewiß, daß er hier seine Kräfte an ihm unerfüllbare Aufgaben setzte, und daß darum . . . das verschwenderische Schenken, das einen Hauptreiz seines künstlerischen Wesens ausgemacht hatte, ihm nicht mehr so möglich war wie in seiner Blütezeit.“<sup>144</sup>

Nach Bayreuth kehrte Mottl nur noch einmal, 1906 zum *Tristan*, zurück. Es war der letzte Festspielsommer Cosima Wagners, von der er sich dann, in Distanz und Wehmut, am 20. August von Starnberg aus, verabschiedete: „Ich habe Ihnen nichts zu sagen, als ein Wort aus

dem tiefsten Herzen und dieses Wort heißt ‚Dank‘ . . . Dieses Gefühl beseelt mich nun seit 30 Jahren und ist nicht weniger geworden in allen Lagen, die uns das Leben auferlegt . . .“<sup>145</sup> Die herzlichen Beziehungen hatten sich abgekühlt. Er vernahm erst wieder einen Gruß von ihr auf dem Sterbebett, und es hieß, das sei seine letzte Freude gewesen.<sup>146</sup>

Denn am Abend des 21. Juni 1911 kam es zu einem der großen tragischen Momente der deutschen Theatergeschichte. Im ersten Akt des *Tristan* (eben war Isolde, Zdenka Faßbender, an die Stelle gelangt: „Das Schwert – ich ließ es fallen!“) versagte das Herz dem Hofoperndirektor Felix Mottl die Dienste, und er mußte den Stab seinem Konzertmeister übergeben. Sein Zustand ließ sogleich das Schlimmste befürchten. Tags darauf wurde er mit Zdenka Faßbender vermählt, und nach zehntägigem Ringen, am 2. Juli, erlosch dieses Leben, das so viel Heiterkeit verströmt, aber auch Bitternis gekostet hatte. Aus Felix Mottl, dem „Glücklichen“, einem Siegmund, war zuletzt ein Wehwalt geworden.

Erschütternd tief hinabgleiten sieht der Betrachter den Lebensweg von Mottls erster Gattin Henriette<sup>147</sup>. Nach der Scheidung war sie aller Ansprüche an ihren Mann verlustig gegangen. Sie mußte mit einer Pension von 857 Mark jährlich vorlieb nehmen, auf die sie sich durch ihre zehnjährige Tätigkeit am Karlsruher Theater ein Anrecht erworben hatte. Der Plan, in Prag eine Opernschule zu gründen, blieb unausgeführt. Der Erste Weltkrieg stieß sie dann noch weiter ins Elend. Von Barmitteln gänzlich entblößt – auch ihr Ruhegehalt war schließlich verpfändet –, sah sie keinen anderen Ausweg, als sich wiederum nach Karlsruhe, an die Stätte ihres einstigen Ruhmes, zu wenden.

Eine Eingabe um Unterstützung gab dem Generalintendanten August Bassermann am 26. August 1919 Gelegenheit, unbarmherzig den Stab über die Künstlerin zu brechen<sup>148</sup>. Das Badische Landestheater, hieß es, sei Frau Mottl-Standthartner keinen Dank schuldig. Ihre krankhafte Verschwendungssucht habe nicht nur die Scheidung ihrer Ehe verursacht, sie habe auch

Mottls Weggang nach sich gezogen, da er sich in Karlsruhe finanziell nicht mehr habe halten können, nachdem die Frau sein ganzes Vermögen verbraucht und darüber hinaus maßlos Schulden gemacht hatte. Auch habe sie mit ihrem Ehrgeiz, der keinen Stern neben sich dulden wollte, verschiedene tüchtige Künstlerinnen vertrieben, und somit sei auch der allmähliche Verfall der Karlsruher Oper ihrem schädlichen Einfluß anzulasten. Ihre Lage sei ohne Zweifel bemitleidenswert: „Aber Credit verdient die Dame nicht, in ihren Händen zerrinnt das Geld wie Eis in Feuersglut.“ Nur dem Andenken ihres verdienstvollen Gatten zuliebe und um die schlimmste Not zu wenden, befürworte er eine einmalige Entschuldungssumme von etwa 500 Mark und dann zusätzlich zum Ruhegehalt eine in monatlichen Raten zu gewährende widerrufliche Teuerungszulage von etwa 1200 Mark jährlich. Bassermann schrieb dies wenige Tage, bevor er, auf den 1. September 1919, aus seinem Amt schied. Sein Nachfolger Stanislaus Fuchs war dann nicht einmal mit der Teuerungszulage einverstanden („Auf diese hin würde sie wahrscheinlich neue Schulden machen“), sondern erklärte sich lediglich für eine einmalige, nicht zu große Summe zur Tilgung der allerdrückendsten Verpflichtungen.

Es blieb nicht aus, was Bassermann als zu befürchten vorausgesagt hatte: Frau Mottl war nicht zu befriedigen, kam, unablässig an ihre Vergangenheit als großherzoglich badische Kammersängerin und als „Witwe“ Felix Mottls erinnernd, immer wieder und nahm auch, eine Zeitlang und unter kläglichen Umständen, ihren Wohnsitz in der Stadt. Mit kleinen Summen abgefunden, sonst mittellos, einsam, von Gläubigern stets bedrängt und schließlich auch gesundheitlich niedergeworfen, fand sie nach langen Irrwegen in St. Florian bei Linz eine Bleibe. Ihr Leben endete am 27. März 1933, als sie nach einer schweren Operation in einer Münchener Klinik aus der Narkose nicht mehr erwachte.

Luise Reuss, ihrer Gegenspielerin, aber stand nach ihrem Scheiden aus Karlsruhe noch eine reiche künstlerische Ernte bevor. Sie hatte zunächst, wie erwähnt



23. Zdenka Faßbender

es, eine Anstellung in Wiesbaden gefunden. Wie ihr Gatte Eduard Reuss wirkte sie zwischen 1901 und 1903 eine Zeitlang in Amerika. Vor das Karlsruher Theaterpublikum aber trat sie wieder am 8. Mai 1904, wie einst als Sieglinde in der *Walküre*<sup>149</sup>. Großzügig verzichtete sie auf das ihr zustehende Gasthonorar von 250 Mark zugunsten der Hoftheater-Pensionsanstalt; dafür wurde ihr ein Bildnis des Großherzogs mit Widmung zuteil. So fand sie denn auch offenes Gehör, als sie zwei Jahre

später mit der Bitte vorstellig wurde, am Ort ihres erstmaligen Auftretens das 25jährige Bühnenjubiläum begehen zu dürfen. Gerne gewährte man ihr eine Rolle, in der sie hier zuvor noch nie gehört worden war: Am 28. April 1906 war sie die Brünnhilde in der *Götterdämmerung*. Auch diesmal erfuhr sie eine offizielle Ehrung, mit der silbernen Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Luise Reuss hatte zu dieser Zeit kein festes Engagement mehr. Ihre Bemühungen galten einer Stilbildungsschule im Sinne Bayreuths. So war sie ihrer Darstellungskunst wegen auch in der Festspielstadt hoch geschätzt, wo sie lange Jahre, von 1899 bis 1912, die Fricka verkörperte. Dazu wirkte sie dort seit 1908 auch als Regieassistentin, weit über den Ersten Weltkrieg hinaus, bis 1933. Cosima Wagner gedachte ihrer noch in ihren letzten Lebenstagen voll Anerkennung<sup>150</sup>.

Luise Reuss wohnte um jene Zeit in Berlin, wohin sie 1911, nach dem Tode des Gatten, von Dresden übersiedelt war. Zwar kehrte sie dorthin im Laufe des Zweiten Weltkrieges zurück. Doch die schweren Luftangriffe im Februar 1945 vertrieben sie auch aus dieser ihrer letzten Heimstätte. Noch einmal mußte sie sich, jetzt im 85. Lebensjahr, auf den Weg machen. Den Strapazen der Flucht war sie nicht mehr gewachsen. Am 5. März 1945 fand man sie tot in einem Eisenbahnwaggon bei Aichach in Oberbayern. Sie war die letzte überlebende Sängerin, die noch unter Richard Wagner in Bayreuth aufgetreten war und die (jedenfalls unter den Solisten) am längsten, von 1882 bis 1933, bei den Festspielen aktiv gewesen ist.

Zdenka Mottl-Faßbender, die Witwe Mottls, heiratete 1919 in zweiter Ehe den Münchener Kunstverleger Franz Hanfstaengl. Sie starb am 14. März 1954 als letzte von allen, die uns in diesem Bericht als dramatis personae begegnet sind.<sup>151</sup>

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Dazu Werner Schulz: Richard Wagner und Karlsruhe. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 129. 1981, S. 399–444. – Diss. Karlsruhe: Badische Landesbibliothek 1983.
- <sup>2</sup> 7.8.1868. GLA (Generallandesarchiv Karlsruhe) 57/438.
- <sup>3</sup> Cosima Wagner: Die Tagebücher. Band 1. 1869–1877. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München – Zürich 1976, S. 601.
- <sup>4</sup> Karlsruher Zeitung vom 15.8.1876.
- <sup>5</sup> Kurzbiographien, Nachrufe und Würdigungen:  
Edgar Iste! : Felix Mottl † In: Die Musik, Jg. 10. Band 39. 1910/11, S. 118 f.  
Richard Batka: Felix Mottl † In: Der Kunstwart, Jg. 24, 4. Viertel. 1911, S. 159–162.  
Walter Braunfels: Felix Mottl. In: Süddeutsche Monatshefte, Jg. 8, Band 2. 1911, S. 254–259.  
Wolfgang Goetz: Felix Mottl † In: Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 78, Teil 2. 1911, S. 422 f.  
Georg Schaumberg: Felix Mottl † In: Bühne und Welt, Jg. 13, 2. Halbjahr. 1911, S. 380 f.  
Willy Krienitz: Felix Mottl † In: Richard-Wagner-Jahrbuch 4. 1912, S. 202–209.  
A. Ettliger: Felix Mottl. In: Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog, Band 16: 1911. Berlin 1914, S. 72–78.  
Heinrich Ordenstein: Die Musik. In: Die Stadt Karlsruhe, ihre Geschichte und ihre Verwaltung. Festschrift . . . Karlsruhe 1915, S. 370 ff.  
F. Schweikert: Dem Andenken Mottls. In: Die Pyramide. Sonntags-Beilage des Karlsruher Tagblatts 1916, Nr. 35.  
Annette Kolb: Erinnerungen an Felix Mottl. In: Die Neue Rundschau, Jg. 37, Band 2. 1926, S. 188–195.  
Luise Reuss-Belce: Felix Mottl. In: Bayreuther Festspielführer. Hrsg. von Paul Pretzsch 1930, S. 138 ff.  
A. Mingotti: In memoriam Felix Mottl. In: Festschrift zum 150jährigen Jubiläum, 1811–1961, Musikalische Akademie, Bayerisches Staatsorchester. München 1961, S. 28–30.  
Hansmartin Schwarzmaier: Von Richard Wagner zu Richard Strauss. In: Karlsruher Theatergeschichte. Vom Hoftheater zum Staatstheater. Bearb. von Günther Haas u. a. Karlsruhe 1982, S. 83 ff.
- <sup>6</sup> Willy Krienitz: Felix Mottls Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1873–1876. In: Neue Wagner-Forschungen. Hrsg. von Otto Strobel. 1. Folge. Karlsruhe 1943, S. 167–234.
- <sup>7</sup> Generaldirektion des Hoftheaters, 11.12.1903. GLA 57a/427.
- <sup>8</sup> Verzeichnis der Karlsruher Hofkapellmeister, Generalmusikdirektoren und 1. Opernkapellmeister. In: Karlsruher Theatergeschichte, S. 160. (J.A. Schmittbaur wurde schon 1804 zur Ruhe gesetzt.)
- <sup>9</sup> 17.11.1901. Dietrich Mack: Aus den Briefen Felix Mottls an Cosima Wagner. In: Bayreuther Festspiele 1971, Programmheft 5 „Siegfried“, S. 44.
- <sup>10</sup> Vertrag zwischen dem Hoftheater Karlsruhe und Angelo Neumann. GLA 57a/34.

- <sup>11</sup> An Felix Mottl, 1.9.1886. *Cosima Wagner: Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*. Hrsg. von Dietrich Mack. München–Zürich 1980, S. 62.
- <sup>12</sup> Übersicht bei Egon Voß: *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele*. Regensburg 1976, S. 115. Die Bayreuther Festspiele fanden vor 1936 nicht alljährlich statt. In der Regel folgte zwei Festspielsommern ein Ruhejahr. Vor dem Ersten Weltkrieg gab es Festspiele in den Jahren 1876, 1882, 1883, 1884, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896, 1897, 1899, 1901, 1902, 1904, 1906, 1908, 1909, 1911, 1912, 1914.
- <sup>13</sup> Richard Graf Du Moulin Eckart: *Die Herrin von Bayreuth*. München – Berlin 1931, S. 170.
- <sup>14</sup> Felix Weingartner: *Lebenserinnerungen*. Erster Band. 2., umgearb. Aufl. Zürich und Leipzig 1928, S. 272.
- <sup>15</sup> Du Moulin Eckart, S. 100.
- <sup>16</sup> Du Moulin Eckart, S. 125 und 128.
- <sup>17</sup> Willy Krienitz: *Cosima Wagner und Felix Mottl*. In: *Allgemeine Musikzeitung*, Jg. 64. 1937, S. 578.
- <sup>18</sup> *Cosima Wagner: Das zweite Leben*, S. 17 (Vorwort).
- <sup>19</sup> Dazu Egon Voß: *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele*. Regensburg 1976, S. 25 ff.
- <sup>20</sup> Felix Weingartner: *Lebenserinnerungen*. Band 1, S. 272.
- <sup>21</sup> 14.6.1886. Dietrich Mack: *Aus den Briefen Felix Mottls an Cosima Wagner*. In: *Bayreuther Festspiele 1971, Programmheft 3 „Das Rheingold“*, S. 65.
- <sup>22</sup> Du Moulin Eckart, S. 78.
- <sup>23</sup> Dazu Dietrich Mack: *Von der Christianisierung des Parsifal in Bayreuth. Ein Brief Felix Weingartners an Hermann Levi*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 130. 1969, S. 467 f.
- <sup>24</sup> Dietrich Mack: *Aus den Briefen Felix Mottls an Cosima Wagner*. In: *Bayreuther Festspiele 1971, Programmheft 3 „Das Rheingold“*, S. 74 f.
- <sup>25</sup> Du Moulin Eckart, S. 193.
- <sup>26</sup> Dazu Albert von Puttkamer: *50 Jahre Bayreuth*. Berlin 1927, S. 109 ff.
- <sup>27</sup> Felix Weingartner: *Lebenserinnerungen*. Band 1, S. 285 f.
- <sup>28</sup> Du Moulin Eckart, S. 110.
- <sup>29</sup> Du Moulin Eckart, S. 104.
- <sup>30</sup> Du Moulin Eckart, S. 123.
- <sup>31</sup> Felix Mottl an Cosima Wagner, 29.11.1891. Dietrich Mack: *Aus den Briefen Felix Mottls an Cosima Wagner*. In: *Bayreuther Festspiele 1971, Programmheft 4 „Die Walküre“*, S. 71.
- <sup>32</sup> Felix Mottl an Cosima Wagner, 12.10.1892. Ebenda, *Programmheft 3 „Das Rheingold“*, S. 64, 75 (Anm.).
- <sup>33</sup> 19.2.1887. GLA 57a/1435.
- <sup>34</sup> 30.11.1890. GLA 57a/1435.
- <sup>35</sup> Dazu Dietrich Mack: *Der Bayreuther Inszenierungsstil*. München 1976, S. 25.
- <sup>36</sup> So in der Karlsruher Heiratsurkunde: Nicht 1862 oder 1863, wie mehrfach in der Literatur angegeben.
- <sup>37</sup> Gisela Koppmayer verheiratete Staudigl gelangte, als Brangäne und Magdalena, zu Bayreuther Ehren, nachdem sie 1885 nach zweijährigem Engagement das Karlsruher Hoftheater verlassen hatte.
- <sup>38</sup> Dazu Zdenko von Kraft: *Der Sohn. Siegfried Wagners Leben und Umwelt*. Graz 1969, S. 60 f. – *Siegfried Wagner: Erinnerungen*. Stuttgart 1923, S. 43.
- <sup>39</sup> GLA 57a/1435.
- <sup>40</sup> 17.8.1892. GLA 57a/1435. Siehe Anlage 1.
- <sup>41</sup> 22.8.1892. GLA 56/363.
- <sup>42</sup> Dietrich Mack: *Aus den Briefen Felix Mottls an Cosima Wagner*. In: *Bayreuther Festspiele 1971, Programmheft 4 „Die Walküre“*, S. 72.
- <sup>43</sup> *Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1934*, S. 105.
- <sup>44</sup> Du Moulin Eckart, S. 440.
- <sup>45</sup> Richard Strauss: *Briefe an die Eltern. 1882–1906*. Hrsg. von Willi Schuh. Zürich – Freiburg 1954, S. 168.
- <sup>46</sup> *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888–1908*. Hrsg. von Paul Pretzsch. Leipzig 1934, S. 307.
- <sup>47</sup> Henriette Mottl an Albert Bürklin, 22.2.1893. GLA 57a/1436.
- <sup>48</sup> Felix Mottl an Hugo Becker, 6.2.1893. *Badische Landesbibliothek: K 2741*.
- <sup>49</sup> GLA 57a/1436.
- <sup>50</sup> Albert Bürklin an Leopold Ruppert, 23.2.1893. GLA 57a/1436.
- <sup>51</sup> Richard Strauss an Franz Strauss, 23.3.1893. *Richard Strauss: Briefe an die Eltern*, S. 169.
- <sup>52</sup> Richard Strauss an Franz Strauss, 4.4.1893. *Ebenda*, S. 170.
- <sup>53</sup> 12.5.1893. GLA 57a/1436.
- <sup>54</sup> An Albert Bürklin, 5.11.1892. GLA 57a/2100.
- <sup>55</sup> Telegramm an Albert Bürklin, 11.12.1892. GLA 57a/2100.
- <sup>56</sup> 25.4.1893. GLA 57a/2100.
- <sup>57</sup> *Karlsruher Zeitung* vom 27.5.1893.
- <sup>58</sup> An Ernst Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg, 21.5.1893. *Cosima Wagner: Das zweite Leben*, S. 338.
- <sup>59</sup> *Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel*. Tutzing 1978, S. 271.
- <sup>60</sup> *Cosima Wagner an Adolf von Groß*, 12.10.1893. *Cosima Wagner: Das zweite Leben*, S. 349.
- <sup>61</sup> *Cosima Wagner an Felix Mottl*, 22.11.1893. *Cosima Wagner: Das zweite Leben*, S. 353 f.
- <sup>62</sup> 27.11.1893. GLA 57a/2100.
- <sup>63</sup> 4.12.1893. GLA 57a/1435. Siehe Anlage 2.
- <sup>64</sup> *Hoftagebuch*. GLA 47/2102.
- <sup>65</sup> 21.3.1894. GLA 57a/2100.
- <sup>66</sup> 31.5.1894. GLA 57/132.
- <sup>67</sup> 3.6.1894. GLA 57/132.
- <sup>68</sup> Du Moulin Eckart, S. 478.
- <sup>69</sup> *Karlsruher Zeitung* vom 23.9.1895.
- <sup>70</sup> September 1895. GLA 57a/2100.
- <sup>71</sup> GLA 57a/1436.
- <sup>72</sup> GLA 57a/1436.
- <sup>73</sup> GLA 57a/1436.
- <sup>74</sup> 26.11.1895. GLA 57a/2100.

- <sup>75</sup> 30.11.1895.
- <sup>76</sup> Badischer Landesbote vom 3.12.1895.
- <sup>77</sup> Badischer Landesbote vom 7.12.1895.
- <sup>78</sup> Badischer Landesbote vom 13.12.1895.
- <sup>79</sup> Karlsruher Zeitung vom 13.12.1895.
- <sup>80</sup> GLA 57a/1435.
- <sup>81</sup> 4.3.1896. GLA 56/363.
- <sup>82</sup> 1.4.1896. GLA 57a/1435.
- <sup>83</sup> 12.3.1896. GLA 57a/1436.
- <sup>84</sup> Karlsruher Zeitung vom 2.6.1896.
- <sup>85</sup> Zusammenstellung der Gastspiele Mottls 1895 bis 1899. GLA 57a/1435.
- <sup>86</sup> Felix Weingartner: Lebenserinnerungen. 2. Band. Zürich und Leipzig 1929, S. 162.
- <sup>87</sup> Richard Strauss an Cosima Wagner, 9.4.1897. Cosima Wagner – Richard Strauss, S. 225.
- <sup>88</sup> 10.4.1897. Ebenda, S. 226.
- <sup>89</sup> 18.4.1897. Ebenda, S. 228 f.
- <sup>90</sup> 17.2.1897. Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg. Stuttgart 1937, S. 144 f.
- <sup>91</sup> Du Moulin Eckart, S. 537.
- <sup>92</sup> Du Moulin Eckart. S. 557 f.
- <sup>93</sup> Badischer Landesbote vom 20.4.1898.
- <sup>94</sup> Badischer Landesbote vom 28.4.1898.
- <sup>95</sup> GLA 56/363. Siehe Anlage 3.
- <sup>96</sup> Badischer Landesbote vom 1.5.1898.
- <sup>97</sup> Badische Landeszeitung vom 4.5.1898.
- <sup>98</sup> Mottl wohnte von 1893 bis 1903 in Karlsruhe, Westendstraße 44. Besitzer des Hauses war Stefan Moninger, Brauereidirektor. – Im Februar 1900 wurde eine Chorsängerin wegen Beleidigung Felix Mottls und seiner Gattin vom Schöffengericht zu einem Monat Gefängnis verurteilt. Badischer Beobachter vom 17.2.1900, GLA 56/363.
- <sup>99</sup> Cosima Wagner an Felix Mottl, 25.10.1898. GLA 57/132.
- <sup>100</sup> Schreiben der Gräfin Marie von Flandern geb. Prinzessin von Hohenzollern, 24.11.1898. GLA 57/132.
- <sup>101</sup> Dazu Generaldirektion des Hoftheaters „Die Bayreuther Festspiele im Sommer 1901 betr.“, 18.1.1901, und „Die Bayreuther Festspiele 1902 betr.“, 25.10.1901. GLA 57/132.
- <sup>102</sup> Du Moulin Eckart, S. 580 ff.
- <sup>103</sup> Badischer Landesbote vom 16.6.1899.
- <sup>104</sup> 21.6.1899. GLA 57a/855.
- <sup>105</sup> Pauline Mailhac war am 4. Mai 1858 in Wien geboren. Sie starb in Burghausen am 9. März 1946.
- <sup>106</sup> Dazu Michael Karbaum: Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876–1976). Regensburg 1976, S. 46 ff.
- <sup>107</sup> Dazu Cosima Wagner an Richard von Chelius, 1.3.1900. Cosima Wagner: Das zweite Leben, S. 514 ff.
- <sup>108</sup> Cosima Wagner an Hans Richter, 23.9.1903. Cosima Wagner: Das zweite Leben, S. 641 f.
- <sup>109</sup> Cosima Wagner: Das zweite Leben, S. 15 (Vorwort).
- <sup>110</sup> GLA 57a/1435.
- <sup>111</sup> Siehe Anlage 4.
- <sup>112</sup> 18.6.1903. GLA 57a/1435.
- <sup>113</sup> 23.6.1903 und 27.6.1903. GLA 57a/1435.
- <sup>114</sup> Du Moulin Eckart, S. 735.
- <sup>115</sup> GLA 57a/1435.
- <sup>116</sup> Du Moulin Eckart, S. 734 f.
- <sup>117</sup> Karlsruher Zeitung vom 16.9.1903.
- <sup>118</sup> GLA 57a/1435.
- <sup>119</sup> Karlsruher Zeitung vom 20.9.1903.
- <sup>120</sup> Badischer Landesbote vom 30.9.1903.
- <sup>121</sup> 7.10.1903. GLA 57a/1436.
- <sup>122</sup> Badischer Landesbote vom 28.6.1903: „Wir haben nichts einzuwenden gegen den Urlaub Mottls, der jedenfalls seine Gemahlin auch mitnehmen wird . . .“
- <sup>123</sup> Karlsruher Zeitung vom 13.10.1903.
- <sup>124</sup> Karlsruher Tagblatt Nr. 308 vom 6.11.1903, Zweites Blatt, Amtliche Bekanntmachungen.
- <sup>125</sup> Felix Mottl an Eduard Nicolai, 17.10.1903. GLA 56/363.
- <sup>126</sup> Eduard Nicolai an Albert Bürklin, 25.10.1903. GLA 57a/1435.
- <sup>127</sup> GLA 57a/1435.
- <sup>128</sup> Cosima Wagner: Das zweite Leben, S. 857.
- <sup>129</sup> Du Moulin Eckart, S. 733.
- <sup>130</sup> Cosima Wagner an Felix Mottl, 28.9.1903. Cosima Wagner: Das zweite Leben, S. 643.
- <sup>131</sup> Du Moulin Eckart, S. 736 f.
- <sup>132</sup> Du Moulin Eckart, S. 747 f.
- <sup>133</sup> GLA 57a/427.
- <sup>134</sup> Du Moulin Eckart, S. 766.
- <sup>135</sup> GLA 56/214.
- <sup>136</sup> Bürklin war Mitglied des Reichstags bis 1898. Chronik der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe für das Jahr 1904, S. 51.
- <sup>137</sup> GLA 56/234.
- <sup>138</sup> GLA 57/133.
- <sup>139</sup> 18.11.1908. GLA 57/133.
- <sup>140</sup> Siehe Anlage 5.
- <sup>141</sup> Diese Zahlen nach einer handschriftlichen Aufstellung verdanke ich Herrn Dr. Manfred Eger, dem Direktor des Richard-Wagner-Museums. Zum Vergleich: In den besten Zeiten, so etwa 1901, waren aus Karlsruhe 16 Mitglieder des Orchesters, 27 Mitglieder des Chores und ein Souffleur zugesagt.
- <sup>142</sup> Felix Mottl an Hans Bussard, 11.1.1903 (vielmehr 1904). Badische Landesbibliothek: K 2741.
- <sup>143</sup> GLA 56/363.
- <sup>144</sup> Walter Braunfels: Felix Mottl. In: Süddeutsche Monatshefte, Jg. 8, Band 2, 1911, S. 257 f.
- <sup>145</sup> Dietrich Mack: Aus den Briefen Felix Mottls an Cosima Wagner. In:

Bayreuther Festspiele 1971, Programmheft 5 „Siegfried“, S. 47.

<sup>146</sup> Cosima Wagner an Hugo von Tschudi, 6.8.1911. Cosima Wagner: Das zweite Leben, S. 724.

<sup>147</sup> GLA 57a/1436.

<sup>148</sup> Siehe Anlage 6.

<sup>149</sup> GLA 57a/2100.

<sup>150</sup> Cosima Wagner: Das zweite Leben, S. 759 f.

<sup>151</sup> Zdenka Faßbender wurde am 12. November 1879 in Tetsen/Böhmen geboren. Ihr Engagement in Karlsruhe dauerte vom 1. November 1899 bis Ende der Spielzeit 1905/1906.

## Anlage 1

*Felix Mottl sucht um einen längeren Urlaub zur Wiederherstellung seiner Gesundheit nach. (GLA 57a/1435)*

Bayreuth, 17. 8. 92

Hochverehrter Herr Intendant!

Hier also ist das Zeugnis Schweningers! Er beurtheilt meinen Zustand viel ernster als mein Wiener Freund und verlangt von mir, ich solle von Ihnen einen unbestimmten Urlaub erbitten, der so lange zu währen hätte, bis ich völlig wieder frisch und gesund mit meinen Nerven bin. Er sagt, eine jetzt energisch durchgeführte Cur wird mich für lange, lange Zeit von allen meinen Zuständen befreien, wogegen ein zu frühes Wiederaufnehmen meiner Thätigkeit, (bei der etwas leidenschaftlichen Art, mit der ich nun die Musik einmal behandle), mich nicht nur wieder allen meinen nervösen Unannehmlichkeiten zuführen, sondern vielleicht zu einem ganz schweren, intensiven Leiden führen könnte, das mich unfähig mache, meinen Beruf weiter auszuüben. Er hat mich einen ganzen Vormittag lang untersucht, ausgefragt und beobachtet und gab mir schließlich ganz genaue Verhaltensbefehle, denen ich jetzt gewissenhaft zu folgen gedenke. Er ist gegen jede Kaltwasser-Behandlung und will nur hauptsächlich Ruhe, mäßige Bewegung und eine gewisse bestimmte Diät! Was soll ich also unter diesen Verhältnissen anfangen, als Sie bitten, mir einen längeren Urlaub zu gewähren? Ich denke, daß ich gegen Mitte des October sicher so weit sein werde, meine ganze Thätigkeit in Karlsruhe wieder aufnehmen zu können. Schweninger meinte, ich solle bis Weihnachten aussetzen und etwa in den Wintermonaten nach dem Süden gehen. Doch davon kann keine Rede sein, denn ich hielte das Leben ohne Beschäftigung nicht aus. Wenn ich aber etwa bis 15. October Urlaub erhalte, so bin ich sicher, daß bis dahin Alles gut

ist! – Seit Jahren fühle ich, namentlich nach größeren Aufführungen, daß etwas mit meinen Nerven nicht richtig ist, jetzt hat mich Schw. leider darüber vollkommen aufgeklärt! Schweninger kommt im September nach Baden. Er hat mir versprochen, Ihnen dort alles hier Mitgetheilte zu bestätigen! Denn wie sehr schwer es mir wird, Sie, der Sie immer so freundlich und wohlwollend gegen meine Bitten sind, nun mit einer so großen Bitte zu belästigen, kann ich Ihnen nicht sagen. Ich möchte so ungern unverschämt erscheinen, und doch muß ich diesmal Ihre Güte in Anspruch nehmen. Ich will gerne während der Zeit meines Urlaubes, der ja ein außerordentlicher ist, auf meine Bezüge vom Hoftheater verzichten, um ja Niemandem Anlaß zu einer feindseligen Beurtheilung meines Gesuches zu geben! Ich bin auch überzeugt, daß, wenn Sie, hochverehrter Herr Intendant, dem Großherzog darüber Vortrag machen, er die außergewöhnlichen Umstände anerkennen wird. – Wie gesagt, zum 17. Sept. (Lohengrin) käme ich natürlich, wenn Sie es wünschen, wie ich mich Ihnen gegenüber verpflichtet habe. Sollten Sie glauben, daß – wegen der Gründe, die mich zu dem Gesuch um einen außerordentlichen Urlaub veranlassen – es besser gerathen wäre, auch da nicht zu erscheinen, so bitte ich um Ihre Mittheilung. Unter allen Umständen aber erhoffe ich baldigst von Ihnen Nachricht, denn Sie können sich vorstellen, daß die Erwägungen, wie Sie mein nothgedrungenes Ersuchen aufnehmen werden, mich beunruhigen und aufregen! Lassen Sie mich also nicht zu lange auf Antwort warten und seien versichert, daß ich in Zukunft mit doppeltem Eifer und Fleiß das jetzt Versäumte nachzuholen suchen werde! Ich bin bis 21. August hier (Bayreuth, Hintere Dammallee 8), von da ab zunächst Hietzing bei Wien, 14 Hetzendorferstraße. Für jede Nachricht wird Ihnen sehr dankbar sein

Ihr  
sehr betrübter  
Felix Mottl

## Anlage 2

*Generalintendant Bürklin beantragt die Ernennung Mottls zum Generalmusikdirektor. (GLA 57a/1435)*

Generaldirektion des Hoftheaters

Karlsruhe, den 4. Dezember 1893

Den Direktor Mottl betr.

Seiner Königlichen Hoheit dem Großherzog zur General-Intendanz der Großh. Civilliste beehren wir uns unterthänigst vorzutragen:

Die Bemühungen einiger größerer Theater, besonders aber des Hoftheaters in München, die ausgezeichnete Kraft des Direktors Felix Mottl für sich zu gewinnen, dauern, wie wir mit Bestimmtheit erfahren haben, in einer Weise fort, daß wir es für unsere Pflicht halten, dieser Angelegenheit unausgesetzt die größte Aufmerksamkeit zu widmen und nichts zu versäumen, was geeignet erscheinen könnte, den Genannten gegenüber unserer Hofbühne zu verpflichten.

Erst kürzlich bei Gelegenheit der Veranstaltung eines Berlioz-Cyklus hat Direktor Mottl und durch ihn unsere Hofbühne vor der musikalischen Welt ein glänzendes Beispiel von Leistungsfähigkeit und Hingabe an eine große Aufgabe abgelegt. Die Leistungen unseres Opernensembles genießen dank der genialen Leitung Mottls über die Grenzen Deutschlands hinaus einen ausgezeichneten Ruf und unsere Opernbühne rangiert in Folge dessen neben den ersten viel reicher dotierten Theatern Deutschlands. Mottl ist als einer der bedeutendsten Dirigenten unserer Zeit anerkannt und dürfte binnen kurzem in allererster Linie stehen.

Es erscheint uns besonders gegenüber den Bemühungen des Münchener Hoftheaters von nicht zu unterschätzendem Werthe, dem Direktor Mottl einen Titel zu verleihen, welcher den an den Hoftheatern in München und Dresden für die betreffende Stellung gebräuchlichen entspricht. Der Leiter der Münchener

Oper, Levi, führt den Titel „Generaldirektor“, jener der Dresdener Oper, Hofrath Schuch, den Titel „Generalmusikdirektor“.

Wir gestatten uns hiernach, den Direktor Felix Mottl, welchem aus Anlaß seiner besonderen Leistungen gelegentlich der letzten Festvorstellungen vor Seiner Majestät dem Kaiser im Gegensatz zu der in anderen Verwaltungszweigen geübten Praxis eine Ordensauszeichnung nicht zu Theil geworden ist, Euerer Königlichen Hoheit zur gnädigsten Verleihung des Titels „Generalmusikdirektor“ etwa auf Weihnachten dieses Jahres unterthänigst zu empfehlen.

B[ürklin]

Anlage 3

*Felix Mottl bittet, nach erlittenen Kränkungen, Großherzog Friedrich I. um Entlassung aus badischen Diensten. (GLA 56/363)*

Karlsruhe, 4. 5. 1898

Ew. Königliche Hoheit,  
Durchlauchtigster Großherzog,  
Allergnädigster Fürst und Herr!

Als ich vor mehreren Wochen der Gnade theilhaftig wurde, von Euerer Königlichen Hoheit in Audienz empfangen zu werden, erlaubte ich mir die Gründe, welche mich damals auf den Gedanken brachten, meine Karlsruher Stellung mit einer anderen zu vertauschen, mündlich darzulegen. Ich führte an, wie ich in dem letzten Jahr von einem großen Theil des Karlsruher Publikums Unfreundliches und Herzloses zu erleben hatte, wogegen der andere, kleinere, wohlwollende Theil gleichgültig blieb, so daß für mich nur das Unfreundliche in Erscheinung trat. Die dadurch erhaltenen Ein-

drücke veranlaßten mich zum Nachdenken darüber, ob ich nicht einen Platz räumen sollte, der schließlich zur Zufriedenheit der Meisten mit einem Andern zu besetzen wäre.

Ew. Königlichen Hoheit gnädige Worte und Versicherung Ihres allerhöchsten Vertrauens ermutigten mich damals zu glauben, daß ich es hier mit einer vorübergehenden Stimmung, welche vielleicht von Übelwollenden genährt, zu thun hätte, die sich endlich wieder legen würde, um einer besonneneren Auffassung der Sache in der Öffentlichkeit Platz zu machen. Ich habe in diesem Sinne auch damals Ew. Königlichen Hoheit versprochen, daß ich abwarten und keinerlei andere Absichten aufkommen lassen will, als diejenigen, welche mir eine hoffnungsvolle fernere Thätigkeit in Karlsruhe verbürgen. Leider mußte ich hier eine schmerzliche Enttäuschung erleben.

Nicht nur anonyme Zuschriften der verletzenden Art, nicht nur fortwährende Angriffe der Karlsruher Presse auf meine Anständigkeit in meiner dienstlichen Stellung, nicht nur offen ausgesprochene Verläumdungen innerhalb des Theaterpersonals habe ich seitdem andauernd zu erdulden gehabt – auch das Publikum hat keine Gelegenheit versäumt, um durch allerlei Demonstrationen, seine Gesinnung zu bekunden. Diese sehr deutlichen Vorgänge datiren vom letzten September her. Es wurde damals ausgestreut, daß meine Frau sich in die Fächer anderer Sängerinnen, u. a. in das des Frl. Mailhac, zu drängen beabsichtige, daß ich diesen Wunsch meiner Frau unterstütze und daß dadurch die übrigen weiblichen Mitglieder der Oper geschädigt würden. In wie weit ich diesen Vorwurf verdiene, wird der Herr Generalintendant zu bestätigen in der Lage sein. Obwohl nun meiner Frau nicht eine einzige Rolle z. B. aus dem Fache des Frl. Mailhac zugewiesen wurde, trug der Samen dieses ausgestreuten Gerüchtes doch bald seine Früchte. Von Vorstellung zu Vorstellung wurden die Ovationen für Frl. Mailhac, der ihre Erfolge niemand mehr vergönnt als ich und meine Frau, demonstrativer. Dazu beeilten sich die Preßorgane, die

bereits genährte Stimmung weiter anzufachen und bald mußte ich lesen, daß ich meine dienstliche Stellung mißbrauche und eine Parteilichkeit durch mich in unseren Opernverhältnissen Platz gegriffen hätte, die eigentlich unverantwortlich sei. Dieses Thema wurde nun andauernd in den verschiedensten Variationen dem Karlsruher Publikum vorgeführt, ohne daß auch nur ein einziges Mal von irgend einer Seite ein energischer Schritt gethan wurde, um diese Verläumdungen zu unterdrücken. Heute, wo es der Mehrzahl zweifellos ist, daß hier nicht Verläumdungen im Spiele, sondern – doch mehr oder weniger – die mir gemachten Vorwürfe jedesfalls auf Thatsachen beruhen müßten, ist es zu spät, einen solchen Schritt zu thun.

Nachdem – kurz nach meiner Audienz bei Ew. Königlichen Hoheit – die anonymen Sendungen ausgeblieben waren, begannen dieselben in der letzten Zeit wieder aufs Neue und gipfelten in einer überaus schmachvollen Zustellung, welche von einer Karte „Als Zeichen tiefster Verachtung“ begleitet war.

Ich konnte die Ankunft dieses Pakets glücklicherweise vor meiner Frau verbergen und erzählte Niemandem davon, ausgenommen dem Herrn Generalintendanten, dem ich davon Meldung machte. Als ich neulich nach Hause kam, erzählte mir meine Frau, daß die ganze Sache in einer Karlsruher Zeitung breit und behaglich erzählt sei. Die Veröffentlichung kann nur durch den Absender selbst veranlaßt worden sein, die Absicht einer öffentlichen Beschimpfung ist deutlich; offenbar hatte mein Schweigen eine Enttäuschung hervorgerufen. Habe ich mir hier gestattet, die Erlebnisse (nach dieser peinlichen Richtung hin) dieses Jahres kurz zu schildern, so komme ich nun auf die Wirkung derselben, wie sie in meinem Inneren hervorgerufen wurde, zu sprechen. Von jeher gegen Klatsch und auch gegen Zeitungsnörgeleien ziemlich unempfindlich, begann ich allen diesen Dingen überhaupt erst da eine Aufmerksamkeit zuzuwenden, wo sie anfangen, gegen meine Anständigkeit und Pflichterfüllung sich zu richten. Ich mußte schließlich den Muth und die Frische

verlieren, welche nöthig sind, um das mir anvertraute Amt auszufüllen, und bei Besprechung dienstlicher Fragen habe ich mir in der letzten Zeit oft Reserven auferlegt, wo ich glaubte in Gefahr kommen zu können, mich auch nur dem Schatten eines Vorwurfes aussetzen zu müssen. Das ist aber ein Zustand, der nicht haltbar ist.

Der Herr Generalintendant ist mit mir darüber einig, daß unser Opernpersonale durchaus einer Erneuerung mit jungen Kräften bedarf. Das Wiener Burgtheater, vor 6–8 Jahren noch ein Kunstinstitut allerersten Ranges, ist durch das Princip, die alten Mitglieder so lange spielen zu lassen (ohne für jungen Nachwuchs zu sorgen!), bis sie unfähig waren, ihre Aufgaben voll und ganz zu erfüllen, heute bereits auf einen sehr bedenklichen Standpunkt herabgesunken. Unsere Oper leidet an der gleichen Krankheit. Wir haben mehrere erste Mitglieder, an denen der Zahn der Zeit nicht vergeblich genagt hat und für die baldigst ein Ersatz oder wenigstens eine Ergänzung gefunden werden muß, wollen wir nicht einer schlimmen Zukunft entgegensehen. Sobald diese Veränderungen eintreten werden, und es ist meine Pflicht darauf zu dringen, wird mich der Vorwurf treffen, daß ich wieder einen neuen, und diesmal sehr eclatanten Beweis meiner Gesinnung zu Ungunsten älterer Mitglieder gegeben habe. Ich bin in diesem Falle fest davon überzeugt, daß ein Anderer, der sich in der Stellung eines Opernvorstandes frei und unbehelligt von Vorurtheilen bewegen kann, alle diese Dinge weit leichter, erfolgreicher und wirksamer wird durchführen können.

Was meine Frau betrifft, so ist sie nach den gemachten Erfahrungen so niedergedrückt und gekränkt, daß sie kaum zu einer geraden Entwicklung ihrer künstlerischen Fähigkeiten gelangen kann. Nachdem ich nun alle diese Umstände reiflich überlegt habe und sich uns gerade jetzt ein günstiges Anerbieten von München aus eröffnet, so stelle ich die unterthänigste Bitte, Ew. Königliche Hoheit möchten uns gnädigst vom 1. October an unserer Verpflichtungen gegen das Großherzogliche

Hoftheater in Karlsruhe entheben. Ich füge hinzu, daß ich in München keine bindende Zusage gemacht habe, sondern dort das Versprechen gab, im Falle daß wir hier unsere Entlassung von allerhöchster Seite genehmigt bekämen und vorausgesetzt, daß sich ein passender Ersatz für uns findet, dort einzutreten.

Wir können dies, wann wir wollen. Ich glaube nun, daß bis zum October dieser Ersatz gefunden werden kann. Die geplanten Septemberaufführungen könnten wir so noch mitmachen, und ich könnte meinem Nachfolger während dieses Septembermonates manche Winke und Aufklärungen geben, die für ihn von Wichtigkeit sein dürften. Aber, wie ich schon sagte, wir sind nicht etwa für den October verpflichtet, so daß unser Abgang ganz nach den Umständen, wie sie sich hier als am vorteilhaftesten zeigen, erfolgen könnte.

Euerer Königlichen Hoheit gestatte ich mir hier nochmals zu versichern, daß es unser Beider schönste Hoffnung war, in ferne Zukunft hinein hier in Karlsruhe durch gewissenhafte Ausübung unserer Pflichten, Ew. Königlichen Hoheit einen sehr schwachen Beweis unserer innigsten Dankbarkeit geben zu können.

Wir werden es nie vergessen, welche Gnade und Huld das allerhöchste großherzogliche Haus uns Beiden stets zu Theil werden ließ, und Ew. Königliche Hoheit mögen versichert sein, daß der Entschluß, Karlsruhe zu verlassen, uns schwerer ankommt, als es in Worten zu sagen ist. Es ist gewiß nicht ein oberflächlicher Grund, etwa eine äußere Verbesserung oder dergleichen, der dieses Gesuch veranlaßt, sondern lediglich das Bewußtsein, daß unter den waltenden Umständen eine ersprißliche Thätigkeit für uns sehr erschwert, wenn nicht ausgeschlossen erscheint. Deshalb finde ich auch den Muth, Ew. Königlichen Hoheit zu bitten, uns auch fernerhin eine gnädige Gesinnung nicht zu versagen.

Der Gedanke, die Gnade der allerhöchsten Herrschaften zu verlieren und etwa undankbar zu erscheinen, würde für uns ein Schmerz sein, gegen welchen die traurigen Erlebnisse, welche das Gesuch veranlaßten,

leicht erträglich erscheinen müßten. Indem ich der gnädigen Entscheidung meines Gesuches entgegensehe, bin und bleibe ich für immer

Euerer Königlichen Hoheit  
dankschuldigster, unterthänigster Diener  
Felix Mottl

#### *Anlage 4*

*Felix Mottl unterrichtet Generalintendant Bürklin über das Angebot eines Engagements an der New Yorker Metropolitan Opera. (GLA 57a/1435)*

Karlsruhe, 17. 6. 1903

Euer Exzellenz.

Wiederholt habe ich Ihnen bereits mitgetheilt, daß ich amerikanische Anträge erhalten habe. Ich habe denselben bisher, so verlockend sie waren, stets widerstanden. Nun kam neulich wieder eine Aufforderung an mich, welche mir in 5 Jahren – bei jährlicher 7–8monatlicher Beschäftigung – jährlich ungefähr 120 000 Mark zusichert. Dazu freie Reise hin und her und völlige Sicherstellung durch Deponirung in einem deutschen Bankhause. Ich habe auch, so wenig praktisch dies von mir war, abgelehnt. Gestern kam ein Bevollmächtigter der New Yorker Metropolitan-Gesellschaft zu mir und proponirte, da ich ein vollständiges Aufgeben meiner deutschen Thätigkeit nicht zugeben will, mir Folgendes: Kommen Sie vom halben October bis halben Mai (inclusive Reise) zu uns; wir bieten Ihnen für dieses eine Jahr, d. h. für diese 7 Monate (inclusive Reise), dieselben Bedingungen, wie wir sie Ihnen für 7–8 Monate angebothen haben. Das ist nun etwas ganz Anderes. Es ist mir die Möglichkeit gegeben, mir innerhalb 6 Monaten

ungefähr so viel zu verdienen, als ich, selbst mit meiner Frau, hier in 4 Jahren verdienen könnte. Daß aber meine Frau in der letzten Saison stimmlich nicht glücklich disponirt war, wissen Ew. Exzellenz ebenso gut wie ich. Ich hoffe, das wird wieder gut. Wenn aber nicht, so kann ich mich darauf einrichten, 8 Jahre lang für meine Familie zu arbeiten, um dasselbe zu verdienen, was ich jetzt in 6 Monaten erwerben kann. Ich müßte verrückt sein, wenn ich nicht zugreifen wollte. Ich habe mir Bedenkzeit bis 24. Juni ausgebeten und dieselbe zugesagt erhalten. Meine Bitte an Ew. Exzellenz geht nun dahin, Ew. Exzellenz mögen die Güte haben, bei S. K. Hoheit dem Großherzog mein Gesuch zu befürworten, daß ich vom 15. October 1903 bis 15. Mai 1904 einen außerordentlichen Urlaub für Amerika erhalte. Natürlich mit Einstellung meiner Bezüge. Am 15. Mai stehe ich hier wieder zu Diensten. Ich muß auf das Allerentschiedenste auf die gnädige Gewährung dieser meiner Bitte hoffen. Schuch in Dresden ist vom 24. Juni ab bereit, wenn ich absage, meine Stelle für 6 Monate zu übernehmen, die Zusage für seinen Urlaub hat er bereits in der Tasche, wie ein Brief von ihm, den ich gestern gelesen habe, bestätigt. Ew. Exzellenz geben mir, mit der Befürwortung meines – allerdings außergewöhnlichen – Gesuches die Möglichkeit, meinem deutschen Vaterlande treu zu bleiben, auch in Zukunft dort, wo ich die beste Kraft meiner Jugend eingesetzt habe, auch weiterhin wirken zu können. Eine Ablehnung meines Gesuches würde mich unbedingt zu einer Annahme der Bedingungen für 5 Jahre veranlassen müssen und ob ich das späterhin nicht bereuen müßte, will ich jetzt – trotz der großen äußeren Vortheile – nicht behaupten. Deßhalb bitte ich Ew. Exzellenz dringend und herzlich, in Anbetracht der treuen Dienste, die ich durch 23 Jahre dem Großherzogl. Hoftheater geleistet habe, mein Gesuch zu unterstützen. Ein einmaliger 6½monatlicher Urlaub ist in Anbetracht der außergewöhnlichen Umstände schließlich nichts so Unmögliches. Einen Ersatz für mich werden Ew. Exzellenz für die Zeit meiner Abwesenheit unschwer finden. Und ich habe die Möglich-

keit nach Absolvirung meiner amerikanischen Tour wieder in schöne, künstlerische Verhältnisse in Karlsruhe zu kommen, zu denen im Laufe der Jahre ich das Meinige beigetragen zu haben mir schmeicheln darf. Ich muß aber bis 24. Juni meine Entscheidung geben können. Habe ich bis dahin dieselbe nicht, so treiben Sie mich selbst auf 5 Jahre fort, was ich nur mit großem Bangen und ohne eigentliche Herzenfreude, da mir in der „neuen Welt“ Alles fremd ist, unternehmen müßte. Ich zähle auf die mir stets gütigst bewährte Gesinnung Ew. Exzellenz und bitte um freundliche rasche Erledigung der Angelegenheit.

In Verehrung Ew. Exzellenz  
stets dankbar gebliebener  
Felix Mottl

#### Anlage 5

*Siegfried Wagner verzichtet auf die Mitwirkung der  
Karlsruher Künstler bei den Bayreuther Festspielen 1909.  
(GLA 57/133)*

Bayreuth, 12. 12. 1908

Hochgeehrter Herr Geheimrat!

Empfangen Sie den Ausdruck meines wärmsten Dankes für Ihr lebenswürdiges teilweises Entgegenkommen! Die Gründe, weshalb wir dennoch unter diesen Umständen auf die Mitwirkung sämtlicher Karlsruher Mitglieder des Chors und des Orchesters verzichten müssen, sind folgende:

1. Das Beispiel und die Konsequenz.
2. Wir haben in diesem Jahr 30 neue Chormitglieder engagiert. Das mußte aus künstlerischen und mo-

ralischen Gründen sein (Ungenügende stimmliche Leistungen, Unregelmäßigkeiten, die wir nicht durchgehen lassen dürfen, ebenso wie an jedem anderen Theater). Diese Neuengagements erfordern nun ebensoviele Lohengrinproben wie im vorigen Jahr. Ich muß am 15. Juni mit den szenischen Proben beginnen. Am 12. Juli beginnen bereits die Generalproben; ein Eintreffen 2 Tage vorher hat also gar keinen Zweck.

3. Ich habe außerdem für unseren nächstjährigen Lohengrin noch einige Neuordnungen vor, die ich nur ausführen kann, wenn ich das ganze Personal beisammen habe.

So leid es uns tut und so leid es gewiß auch den Karlsruher Mitgliedern tun wird, welche nun schon seit 1882 hier mitwirken und sich der größten Beliebtheit bei dem ganzen Personal erfreuen, so müssen wir doch definitiv auf deren Mitwirkung verzichten. Ich werde mich jetzt sofort mit Dr. Muck und Professor Rüdell in Verbindung setzen, um Ersatz aus anderen Theatern zu beschaffen. Gottlob, daß es jetzt gerade noch geht. Hätte ich diese unerfreuliche Wendung der Dinge später erfahren, wären wir wohl in einige Verlegenheit geraten. Nicht leichten Herzens, das können Sie versichert sein, hochgeehrter Herr Geheimrat, sehen wir Ihre treffliche Künstlerschar aus Bayreuth scheiden.

Darf ich Sie bitten, mich Ihrer Frau Gemahlin gelegentlichst zu empfehlen. Mit dem Ausdruck vorzüglichster Hochachtung bin ich, hochgeehrter Herr Geheimrat

Ihr sehr ergebener  
Siegfried Wagner

#### Anlage 6

*Generalintendant Bassermann nimmt Stellung zum Unterstützungsgesuch von Frau Mottl-Standhartner. (GLA 57a/1436)*

Generaldirektion des Landestheaters

Karlsruhe, den 26. Aug. 1919

Die Kammersängerin Henriette Mottl-Standhartner betr.

I. Zu den Akten:

Wie die Bittstellerin in ihrer angeschlossenen Eingabe (eingek. 25. 8. 1919) bemerkt, hat dieselbe unter dem 4. d. Mts. eine gleichlautende Bitte an die Hauptkasse gerichtet. Diese, anher geleitet, wurde unter dem 14. August No. 3797 dem Kultus-Ministerium mit dem Bemerkten vorgelegt, daß vielleicht die Zuweisung einer Unterstützung anstelle einer Teuerungszulage in Betracht kommen könne.

Frau Mottl-Standhartner ist geschiedene Ehefrau des verstorbenen Direktors Felix Mottl. Die Ehe wurde etwa 2 Jahre nach Mottls Übersiedelung nach München auf Antrag Mottls geschieden. Aus der Ehe ist der heute noch lebende, einzige Sohn Mottls, Wolfgang Mottl, hervorgegangen.

Felix Mottl hat sich kurz vor seinem Tode mit Zdenka Faßbender (jetzt verheiratete Hanfstängl) verheiratet. Die Trennung der Ehe mit Henriette Standhartner war in Folge der krankhaften Verschwendungssucht dieser Frau notwendig geworden. Mottl hat sich nur aus diesem Grunde zu diesem ihm sonst sehr widerstrebenden Schritte entschlossen. Auch Mottls Austritt aus dem hiesigen Hoftheater war durch die Verschwendungssucht seiner Frau unmittelbar veranlaßt. Mottl konnte sich hier finanziell nicht mehr halten, nachdem die Frau sein ganzes Vermögen verbraucht und darüber

hinaus maßlos Schulden gemacht hatte. Mottl würde sonst sein dem Großherzog Friedrich I. gegebenes Versprechen, auf Lebenszeit in Karlsruhe zu bleiben, unbedingt gehalten haben.

Das Karlsruher Theater ist demnach der Bittstellerin keinen Dank schuldig. Außerdem hat ihr maßloser Ehrgeiz verschiedene tüchtige Künstlerinnen von hier vertrieben, da sie keinen Stern neben sich dulden wollte und als Ehefrau des Generalmusikdirektors eine gewisse Macht besaß. Der noch unter Mottl eingetretene allmähliche Verfall unserer einst vortrefflichen Oper ist ihrem schädlichen Einflusse mitzuschreiben.

Von persönlicher Dankbarkeit kann also keine Rede sein, dagegen betont die Bittstellerin mit Recht die Dankesschuld, welche in Hinblick auf den Namen „Mottl“ besteht, einen Namen, den Frau Standhardtner leider so sehr befleckt hat.

Aber von dem Ruhme des Namens Mottl ist ein gut Teil auf das hiesige Theater gekommen. Noch heute lebt Mottls Geist lebendig in unserm tüchtigen Orchester.

Frau Mottl bezieht auf Grund ihrer 10jährigen Mitgliedschaft einen Ruhegehalt von 857 M. 14 Pf. jährlich. Witwengehalt bezieht sie selbstverständlich nicht. Dieser Ruhegehalt ist verpfändet.

Nach ihrer Eingabe ist sie von sämtlichen Barmitteln entblößt. Auch von ihrem Sohne hat sie offenbar nichts zu erwarten.

Ihre Lage ist ohne Zweifel in hohem Maße bemitleidenswert. Aber credit verdient die Dame nicht, in ihren Händen zerrinnt das Geld wie Eis in Feuersglut. Es kann auch nicht wünschenswert sein, die Bittstellerin in den Stand zu setzen, ihren Aufenthalt hier oder in der Nähe unserer Stadt zu nehmen. Nach ihrer Eingabe an die Hauptkasse hat sie vermutlich etwas Ähnliches vor. Eine ständige Sekkatur würde dann vor der Türe stehen. Auch aus diesem Grund könnte nicht empfohlen werden, ihr eine größere Summe in die Hand zu geben.

Wenn aber die Möglichkeit bestehn sollte, der Bittstellerin, welche nun einmal den Namen Mottl trägt,

aus der schlimmsten Not zu helfen, so dürfte dies zu befürworten sein. Hilfe im eigentlichen Sinn des Wortes ist bei dieser Frau fruchtlos, denn sie ist ihre eigene schlimmste Feindin.

Wenn sich das Ministerium entschließen könnte, der Dame eine einmalige Entschuldungssumme von etwa 500 M zu gewähren, um die notwendigsten Pfandstücke einzulösen, und ihr dann zu ihrem Ruhegehalte eine in monatlichen Raten zu gewährende, widerrufliche Teuerungszulage von etwa 1200 M jährlich zu bewilligen, so könnte sich Frau Mottl eine neue Existenz gründen und wäre der schlimmsten Not enthoben. Ihr aber mehr Geld in die Hand zu geben, kann nicht empfohlen werden.

## II.

Nach den vorstehenden Ausführungen erscheint es mir nicht ratsam, Frau Mottl-Standhardtner eine jährliche Teuerungszulage zu gewähren. Auf diese hin würde sie wahrscheinlich neue Schulden machen. Ich würde vorschlagen, dem Andenken ihres Mannes zu Liebe, ihr eine einmalige nicht zu große Summe zu spenden zur Tilgung ihrer allerdrückendsten Verpflichtungen mit der energischen Erklärung, daß damit ein für allemal die Sache zu Ende sei.

S. Fuchs

Kurt R. Pietschmann

Richard Wagners Werke  
auf Karlsruher Bühnen  
1919–1985

# Richard Wagners Werke auf Karlsruher Bühnen 1919–1985

Es wird hier der Versuch unternommen, die Wagnerpflege in Karlsruhe vom Ende des Ersten Weltkrieges bis heute im Überblick darzustellen. Daß auf die Schilderung, Untersuchung, ja auf die Erwähnung von vielen und vielem Wichtigem verzichtet werden muß, bedingt der Reichtum an Wagner-Inszenierungen in diesem Zeitraum. Allein von 1948 bis 1982 – in vierunddreißig Jahren – kamen zweiunddreißig Wagner-Neuinszenierungen auf die Bühne.

Am Beginn des hier behandelten Zeitraumes steht ein in der deutschen Theatergeschichte einmaliges Ereignis und ein sinnbildhafter Beweis für die Kontinuität der Wagnerpflege in dieser Stadt. Im November 1918 beginnt im Großherzoglichen Hoftheater ein *Ring-Zyklus* mit *Das Rheingold* und *Die Walküre*. Dann kommen das Kriegsende, der Zusammenbruch des Kaiserreiches, das Großherzogliche Hoftheater wird Badisches Landestheater – und in diesem wird der *Ring-Zyklus* fortgesetzt und beendet. Keine *Götterdämmerung* darf und kann die *Götterdämmerung* verhindern.

Das Jahr 1919 brachte die Karlsruher Erstaufführung des *Parsifal*. Das Großherzogliche Hoftheater hatte sich 1913, nach dem Freiwerden des Bühnenweihfestspiels nicht an dem allgemeinen Run beteiligt, den die Spielpläne der übrigen großen Opernbühnen erkennen lassen. Die engen Beziehungen zum Hause Wahnfried dürften hier vor allem anderen bestimmend gewesen sein.

Von 1919 bis 1933 fanden am Badischen Landestheater folgende Neuinszenierungen und Neueinstudierungen von Werken Richard Wagners statt:

## *Rienzi*

8. Februar neu einstudiert.

15. Mai 1932 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Josef Krips, Inszenierung Viktor Pruscha, Bühnenbilder Tor-

sten Hecht, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Rienzi – Theo Strack, Irene – Ellen Winter, Adriano – Malie Fanz.

Am folgenden Tag wurde eine Morgenfeier mit Werken von Richard Wagner, Schlußszene der *Götterdämmerung*, und Siegfried Wagner, die Vorspiele zu *Die heilige Linde* und *Rainulf und Adelasia*, veranstaltet. Der Vorsitzende der Ortsgruppe Karlsruhe des Bayreuther Bundes, Christian Lorenz, hielt die Ansprache.

## *Der fliegende Holländer*

Im Spielplan bis Spielzeit 1928/29 als Wiederaufnahme 1921/1922 Musikalische Leitung Alfred Lorenz, Inszenierung Hans Bussard.

1928/1929 Musikalische Leitung Rudolf Schwarz, Inszenierung Otto Krauß, Kostüme Margarete Schellenberg, keine Bühnenbildnerangabe.

12. 4. 1932 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Rudolf Schwarz, Spielleitung Viktor Pruscha, Kostüme Margarete Schellenberg, keine Bühnenbildnerangabe.

Darsteller: Daland – Adolf Schoepflin, Senta – Fine Reich-Dörich, Erik – Theo Strack, Holländer – Franz Schuster.

## *Tannhäuser*

Im Repertoire von Spielzeit 1920/21 bis Spielzeit 1923/24 als Wiederaufnahme.

15. 6. 1928 neu einstudiert und inszeniert.

Musikalische Leitung Ferdinand Wagner, Inszenierung Otto Krauß, Bühnenbilder

Emil Burkard, Kostüme Margarete Schellenberg, Einstudierung der Tänze Wini Laine.

Darsteller: Landgraf Hermann – Dr. Hermann Wucherpfennig, Tannhäuser – Theo Strack, Wolfram – Rudolf Weyrauch, Elisabeth – Malie Fanz, Venus – Else Blank.

13. 5. 1929 Wiederaufnahme.

Musikalische Leitung Ferdinand Wagner, Inszenierung Otto Krauß, Bühnenbilder Emil Burkard, Kostüme Margarete Schellenberg, Einstudierung des Bacchanal Harald Josef Fürstenau.

14. 9. 1930 Neu einstudiert.

Musikalische Leitung Josef Krips, Inszenierung Viktor Pruscha, Bühnenbilder Torsten Hecht, Kostüme Margarete Schellenberg, Einstudierung des Bacchanal Harald Josef Fürstenau.

Darsteller: Landgraf Hermann – Adolf Schoepflin, Tannhäuser – Theo Strack, Wolfram – Carsten Oerner, Elisabeth – Malie Fanz, Venus – Fine Reich-Dörich.

### *Lohengrin*

12.9.1920 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Fritz Cortolezis, Szenische Leitung Hans Bussard, keine Bühnenbildner- und Kostümbildnerangabe.

Darsteller: König Heinrich – Carl Giesen, Lohengrin – Josef Schöffel, Telramund – Max Büttner, Ela – Erica von Tyszka, Ortrud – Zdenka Faßbender.

27.5.1928 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Josef Krips, Inszenierung Otto Krauß, Bühnenbilder Torsten Hecht.

### *Tristan und Isolde*

Im Repertoire bis Spielzeit 1924/25 als Wiederaufnahme.

31.1.1926 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Ferdinand Wagner, Inszenierung Otto Krauß, Bühnenbilder Emil Burkard, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Tristan – Theo Strack, Isolde – Hedy Iracema-Brügelmann, König Marke – Dr. Hermann Wucherpfennig, Kurwenal – Walter Warth, Brangäne – Viktoria Hoffmann-Brewer.

5.5.1932 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Josef Krips, Inszenierung nicht bekannt, keine Bühnenbildner- und Kostümbildnerangabe.

Darsteller: Tristan – Gumar Graarud, Isolde – Fine Reich-Dörich, König Marke – Adolf Schoepflin, Kurwenal – Carsten Oerner, Brangäne – Malie Fanz.

### *Die Meistersinger von Nürnberg*

Im Repertoire bis Spielzeit 1921/22 als Wiederaufnahme.

17.6.1923 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Fritz Cortolezis, Inszenierung Josef Turnau, Bühnenbilder Emil Burkard.

Darsteller: Hans Sachs – Max Büttner, Pogner – Dr. Hermann Wucherpfennig, Beckmesser – Hans Bussard, Walther von Stolzing – Willy Zilken, Eva – Lilly Breig, David – Albert Peters.

30.10.1925 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Ferdinand Wagner,

Inszenierung Otto Krauß, Bühnenbilder Emil Burkard, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Hans Sachs – Franz Schuster, Pogner – Dr. Hermann Wucherpfennig, Beckmesser – Karlheinz Löser, Walther von Stolzing – Theo Strack, Eva – Tilly Blättermann, David – Hans Siegfried.

### *Der Ring des Nibelungen*

Im Spielplan bis Spielzeit 1922/23 als Wiederaufnahme.  
28. September 1924 bis Juni 1925 neu einstudiert und inszeniert.

Musikalische Leitung Fritz Cortolezis, Inszenierung Carl Stang, Bühnenbilder Emil Burkard, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Wotan – Walter Warth, Fricka, Erda, Waltraute – Trude Henckel, Viktoria Hoffmann-Brewer, Loge – Hans Bussard, Fafner – Dr. Hermann Wucherpfennig, Alberich – Alfred Glaß, Mime – Albert Peters, Hans Bussard, Siegmund – Rudolf Balve, Sieglinde – Malie Fanz, Hunding – Dr. Hermann Wucherpfennig, Brünnhilde – Hedy Iracema-Brügelmann, Siegfried – Rudolf Balve.

17.9.1929 bis 6.10. neu einstudiert.  
Musikalische Leitung Josef Krips, Inszenierung Hans Esdras Mutzenbecher, Bühnenbilder Torsten Hecht, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Wotan – Josef Rühr, Fricka, Waltraude – Magda Strack, Erda – Annelie Süsanne Baumbach, Fafner – Adolf Schoepflin, Loge – Theo Strack, Abberich – Karlheinz Löser, Mime – Karl Laufkötter, Siegmund

– Theo Strack, Sieglinde – Malie Fanz, Hunding – Adolf Schoepflin, Brünnhilde – Fine Reich-Dörich, Siegfried – Theo Strack, Hagen – Adolf Schoepflin.

### *Parsifal*

28.9.1919 Erstaufführung.

Musikalische Leitung Fritz Cortolezis, Inszenierung Peter Dumas, Bühnenbilder Albert Wolf, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Amfortas – Max Büttner, Gurnemanz – Karl Giesen, Parsifal – Josef Schöffel, Klingsor – Hermann Eck, Kundry – Berta Morena (Bayerisches Nationaltheater München).

Im Spielplan bis Spielzeit 1932/33 als Wiederaufnahme.  
1921/22 Musikalische Leitung Josef Krips und Rudolf Schwarz, Inszenierung Hans Lange, keine Bühnenbildner- und Kostümbildnerangabe.

1928 – 1929 Musikalische Leitung Josef Krips und Rudolf Schwarz, Inszenierung Otto Krauß, keine Bühnenbildner- und Kostümbildnerangabe.

Darsteller: Amfortas – Josef Rühr, Gurnemanz – Dr. Hermann Wucherpfennig, Adolf Schoepflin, Klingsor – Karlheinz Löser, Parsifal – Theo Strack, Kundry – Lily Hafgren.

In den Jahren zwischen 1933 (Spielzeitbeginn 1933/34) und der Schließung der Theater (31.8.1944) wegen des „Totalen Krieges“ fanden folgende Neuinszenierungen und Neueinstudierungen am Badischen Staatstheater Karlsruhe statt:

## *Rienzi*

Wiederaufnahme der Neueinstudierung von 1932 in die Spielzeit 1933/34.

## *Der fliegende Holländer*

26.11.1933 neu eingeübt.  
Musikalische Leitung, Inszenierung Klaus Nettstraeter.

Darsteller: siehe Spielzeit 1932.

6.4.1941 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Erik Wildhagen, Bühnenbilder Emil Burkard, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Daland – Adolf Schoepflin, Senta – Paula Baumann, Erik – Theo Strack, Holländer – Helmut Seiler.  
Im Repertoire bis Spielzeit 1943/44.

## *Tannhäuser*

Keine Neueinstudierung oder Neuinszenierung. Wiederaufnahme der Inszenierung von 1930.

## *Lohengrin*

12.9.1937 neu inszeniert in neuer Ausstattung.  
Musikalische Leitung Joseph Keilberth, Inszenierung Erik Wildhagen, Bühnenbilder Heinz-Georg Zircher, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: König Heinrich – Adolf Schoepflin, Lohengrin – Theo Strack, Elsa – Annelies Roerig,

Telramund – Helmuth Seiler, Ortrud – Paula Baumann.

26.10.1941 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Carl Heinz Krahl, keine Bühnenbildner- und Kostümbildnerangabe.

Darsteller: König Heinrich – Adolf Schoepflin, Lohengrin – Theo Strack, Elsa – Annemarie Lange, Telramund – Helmuth Seiler, Ortrud – Paula Baumann.

## *Tristan und Isolde*

25.12.1938 neu inszeniert.

Musikalische Leitung Joseph Keilberth, Inszenierung Erik Wildhagen, Bühnenbilder Heinz-Georg Zircher, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Tristan – Theo Strack, Isolde – Vilma Fichtmüller, König Marke – Adolf Schoepflin, Kurwenal – A. Permann a.G., Brangäne – Paula Baumann.

## *Die Meistersinger von Nürnberg*

Wiederaufnahme der Neueinstudierung von 1925 bis Spielzeit 1939/40.

25.12.1940 neu einstudiert.

Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Erik Wildhagen, Bühnenbilder Heinz-Georg Zircher, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Hans Sachs – Helmuth Seiler, Pogner – Adolf Schoepflin, Beckmesser – Wilhelm Greif, Walther von Stolzing – Theo Strack, Eva – Else Blank, David – Robert Kiefer.

## *Der Ring des Nibelungen*

14.9. bis 26.11.1934 neu einstudiert.

Musikalische Leitung, Inszenierung Klaus Nettstraeter, Bühnenbilder Emil Burkard.

Darsteller: Wotan – Helmuth Seiler, Fricka, Erda – Elfriede Haberkorn, Loge – Theo Strack, Alberich – Karlheinz Löser, Mime – Robert Kiefer, Siegmund – Theo Strack, Sieglinde – Hilde Anschütz, Hunding – Adolf Schoepflin, Brünnhilde – Fine Reich-Dörrich, Siegfried – Theo Strack, Hagen – Adolf Schoepflin.

13.–28.11.1937 neu inszeniert.

Musikalische Leitung Joseph Keilberth, Inszenierung Klaus Nettstraeter, Bühnenbilder Emil Burkard, Kostüme Margarete Schellenberg, Technische Einrichtung Rudolf Walut.

Darsteller: Wotan, Wanderer – Helmuth Seiler, Loge – Theo Strack, Fricka – Paula Baumann, Erda – Elfriede Haberkorn, Alberich – Richard Bitterauf a.G., Mime – Robert Kiefer, Fafner – Franz Schuster, Siegmund – Theo Strack, Sieglinde – Annelies Roerig, Hunding – Adolf Schoepflin, Brünnhilde – Vilma Fichtmüller, Siegfried – Theo Strack, Waldvogel – Hannefriedel Grether, Gunther – Helmuth Seiler, Hagen – Adolf Schoepflin.

## *Siegfried*

Zum Geburtstag des Führers neu einstudiert.

Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Carl Heinz Kroff.

20.4.1943 neu einstudiert.

Darsteller: Siegfried – Theo Strack, Wanderer – Edmund Eichinger, Alberich – Eugen Ram-

poni, Brünnhilde – Paula Baumann, Waldvogel – Gertrud Weyl, Erda – Elfriede Haberkorn.

## *Parsifal*

Im Spielplan 1933 – 1936 als Wiederaufnahme.

Im Spielplan 1935/36 als Wiederaufnahme. Neu: Bühnenbilder Emil Burkard.

Im Repertoire bis Spielzeit 1939/40.

Ein sehr selten aufgeführtes Werk Wagners wurde im Rahmen einer Wagner-Morgenfeier am 8. November 1936 nach einem Vortrag von Dr. Otto Strobel, „Genius und Werk“, aufgeführt: Die bis dahin unveröffentlichte Komposition *Kinder-Katechismus*, Gesang der Kinder zum Geburtstag der Mutter (25.12.1874). Mit dem Porazzi-Thema wurde die Morgenfeier begonnen und beendet.

Seit der Wiedereröffnung des Badischen Staatstheaters nach dem Zweiten Weltkrieg bis Ende 1983 hatten folgende Neuinszenierungen von Bühnenwerken Wagners Premiere:

## *Die Hochzeit* – Fragment des I. Aktes

25.4.1981 Erstaufführung, konzertante Aufführung, innerhalb des Abends „Opernfragmente der Romantik“.

Musikalische Leitung Christof Prick.

Darsteller: Cadolt – Paul Yoder, Admund – Hans-Jörg Weinschenk, Arindal – Anton de Ridder, Ada – Ingrid Haubold, Hadmar – Mark Munkittrick.

- Die Feen*
- 1.10.1983 Erstaufführung, konzertante Aufführung.  
Musikalische Leitung Christof Prick.  
Darsteller: Ada – Ingrid Haubold, Arindal – Josef Hopferwieser, Lora – Penelope Thorn, Morald – Hartmut Welker, Gernot – Mark Munkittrick, Drolla – Christina Ascher, Sprecher – Otto Zehnder.
- 25.9.1982 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Christof Prick, Inszenierung Jean-Louis Martinoty, Bühnenbilder Heinz Balthes, Kostüme Maria-Luise Walek.  
Darsteller: Daland – Heikki Toivanen, Senta – Hanna Lisowska, Erik – Mario Muraro, Der Holländer – Hans Kiemer.
- Der fliegende Holländer*
- 28.4.1951 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Walter Born, Inszenierung Heinz Wolfgang Wolff, Bühnenbilder Thorsten Hecht, Kostüme Margarete Schellenberg.  
Darsteller: Daland – Hans Hofmann, Senta – Paula Baumann, Erik – Jan Michael Schroeder, Der Holländer – Edmund Eichinger.
- 20.11.1955 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Walter Born, Inszenierung Dr. Siegmund Skraup, Bühnenbilder Toni Steinberger, Kostüme Ellen Carola Carstens.  
Darsteller: Daland – Hans Hofmann, Senta – Paula Baumann, Erik – Antonio Tedeski, Der Holländer – Lenz Winkler.
- 3.11.1957 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Alexander Krannhals, Inszenierung H. Köhler-Helffrich, Bühnenbilder Ulrich Elässer, Kostüme Ellen Carola Carstens.  
Darsteller: Daland – Hans Hofmann, Senta – Greta Hilm, Erik – Antonio Tedeski, Der Holländer – Raimondo Torres.
- 24.9.1966 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Arthur Grüber, Inszenierung Hans-Georg Rudolph, Bühnen-
- bilder Hainer Hill, Kostüme Helmi Henssler.  
Darsteller: Daland – Hans Hofmann, Senta – Nadezda Kniplove, Erik – David Aiken, Der Holländer – Antonin Svorc.
- Tannhäuser*
- 1.9.1951 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Fritz Wiek, Bühnenbilder Ulrich Suez, Kostüme Margarete Schellenberg.  
Darsteller: Landgraf – Hans Hofmann, Tannhäuser – Josef Walden, Wolfram – Marcel Cordes, Elisabeth – Ingeborg Exner, Venus – Paula Baumann, Hirt – Erika Köth.
- 23.9.1959 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Alexander Krannhals, Inszenierung Hartmut Boeber, Bühnenbilder Heinrich Mager, Kostüme Margit Bárdy-Kreibich.  
Darsteller: Landgraf – Hans Hofmann, Tannhäuser – Ken Neate, Wolfram – Barry McDaniel, Elisabeth – Traute Richter, Venus – Paula Baumann.
- 18.5.1968 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Walter Born, Inszenierung Hans-Georg Rudolph, Bühnenbilder Waldemar Mayer-Zick, Kostüme Bar-

bara Hoffmann, Choreographie Lothar Höfgen.  
 Darsteller: Landgraf – Hans Hofmann, Tannhäuser – Roman Wegrzyn, Wolfram – Klaus Kirchner, Elisabeth – Elisabeth Löw-Szőky, Venus – Janis Martin.  
 25.12.1983 neu inszeniert.  
 Musikalische Leitung Christof Prick, Inszenierung Hans-Peter Lehmann, Bühnenbilder Heinz Balthes, Kostüme Ute Frühling, Choreographie Germinal Casado.  
 Darsteller: Landgraf – Alfred Muff, Tannhäuser – Klaus König, Wolfram – Michael Ebbecke, Elisabeth – Sabine Hass, Venus – Anne Wilkens.  
 (Ouvertüre und 1. Szene des 1. Aufzugs (Bacchanal) gemäß der Wiener Bearbeitung von 1875 (sogenannte „Pariser Fassung“), alle folgenden Szenen gemäß dem Bearbeitungsstand von 1860 (sogenannte „Dredner Fassung“)).

### *Lohengrin*

17.4.1949 neu inszeniert.  
 Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Georg Philipp, Bühnenbilder Hans Gerhard Zircher, keine Kostümbildnerangabe.  
 Darsteller: König Heinrich – Adolf Schoepflin, Lohengrin – Paul Kachelrieß, Elsa – Helena Bader, Telramund – Edmund Eichinger, Ortrud – Paula Baumann, Heerrufer – Eugen Ramponi.  
 21.9.1958 neu inszeniert.  
 Musikalische Leitung Alexander Krannhals, Inszenierung Hartmut Boeber, Bühnenbilder Heinrich Mager, Kostüme Ellen Carola Carstens.

Darsteller: König Heinrich – Hans Hofmann, Lohengrin – Ken Neate a.G., Elsa – Greta Holm, Telramund – Raimondo Torres, Ortrud – Paula Baumann, Heerrufer – Eugen Ramponi.  
 25.12.1965 neu inszeniert.  
 Musikalische Leitung Walter Born, Inszenierung Hans-Georg Rudolph, Bühnenbilder Hans-Heinrich Palitzsch, Kostüme Barbara Hofmann.  
 Darsteller: König Heinrich – Hans Hofmann, Lohengrin – David Aiken, Elsa – Leonore Kirschstein, Telramund – Howard Vandenburg, Ortrud – Maria Graf, Heerrufer – Klaus Kirchner.  
 13.7.1985 Neuinszenierung.  
 Musikalische Leitung Christof Prick, Inszenierung Heinz Lukas-Kindermann, Bühnenbild und Kostüme Dominik Hartmann.  
 Darsteller: König Heinrich – Mark Munkittrick, Lohengrin – Klaus König, Elsa – Nadine Secunde, Telramund – Hans Kiemer, Ortrud – Ute Vinzing a.G.

### *Tristan und Isolde*

1.2.1948 neu inszeniert.  
 Musikalische Leitung, Inszenierung Otto Matzerath, Bühnenbilder Heinz Gerhard Zircher, keine Kostümbildnerangabe.  
 Darsteller: Tristan – Georg Faßnacht a.G., Isolde – Paula Baumann, König Marke – Siegmund Mezey, Kurwenal – Edmund Eichinger, Brangäne – Melanie Geißler.  
 1.3.1964 neu inszeniert.  
 Musikalische Leitung Arthur Grüber, Inszenierung Carl-Heinrich Kreith, Bühnenbilder Hainer Hill, Kostüme Barbara Hoffmann.

Darsteller: Tristan – Albert Da Costa, Isolde – Ludmila Dvorakova, König Marke – Hans Hofmann, Kurwenal – Hans Imdahl, Brangäne – Maria Graf.

### *Die Meistersinger von Nürnberg*

28.5.1950 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Heinz Wolfgang Wolff, Bühnenbilder Ulrich Suez, keine Kostümbildnerangabe.

Darsteller: Hans Sachs – Edmund Eichinger, Pogner – Siegmund Mezey, Beckmesser – Hans Neugebauer, Kothner – Eugen Ramponi, Walther von Stolzing – Paul Kachelrieß, Eva – Hannelore Wolf-Ramponi, David – Hubert Weindel.

23.9.1962 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Arthur Grüber, Inszenierung Karl-Heinrich Kreith, Bühnenbilder Hans W. Herbert, Kostüme Helmi Henssler.

Darsteller: Hans Sachs – Gustav Neidlinger, Pogner – Hans Hofmann, Beckmesser – Arwed Sandner, Kothner – H. Firchow a.G., Walther von Stolzing – Alfred Da Costa, Eva – Hannelore Wolf-Ramponi, David – Gerhard Unger.

25.12.1975 neu inszeniert.  
Coproduktion mit der OPERA DU RHIN, Strasbourg.  
Musikalische Leitung Arthur Grüber, Inszenierung Nathaniel Merrill, Bühnenbilder, Kostüme Robert O’Hearn.

Darsteller: Hans Sachs – Peter van Ginkel, Pogner – Nikolaus Hillebrand, Beckmesser – Klaus Kirchner, Kothner – Jörn W. Wilsing,

Walther von Stolzing – Werner Götz, Eva – Norma Sharp, David – Norbert Orth.

### *Der Ring des Nibelungen*

6.11.1948 *Die Walküre* – neu inszeniert.  
Musikalische Leitung und Inszenierung Otto Matzerath, Carl-Heinz Klebe, Bühnenbilder Heinz Gerhard Zircher, keine Kostümbildnerangabe.

Darsteller: Siegmund – Paul Kachelrieß, Sieglinde – Helena Bader, Hunding – Siegmund Mezey, Wotan – Edmund Eichinger, Brünnhilde – Paula Baumann, Fricka – Melanie Geißler.

23.11.1952 *Götterdämmerung* – neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Friedrich Brandenburg a.G., Bühnenbilder Ulrich Suez, Kostüme Margarete Schellenberg.

Darsteller: Siegfried – Josef Walden, Brünnhilde – Paula Baumann, Hagen – Hans Hofmann, Gunther – Eugen Ramponi, Guttrune – Ingeborg Exner, Alberich – Hans Peter, Waltraute – Carin Carlsson.

### *Der Ring des Nibelungen (unvollständig)*

12.6.1960 *Das Rheingold* – neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Alexander Krannhals, Inszenierung Hartmut Boebel, Bühnenbilder, Kostüme Torsten Hecht als Gast.

21.5.1961 *Die Walküre* – neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Walter Born, Inszenierung Hartmut Boebel, Bühnenbilder, Kostüme Torsten Hecht als Gast.

24.2.1962 *Siegfried* – neu inszeniert.

- Musikalische Leitung Walter Born, Inszenierung Hartmut Boeber als Gast, Bühnenbilder, Kostüme Torsten Hecht als Gast.
- Darsteller: Wotan – Raimondo Torres, Robert Bruce-Anderson als Gast, Wanderer – Edmond Hurshell als Gast, Loge – Jess Thomas, Alberich – Eugen Ramponi, Fricka – Maria Graf, Fafner – Hans Hofmann, Mime – Rudolf Werner, Horst Rüther, Erda – Ingrid Steger als Gast, Maria Graf, Siegmund – Karl Liebl als Gast, Sieglinde – Emma Scheepers, Hunding – Hans Hofmann, Brünnhilde – Maria Hall als Gast, Astrid Varnay als Gast, Waldvogel – Eva Bober.
- 7.11.1971 *Die Walküre* – neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Arthur Grüber, Inszenierung Wolfgang Blum, Bühnenbilder, Kostüme Wilfried Sakowitz.
- Darsteller: Siegmund – Hugh Beresford, Sieglinde – Leonore Kirschstein, Hunding – Hans Hofmann, Wotan – Jef Vermeersch, Fricka – Glenys Loulis, Brünnhilde – Margaret Kingsley.
- Der Ring des Nibelungen* (Neuinszenierung)
- Musikalische Leitung Arthur Grüber, Inszenierung Hans Georg Rudolph, Bühnenbilder Waldemar Mayer-Zick, Kostüme Barbara Hoffmann.
- 6.6.1976 *Das Rheingold* – neu inszeniert.
- 27.6.1976 *Die Walküre*  
Musikalische Leitung Arthur Grüber, Inszenierung Hans Georg Rudolph, Bühnenbilder Waldemar Mayer-Zick, Kostüme Barbara Hoffmann.
- 7.11.1976 *Siegfried*
- 12.6.1977 *Götterdämmerung*
- Darsteller: Wotan – Peter von Ginkel, Loge – Horst Hiestermann, Fafner – Dieter Brencke, Alberich – Klaus Kirchner, Mime – Horst Rüther, Horst Hiestermann, Fricka – Helga Freivogel, Erda – Aili Purtonen, Woglinde – Christa Lehnert, Wellgunde – Yolande Sudan, Folsshilde – Daphne Evangelatos, Sieglinde – Carmen Reppel, Karen Middeton, Brünnhilde – Astrid Schirmer, Janice Yoes, Siegmund – Karl-Walter Böhm, Waltraute – Hannelore Wolf-Ramponi, Rosemarie Bühler, Hunding – Nikolaus Hillebrand, Siegfried – Karl-Walter Böhm, Herbert Becker, Wanderer Peter von Ginkel, Stimme des Waldvogels – Norma Sharp, Gunter – Robert Christiansen, Hagen – Dieter Brencke.
- Parsifal*
- 8.4.1955 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Otto Matzerath, Inszenierung Carl-Heinz Klebe als Gast, Bühnenbilder Ulrich Damrau, Kostüme Ursula Inge Amann, Choreographie Ehrengard von Dessauer als Gast.
- Darsteller: Amfortas – Robert Treby, Gurnemanz – Hans Hofmann, Parsifal – Josef Walden, Klingsor – Eugen Ramponi, Kundry – Paula Baumann.
- 4.4.1969 neu inszeniert.  
Musikalische Leitung Arthur Grüber, Inszenierung Andreas Meyer-Hanno, Bühnenbilder Annelies Corrodi, Kostüme Helmi Henssler, Choreographie Lothar Höfgen.
- Darsteller: Amfortas – Klaus Kirchner, Gurnemanz – Hans Hofmann, Parsifal – Michael Trim-

bel, Klingsor – Peter Brunsmeier, Kundry – Janis Martin.

2.4.1982 neu inszeniert.

Musikalische Leitung Christof Prick, Inszenierung Günter Roth, Bühnenbilder Heinz Balthes, Kostüme Ute Frühling.

Darsteller: Amfortas – Hans Kiemer, Gurnemanz – Hans Tschammer, Parsifal – Nico Boer, Klingsor – Hartmut Welker, Kundry – Hana Janku.

Da es aus räumlichen Gründen nicht möglich ist, die Aufführungsgeschichte aller Wagner-Werke auf den Karlsruher Bühnen darzustellen, seien drei ausgewählt:

*Der fliegende Holländer*, in dem die musikdramatische Gestaltungsweise Wagners zum ersten Mal in Erscheinung tritt,

*Der Ring des Nibelungen*, das Hauptwerk, bei dem jede Inszenierung im gesamten Zeitraum Auseinandersetzung mit den Bayreuther Konzeptionen und szenischen Verwirklichungen bedeutet, und

*Parsifal*, das Werk, das im Laufe dieser Zeit wahrscheinlich zu dem für Regisseur und Ausstatter problematischsten aller Wagner-Bühnenwerke wurde.

### *Der fliegende Holländer*

Die musikalische und szenische Leitung der *Holländer*-Inszenierung, die im November 1933 ihre Premiere erlebte, hatte Klaus Nettstraeter inne, der „in beiden Aufgaben ein wahres Meisterstück lieferte“.<sup>1</sup> „Der *Holländer* wird nun wieder ohne Striche aufgeführt“.<sup>2</sup> Erstaunlich ist es zu erfahren, daß in der bis dahin laufenden *Holländer*-Inszenierung der Geisterchor im dritten Akt vollständig gestrichen war. Gerade diese Szene ist es, die hier vielfach als besonders wirkungsvoll ge-

schildert wird: „Flammen züngeln an den Masten und am Rumpf (des Holländerschiffes) entlang, eine blaue Flamme schlägt hoch, das Geisterschiff wird transparent. Es ist eine großartige Idee, ihm die Ähnlichkeit eines riesigen Sarges zu geben. Die schwarzen Gestalten singen das bisher gestrichene, grausige Lied . . .“<sup>3</sup> Die „Mannschaft im fahl beleuchteten und umblitzten Schiffsrumpf erzielte einen expressionistischen Eindruck!“<sup>4</sup> Es handelt sich hier um eine der ersten Inszenierungen, die bei dieser Szene die Holländermannschaft sichtbar werden läßt.

In „völliger musikalischer Neueinstudierung“, die „im großen und ganzen bei der seinerzeit von Nettstraeter geleisteten szenischen Einrichtung blieb“,<sup>5</sup> erscheint der *Holländer* Anfang April 1941 auf der Bühne des Badischen Staatstheaters. Dieser Hinweis ist insofern aufschlußreich, als das Bühnenbild wechselte: Eine Dekoration nach Entwürfen von Emil Burkard löste die von H. G. Zircher gestaltete ab. Die im Laufe der Aufführungstradition – man darf sagen: seit der Uraufführung – im wesentlichen beibehaltenen Spielflächenformen und damit auch Dekorations-Grundrisse ermöglichten ein solches Verfahren. Den einen umfangreichen technischen Apparat fordernden *Holländer* 1951 auf der kleinen Behelfsbühne des Staatstheaters wirkungsvoll szenisch auszuarbeiten gelang mit „verblüffenden optischen Wirkungen im 1. und 3. Akt“<sup>6</sup>, dem „malerisch-illustrativen Bühnenbildern“ Torsten Hechts und der von Staatsintendant Heinz Wolfgang Wolff auf die Raumverhältnisse abgestimmten Personenregie. Bei den Chorszenen wurde die Enge des Spielraumes wiederholt störend wahrgenommen, so daß in einigen Kritiken sogar vorgeschlagen wird, diese Szene zu kürzen.

Auch die nächsten drei Neuinszenierungen – der *Holländer* ist mit insgesamt fünf das in der Nachkriegszeit meistinszenierte Werk Wagners – fanden noch im Opernhaus am Festplatz statt.

Erstmals nach Bayreuther Vorbild ohne Pause bietet die Neuinszenierung von 1955 die Oper. Dr. Skraup wird von der Kritik bestätigt, daß er „vor allem bei der

individualisierenden Verlebendigung der Chorgruppen . . . hervorragende Regiearbeit" leistete! Der Bayreuther *Holländer* von 1955 – so wird wiederholt festgestellt – hat die Einstudierung stark beeinflusst (der Vorwurf fällt, sie wolle den neuen Bayreuther Stil „Überbayreuthern"). „Roni Steinbergers dekorative Ausformung war ganz und gar auf nordische Düsternis eingestellt und gefiel sich in manchmal rätselhaften Projektionskünsten, die das Gespensterschiff und dazu noch Sentas Phantasiegebilde auf Hintergrund und Gaze schleier warfen.“<sup>7</sup> Von gewohnter Gestaltung weicht besonders die Spinnstube ab: „Anstatt der heimelig, gemütlich hellen Spinnstube, die doch in deutlichem Kontrast zur wüsten, unsteten, öden Meeresumwelt des fremden Seemanns als ein Symbol der von ihm gesuchten Heimat stehen soll, zeigt das Zweite-Akt-Bild ein in verschwommenes Dunkel sich verlierendes weiträumiges Gemach!“<sup>8</sup> Die Welt Dalands ist also nicht so heil gezeigt, wie sie sich geben möchte. Auf das Bayreuther Vorbild weisen der fast völlige Verzicht auf Requisiten und die Charakterisierung Dalands als verschlafener und selbstgefälliger Handelsmann hin.

Die *Holländer*-Premiere, die die Spielzeit 1966/67 eröffnete, bot eine Inszenierung, die von Regie und Ausstattung auf die „hintergründige Meer-Ballade" zielte. Hainer Hills Entwürfe für das Bühnenbild zeigen, daß das Meer mit seiner Stimmungskraft und seinem Sinnbild-Reichtum entscheidend mitspielte: zugleich als Spiegel menschlichen Daseins und als eine die Menschen prägende Kraft. Am deutlichsten wird dies vielleicht in einem nicht verwirklichten Entwurf Hills, der das Eindringen des Meeres in den „privaten Bereich" am sinnfälligsten vor Augen führt: Die Stube des Daland-Hauses ist wie das Oberdeck eines Schiffes gestaltet. Das Konterfei des bleichen Seemanns ist kein Bild, seine Gestalt ist einem großen Segel aufgemalt, das vor Zeiten aus dem Wasser gefischt worden sein mag und nun als Schmuck und nicht ganz geheuere Kuriosität von der Decke hängt. Anfang Dezember 1966 gastierte das Badische Staatstheater mit dieser Insze-

nierung in Nancy und eröffnete mit ihr in der lothringischen Metropole den Europamonat.

Wolfgang Blums *Holländer*-Inszenierung (1973) charakterisiert Ebert als eine „festlich-schöne, die bei aller Anschaulichkeit dem Publikum doch einen Freiraum beläßt, in sich selbst eine Vorstellung von der Idee des Werkes zu gewinnen, ohne sie durch eine eigenwillige Interpretation aufgezwungen zu bekommen“<sup>9</sup>.

Diese Betrachtungsweise zeigt ein Grundproblem der Inszenierungsgestaltung, das nach dem Zweiten Weltkrieg für die Opern- und Schauspielbühne gleichermaßen brennend wurde: das Gegenüber von zwei Positionen – da die szenische Formung aus dem am Werk Neuentdeckten, von „Aktualität knisterndem" heraus und dieses akzentuierend (mit der Gefahr, Welt-sicht und Erlebnisweisen von heute ins Werk hineinzuinszenieren) – dort die traditionelle Inszenierungsformen bewahrende und variierende Gestaltung (mit der Gefahr, daß diese nicht tragfähig ist für eine heutige Begegnung mit dem Werk und die Freiheit der Interpretation sich als die Freiheit zum Umgehen der Auseinandersetzung und als Entgegenkommen zu gewohntem Genießen erweist).

Daß Blum in seiner Wagner-Inszenierung das Experimentelle vermied und „der romantisch-gespenstischen Seite des Werkes in zeitgemäßer Dämpfung gebührendes Gewicht" gab, berichtet Franz Josef Wehinger<sup>10</sup>.

Die Konzeption der *Holländer*-Inszenierung, die im Herbst 1982 Premiere hatte, legte ihr Regisseur Jean-Louis Martinoty in seinen „Arbeitsnotizen" dar: „Drei Kategorien, drei Achsen von Koordiniertem: der Mythos, der Traum, die Wirklichkeit, symbolisiert von drei Personen: Holländer, Senta, Daland. Aus ihrer unwahrscheinlichen Begegnung, aus der Tatsache, daß jeder dazu gebracht wird, in die Domäne des anderen einzudringen und dadurch seine Identität verliert, entsteht ein Netz von Unwahrscheinlichkeiten, Widersprüchen, der Wirrwarr der Phantasmagorie!“<sup>11</sup>

Martinoty lehnt es ab, das Werk auf eine einzige



24. *Der Fliegende Holländer* – Neuinszenierung 1966  
Hainer Hill: Bühnenbildentwurf „Im Hause Dalands“ (II. Akt)



25. *Der Fliegende Holländer* – Neuinszenierung 1982  
Inszenierung: Jean-Louis Martinoty – Bühnenbild: Heinz Balthes  
Kostüme: Marie-Luise Walek, Szenefoto (II. Akt) mit Mario Muraro (Erik),  
Anita Herrmann (Mary) und Damenchor

Achse der Deutung festzulegen: einen Traum, oder eine Halluzination oder eine philosophische Fabel. Heinz Balthes schuf für diese Aufführung, der es vor allem andern darum geht, die Vielschichtigkeit des Werkes nicht zu überdecken, sondern durch Akzentuierung der einzelnen geistigen Bereiche, die das Werk herstellen, die einzelnen Schichten in Spannung zueinander wirksam werden zu lassen, „einem dramatischen Raum, der die drei Grundkategorien nie vermischt“: Die Felswände der Fjorde (Wirklichkeit) sind zugleich Collage-Bilder aus romantischen Gemälden mit Motiven der Vereinzelung, der Rebellion und des Todes und bezeichnen so das im *Holländer* enthaltene Drama des vereinzelt Künstlers. Diese Felsenkämme (Wirklichkeit) bilden aber auch die Spanten eines ungeheueren, unheimlichen Schiffswracks (Phantastisches). Es ist die Leistung, die dem Bühnenbild übertragen ist, „in seiner Zusammenstellung . . . eine Beziehung herzustellen zur wagnerschen Kombinatorik der kulturellen Einflüsse, und sich an den Zuschauer zu wenden, ihn zu befragen.“<sup>12</sup>

Das „psychologische Spiel“ des Werkes sieht Marti noty dadurch bestimmt „daß jeder glaubt, den anderen dadurch zu manipulieren, daß er vorgibt sich manipulieren zu lassen.“ So zeigt sich der Holländer von Senta durch nichts bewiesener Treulosigkeit bestimmt, aufs Meer zurückzugehen und „benutzt seinen Abgang als Erpressung, um Senta dazu zu bringen, ihre Treue bis zum Tode zu erproben. Aber am Ende ist es Senta, die alle manipuliert, sogar unbewußt, denn sie ist von Anfang an zu dieser Heirat und zu diesem Selbstmord bereit, da sie ihrem Vater und ihrem Gemahl gehorcht, dabei aber ein Schicksal erfüllt, das sie frei gewählt hat . . .“<sup>13</sup> Die Entscheidung, auf den von Wagner 19 Jahre nach der Entstehung des Werkes komponierten Erlösungsmotiv-Schluß zu verzichten und den ursprünglichen Schluß zu verwenden, ist bestimmt durch die Deutung, die Handlung laufe auf die Vernichtung der drei Welten – Mythos, Traum, Wirklichkeit – hinaus.



26. *Der Fliegende Holländer* – Neuinszenierung 1982  
Szenefoto (III. Akt) – mit Hans Kiemer (Holländer) und  
Hanna Lisowska (Senta)

„Der Traum hat sich mit dem Mythos wieder vereinigt. Die Flucht verschmilzt mit der Rettung. Das letzte Thema des Holländers löscht auch die Wirklichkeit aus (Wer kümmert sich um die Zukunft, die Gewissensbisse, um den Streit zwischen Mary, Daland und Erik?). Aus dem Ozean hervorgegangen, kehrt das Schiff in den Ozean zurück: Die alte Maxime des Anaximander wird ‚zitiert‘ (von Wagner ebenso wie von Nietzsche oder Heidegger): ‚Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zugrunde gehen.‘ Diese Verneinung der Geschichte bleibt eine der tiefsten Konstanten des deutschen Idealismus. Aber im „Fliegenden Holländer“ versteht sich die Rückkehr zum Anfang ‚neutral‘, als ‚Schach matt‘ und nicht als Lösung, als Tod und nicht als Erlösung ( . . . ).

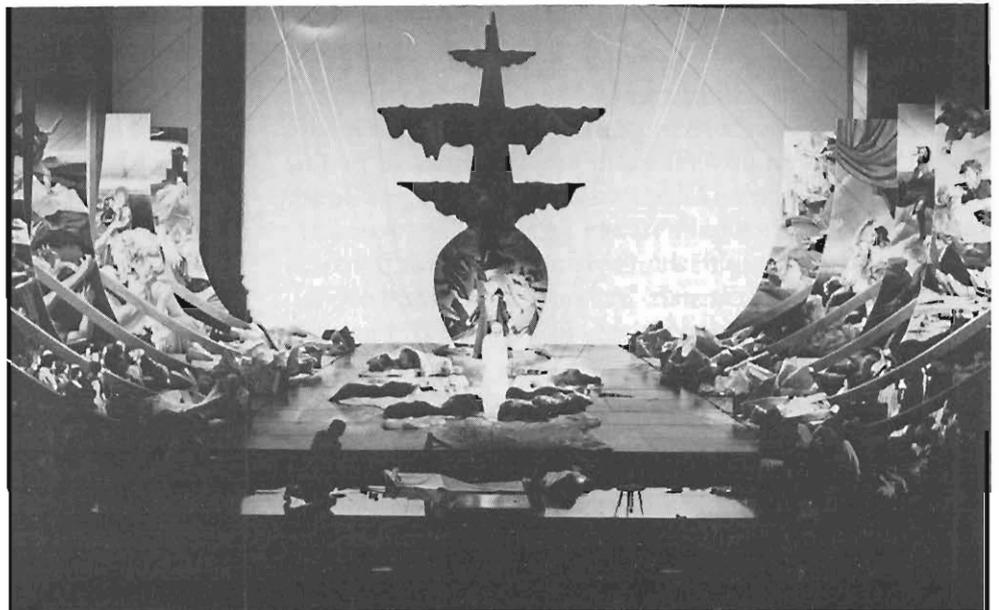
Man löscht aus, aber man beginnt nicht wieder. Das schafft einen Fragenbereich, der ein Reflexionsthema werden kann: die ‚prometheische Einsamkeit‘ des Holländers. Seine Herausforderung des Menschen (des Künstlers) löst sich auf im Nichts, in der Vernichtung an sich.“<sup>14</sup>

Die Erarbeitung des Szenenbildes veranschaulichen in drei Stationen drei Bühnenmodelle von Heinz Balthes: „Die ursprüngliche Idee war ein Plexiglasboden, dessen beide Hälften nach links und rechts hochgeklappt werden konnten. Waren sie unten, so bedeckten sie eine schwarze Fläche. Zwischen ihr und der Plexiglasbedeckung wollte man mit Dampf ein nebelüberwehtes lebendiges Meer schaffen, über das der Holländer in der Ouvertüre schreiten konnte. Im Unterschied zu den späteren Fassungen waren die seitlichen Wände noch echte Fjordwände, wichtig für die in der Musik so wesentlichen Echo-Wirkungen (‚Echo, das ist Leben! Seine Abwesenheit ist der Tod!‘ sagte Martinoty. – Die Felswände stellten gleichsam optische Vergegenwärtigungen des Echos dar.) Es gab verschiedene Versuche, die Fjorde zu gestalten. Bald kam die Idee ‚Eis‘, d. h. Vereisung als Sinnbild. Das Problem war immer das Meer! Wie kann man es, wie kann man Natur darstellen? In der zweiten Fassung kam man vom Plexiglas

weg: Es hatte eine ästhetische Qualität, aber keine Aussagekraft (für dieses Werk)! Auch das Holländer-Schiff, das in der ersten Fassung aus Plexiglas sein sollte (es hätten sich sehr gute Lichtwirkungen erzielen lassen), wurde neu erfunden. Ebenso das Meer: Es wurde eine Mischung aus Wellen und Eis – ein Kunstmeer (mit Eisschichtungen als Zitat aus C. D. Friedrichs ‚Gescheiterter Hoffnung‘). Gegenüber der Endfassung war das Meer in der zweiten noch plötzlich erstarrten realen Wellen ähnlich, war noch weniger Kunstform. Die Fjordwände sollten wie in der ersten Fassung bleiben. – In der endgültigen Bühnenbildfassung tritt die Künstlichkeit der Fjordwände und des Meeres stark hervor, und mit ihr die Beziehung zur geistigen Welt der Romantik. An den Wänden links und rechts erscheinen jetzt Bildzitate: für die Romantik wichtige Symbolfiguren (Ossian, romantisch gesehene Gestalten der Antike usw.). Auf dem Holländer-Schiff ist die Figur des einsamen Wanderers (C. D. Friedrich) sichtbar: der Wanderer durch geistige und durch Natur-Bereiche, der Künstler, der Irrende, der Suchende.“ (Heinz Balthes zum Verfasser.)

Eine Wagner-Jahr-Pointe enthält das erste Bild: Zwei Passagiere des Dalandschiffes sind als Kapellmeister Richard Wagner und Frau Minna zu erkennen, das von der Seefahrt an Norwegens Küste inspirierte Werk erinnert an diese Reise, bringt szenisch fast Komponisten und Titelfiguren zu gleicher Kunstrealität. Die Presse urteilt: „Die Geschichte vom fliegenden Holländer wird zum Künstlerdrama, zur Episode aus dem Leben Wagners, zur vielfach gebrochenen, mit einer Fülle von Fragen und Widersprüchen versehenen Annäherung an die künstlerische Welt der Romantik . . . Betont werden in Martinotys Regiekonzept die autobiographischen Züge Wagners, seine historische Zwischenstellung und seine literarischen Vorbilder.“<sup>15</sup> „Man muß schon etwas Geduld, Wissen und Spürsinn aufbringen, um bei dieser Aufführung . . . auf seine Kosten zu kommen. Doch die Mühe, so meine ich, lohnt sich, auch wenn dieser Interpretation die letzte

27. *Der Fliegende Holländer* –  
Neuinszenierung 1982 Szenenfoto (III. Akt)  
mit Anita Herrmann (Mary),  
Mario Muraro (Erik), Hans Kiemer (Hollän-  
der), Hanna Lisowska (Senta) und Heikki  
Toivanen (Daland)



28. *Der Fliegende Holländer* –  
Neuinszenierung 1982 Szenenfoto (III. Akt)  
Schlußszene



29. *Die Walküre* · Neuinszenierung 1934  
Emil Burkard: Bühnenbildentwurf „Wildes Felsengebirge“ (II. Akt)

Klarheit fehlen mag, . . . die Details dieser Einstudierung überzeugen – wie auch der musikalische Teil der Produktion.“<sup>16</sup>

Die hier geforderten Voraussetzungen für eine Begegnung werden von Martinoty voll bejaht: Er bekannte sich in der Einführungs-Veranstaltung zur „anspruchsvollen Inszenierung“, die die Oberfläche des Werkes aufbricht und die Handlung hineinstellt in eine Bilderwelt, die die im Werk wirksamen geistigen Bewegungen, die Mythos und Autobiographisches, Kunstansichten und philosophische Positionen sichtbar macht; – eine Inszenierung, die sich der bequemen Freude an äußerer Geschlossenheit versagt, in der das Bühnenbild nicht Abbild eines Handlungsortes ist, sondern die geistige Vielfalt des Werkes vergegenwärtigt.

### *Der Ring des Nibelungen*

Der am 15. und 17. November 1918 mit *Das Rheingold* und *Die Walküre* im Großherzoglichen Hoftheater

begonnene und am 8. und 15. Dezember im Badischen Landestheater beendete *Ring*-Zyklus brachte die Werke als Wiederaufnahmen unter der musikalischen Leitung von Fritz Cortolezis und der szenischen von Peter Dumas. Bühnenbildner und Kostümbildner sind im Programmzettel nicht angegeben.

In der Spielzeit 1920/21 ist die szenische Leitung des *Rings* an Hans Lang übergegangen. Bei der Wiederaufnahme der *Walküre* wird die dekorative Einrichtung als von Emil Burkard stammend verzeichnet; daraus ergibt sich, daß Burkards „Walkürenfelsen“ wahrscheinlich in die *Siegfried*- und *Götterdämmerung*-Aufführung übernommen wurde. Die dekorative Erneuerung nur eines *Ring*-Werkes ist in dieser Zeit durchaus kein Einzelfall.<sup>17</sup>

Als „Neueinstudiert und in neuer Inszenierung“ werden auf den Programmzetteln die *Ring*-Werke in der Spielzeit 1924/25 angekündigt. Für alle sind diesmal die Bühnenbilder nach Entwurf von Emil Burkard, die Kostüme nach Entwürfen von Margarete Schellenberg geschaffen. Carl Stang hat den *Ring* in Szene gesetzt.<sup>18</sup>

Bei „Neueinstudierungen“ und „Wiederaufnahmen“ sind Erneuerungen des Bühnenbildes ganz selten und werden immer besonders angekündigt (so z. B. bei der Wiederaufnahme der *Walküre* im März 1921, der *Meistersinger* -Neueinstudierung im Juni 1923 mit Bühnenbildern von Emil Burkard oder der *Lohengrin*-Wiederaufnahme im Mai 1929 mit Bühnenbildern von Torsten Hecht.

Neueinstudierungen, die Neuinszenierungen gleichkommen, erleben die Werke des *Rings* zwischen dem 17.9. und 6.10.1929 unter Josef Krips musikalischer Leitung; Hans Esdras Mutzenbecher hat die Werke in Szene gesetzt, Torsten Hecht entwarf das Bühnenbild, Margarete Schellenberg die Kostüme. In „Anmerkungen zur Neuinszenierung (!) von Wagners Ring des Nibelungen“ gibt Mutzenbecher „Rechtfertigung und Begründung“ dafür, warum der Versuch unternommen wurde, den *Ring* in stark verändertem szenischen Gewand vorzuführen:

„Was für Gründe geben unserer Neugestaltung Form? . . . eine berechnete zeitgeschichtliche Strömung bedingt in diesem naturalistischen Mythos eine Akzentverschiebung vom Naturalistischen zum Mythischen. . . . Es geht einzig darum, die Handlung ins Überlebensgroße zu steigern . . . Das Objekt der Nibelungenhandlung ist mythisch-abstrakter Natur, es ist das am Wechsel der Menschen, Begebnisse und Landschaften darstellbare Werden . . . Das realistische Detail muß als unwesentlich zurücktreten zugunsten der großflächigen Vision mythischer Landschaft . . . Es scheint uns im Sinne des Werkes zu liegen, entsprechend der Entfaltung der kompakt klingenden Rheingold-Partitur zur Auflockerung des Klangbildes der *Götterdämmerung* auch szenisch einen ähnlichen Vorgang zu schaffen, d. h. von der einförmigen Grundszene der Landschaft vor Walhall auch in bildlicher Hinsicht eine Entwicklung deutlich werden zu lassen, hin zu einer größtmöglichen malerischen Gelöstheit der letzten Götterdämmerungsszenen. Die Größe des Mythos ist es, die eindeutig geprägt und verstanden werden soll. Das Wesentliche soll deutlich herauskommen.“<sup>19</sup>

Für die einzelnen Musikdramen führt Mutzenbecher u. a. folgende szenische Neuerungen an: Im ersten Akt der *Walküre* sitzt Hunding über Siegmund und Sieglinde, wodurch „er die Szene in gesteigertem Maße beherrscht und wie eine Wolke schwarzen Unheils über den Häuptern der Liebenden empfunden wird“. Im zweiten Akt wird versucht, „der Szene symbolisch eine einkesselnde Form zu geben.“ Im dritten Akt ist „die begleitende Orchestermusik als ausgesprochene Bewegungsmusik erkannt. Der Bewegungsvorgang hat die jetzige Form des Felsens ergeben.“ In *Siegfried* erfolgte eine „Verdoppelung der Amboßanlage aus optischen Gründen.“ Im zweiten Akt erspart „die bühnenquer vorgelagerte, nach der Bühnentiefe zu geöffnete Drachenhöhle nicht nur die antiquierte Theatermaschinerie des Drachens, sie ermöglicht erstmals, das einzig Wichtige in dieser Szene zu sehen: Wie wirkt der Drachenkampf auf Siegfried!“ – Zur *Götterdämmerung* bemerkt



30. *Siegfried* – Neuinszenierung 1934  
Emil Burkard: Bühnenbildentwurf „Am Fuß eines Felsenberges“  
(III. Akt / 1. Bild)

Mutzenbecher, daß hier die Szenen „am engsten an das Bayreuther Vorbild angeschlossen sind“. Nur die Nornszenen wurde „der Realität entrückt“.

Die „dem Seelischen der Szene entsprechende Lichtatmosphäre“, die Mutzenbecher für einen entscheidenden Faktor in Gesamtkunstwerk Aufführung ansieht, war auch für Axel Torsten Hecht von großer Bedeutung, der in seiner Betrachtung „Licht, Form und Farbe im bewegten Bühnenraum“ feststellt: „Das Bühnenbild des modernen Theaters leitet sich von der raumbildenden Wirkung des Lichts ab.“ Wenn dieser Aufsatz auch durch eine Bühnenbildgestaltung für Strauss' *Elektra* veranlaßt wurde, so sind in ihm doch auch die Gedanken ausgesprochen, die die Ausstattung des *Rings* bestimmten: „Entsprechend den beiden äußersten Polen unseres Kunstwillens. – Wirklichkeitsnähe und Wirklichkeitsferne – läßt sich in der bildenden Kunst seit geraumer Zeit die Tendenz einer Synthese von Natur und Abstraktion erkennen. Diese Synthese dürfte dann erreicht werden, wenn wir in der Natur nicht mehr Unter-

suchungsobjekt, sondern – wie im Mittelalter – Formschatz einer seelischen Sprache sehen. Um ein Wort Paul Klees zu gebrauchen, wird diese Kunst „nicht das Sichtbare wiedergeben“, sondern „sichtbar machen“. Hecht geht so weit, daß er der Lichtgestaltung „die Rolle des antiken Chorus“ zuweist, „nämlich die Erklärung der seelischen Vorgänge und der Spannungszustände“.<sup>20</sup> Der *Ring des Nibelungen* blieb in dieser Inszenierung nur kurze Zeit auf der Bühne des Badischen Landestheaters: Eine *Ring*-Ausstattung, deren Schöpfer sich auf Klee beruft, wurde bald unerwünscht.

In den Besprechungen der *Ring*-Neuinszenierung von 1934 wird darauf hingewiesen, daß keine „problematischen Stilisierungen“ diese neue Einstudierung stören<sup>21</sup> und daß „mit Genugtuung festzustellen sei, . . . jenes Jahrzehnt, in dem so ziemlich jede Bühne bestrebt war, mit eigenen Stilisierungsversuchen den angeblich veralteten Bayreuther Geist abzulösen, scheint endgültig vorbei . . .“<sup>22</sup>

Das hervorstechend Neue an der in circa drei Monaten 1934 geschaffenen Neuinszenierung des *Ring der Nibelungen* ist die Vereinigung von musikalischer und szenischer Leitung. Die Besprechungen stimmen darin überein, daß Klaus Nettstraeter diese Verbindung zu einer Inszenierung zu nutzen verstand, bei der sich „der Regisseur völlig vom Musiker führen ließ“ und von der sensiblen musikalischen Interpretation her eine feinnuancierte Darstellung erreicht wurde, die aus der fantasiereichen Gestaltung aus der Musik heraus die Gefahr der Schablone bannte.<sup>23</sup>

Burkards Bühnenbilder gewinnen aus der Orientierung an der Natur für die Schauplätze zwei Wirkungsmöglichkeiten: Sie zitieren gleichsam die natürliche Atmosphäre herbei und gewinnen aus der Steigerung und Konzentration der Naturformen Sinnbilder der Grundsituationen. Der Bild-Raum gibt den Handelnden die Möglichkeit, die Spannungen zwischen ihnen als Spannungen im Raum sichtbar werden zu lassen, Licht und Bild wandeln den Realitätscharakter der Orte entsprechend der Bedeutung der Szenen: vom „realen“ Schau-

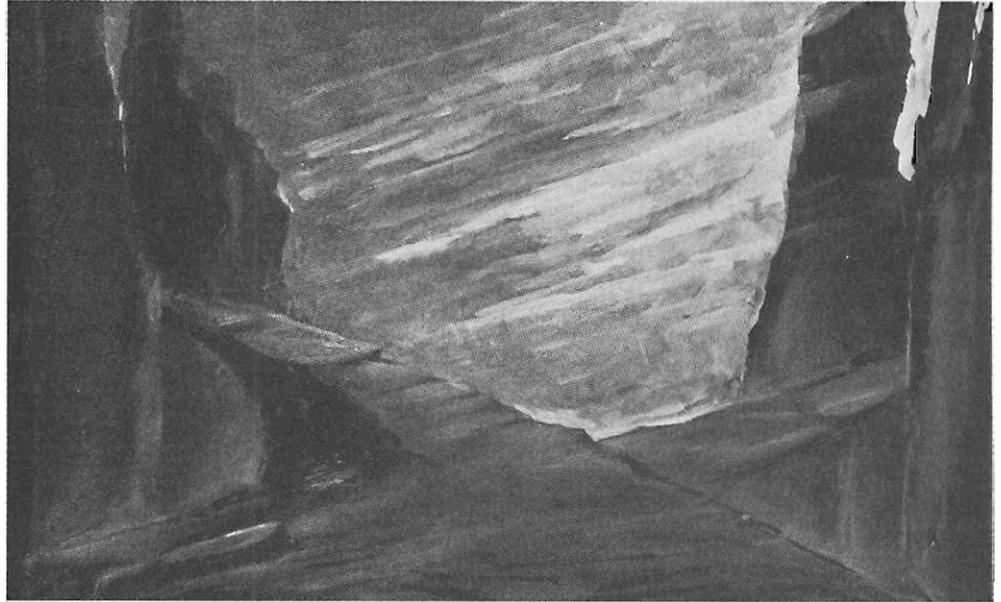
platz der Handlung bis zum Symbol-Ort eines Welttheaters (damit Wagners u. a. an Calderon geschulter Ortswahl, seiner Bevorzugung von im „abendländischen Symbolkosmos“ mit Bedeutung aufgeladenen Stätten wie Höhle, Gipfel, Wald, Schlucht) entsprechend. Die konzentrierte Naturformen in Zeichen verwandelnde Kraft ist dabei das Licht, dessen Einsatz in dieser *Ring*-Inszenierung immer wieder als besonders vielfältig und wirkungskräftig bezeichnet wird.

Bemerkenswert ist, daß bei aller Freiheit in der male- rischen Gestaltung (Einflüsse von Ludwig Sieverts Bühnenbildern sind nicht zu übersehen) die Raumgliederung und damit die räumliche Verteilung der Bildelemente ihr Vorbild in den Bühnenbildern der Bayreuther *Ring*-Uraufführung hat bzw. die in ihnen erstrebten Räume verwirklicht. Nur wenige Änderungen gegenüber traditionellen Bild- und Regielösungen sind festzustellen: So ist in den Bildern vor der Gibichungenhalle der Rhein besonders akzentuiert, der Strom wird zum dramatischen Agens.<sup>24</sup> Und „im Schlußbild hatte die Regie . . . den Todessprung der Brünnhilde beseitigt, dafür setzte Burkard der neuen Bayreuther Gestaltung (eine Art Sintflut) eine selbständige entgegen: Die Flammen des Scheiterhaufens, die die Halle erfassen, lodern zur Walhallburg empor; während die Rheintöchter mit dem wiedergewonnenen Rheingold (nicht mit dem Ring!) sichtbar werden, zerfällt die Burg und ein magisches Strahlenlicht beschließt das Bild!“<sup>25</sup>

Erst 14 Jahre später findet wieder eine Neuinszenierung eines *Ring*-Musikdramas in Karlsruhe statt: Am 6. November 1948 hat als zweites, nach dem 2. Weltkrieg einstudiertes Werk Wagners *Die Walküre* im Opernhaus am Festplatz Premiere. Die Wahl des „beliebtesten“ *Ring*-Werkes deutet an, daß von vornherein nicht beabsichtigt war, die gesamte Tetralogie herauszubringen. Der musikalische Leiter, Otto Matzerath, ist auch diesmal an der Inszenierung beteiligt. Mit ihm gestaltet Carl-Heinz Klebe diese Einstudierung.

Am 23.11.1952 – wieder im Opernhaus am Festplatz – erscheint die *Götterdämmerung* am Spielplan. Es ist

31. *Die Walküre* - Neuinszenierung 1962  
Torsten Hecht: Bühnenbildentwurf  
„Wildes Felsengebirge“ (II. Akt)



die Zeit, in der sich die Anhänger des „Neu-Bayreuther“-Stils und die Kämpfer für traditionelle Inszenierungsformen in den ersten, wohl heftigsten Fehden gegenüberstehen. Friedrich Brandenburg, der Regisseur, versucht „die Tradition den geänderten Auffassungen anzupassen und gleichzeitig . . . das der Entwicklung weit vorausliegende Experiment in die Mitte (zwischen den Extremen) zurückzuholen“.<sup>26</sup> Seine Inszenierung geht nicht von der Idee des „Spiels von der Welt Anfang und Untergang“<sup>27</sup> aus, sondern von den konkreten Spannungen, die sich aus menschlichen Absichten und Leidenschaften entwickeln. „Auf die für unser Empfinden überflüssigen Details der Ausstattung, auf Rösser, Raben, klappernde Rüstungen . . . ist verzichtet. Doch die Stilisierung macht Halt vor der Phantasie des Zuschauers, die eine reale Anschauung braucht, damit sie sich entzünden kann. Die Tanne, unter der Brünnhilde ruht, bleibt eine Tanne, der Walkürenfelsen will immer noch als Fels gelten, auch wenn er keine tausend Zacken und Kanten hat . . . Mit einer geradezu fanatischen Sorgfalt hat Brandenburg die Regie

durchgearbeitet.“<sup>28</sup> Die jetzige Neueinstudierung hielt taktvoll die Mitte zwischen stilisierender Vereinfachung und williger Befolgung der Anweisungen des Bayreuther Meisters. Ulrich Suez strebte (dasselbe gilt für Margarete Schellenbergs Kostümentwürfe) mit seinen aufs Wesentlichste beschränkten Bühnenbildern, die hinter einer gleichbleibenden vorderen Spielfläche spärlich wechselten, nach schlichter Monumentalität und einfacher Größe. Faszinierende Wirkungen erzielten die Beleuchtungskünste und die Bildprojektionen mit Hilfe der Schleiervorhänge. Man fühlte sich manchmal an den Farbenzauber romantischer Gemälde erinnert. Von der in mystisches Halbdunkel gehüllten Nornenszene . . . bis zum lodernnden Brand Walhalls im Schlußbild spannte sich ein eindrucksmächtiger dekorativer Rahmen um das dramatische Geschehen. Und gerade die geballte Dramatik des Handlungsablaufs auszuschöpfen, die menschliche Tragik neben oder besser vor dem symbolischen Gehalte in Erscheinung treten zu lassen, scheint auch das Inszenierungsziel Friedrich Brandenburgs gewesen zu sein. Feinfühlig und be-

redte Lenkung des Zusammenspiels sinndeutende Gesten- und Gebärdensprache (ohne paradierende „Heldenpose“ und „Heroinengespreiztheit“) und flutende Verlebendigung und plastische Auflockerung.“<sup>29</sup>

1960 wird eine Gesamt-Inszenierung des *Ring* begonnen, sie bricht nach *Siegfried* ab. Schon in *Rheingold* gab Gastausstatter Torsten Hecht „den Gegnern Neubayreuther Stils keinen Anlaß zur Klage“.<sup>30</sup> Die Inszenierung Hartmut Boebels „mutete recht konventionell und vorsichtig an und begnügte sich mehr mit statuierischer Figurenordnung, als daß sie sinnhaltige Deutung des dramatischen Ablaufs“<sup>31</sup> bot. Es fehlt „ein klares einheitliches Konzept für die Gesamtgestaltung der Szene“.<sup>32</sup> Während einige Besprechungen diese als detailüberladen schildern, weisen andere auf die starke Stimmungskraft und die günstigen Raumbildungen hin: „Die Eingangsszene . . . gab in ihrem terrassenförmigen Aufbau eine wirkliche Vorstellung von der Tiefe des Rheins“.<sup>33</sup> Daß die Aufführung des *Rheingold* fast drei Stunden dauerte, wird als Besonderheit vermerkt.

Auch von der Neuinszenierung der *Walküre* (Pfungstpremiere 1961) wird berichtet, daß sich Hecht der altbayreuther Tradition anschloß „und dafür die modernen Beleuchtungseffekte nutzte . . . Jagende Wolken, zuckende Blitze und ihr Feuerspiel spiegeln die seelischen Regungen der Götter und Menschen.“<sup>34</sup> Zu dieser „romantischen“ Parallelsetzung von Naturzuständen oder Naturvorgängen mit seelischen Ereignissen, die in der Aufführungstradition der Wagner-Werke oft über das von Wagner selbst Geforderte hinaus angewandt wurde, kommt in der Szenengestaltung Hechts eine „moderne“ Gestaltungsweise: die Betonung des Raumes gegenüber dem Bild, die sich mit der von Bedeutung und Atmosphäre der Situationen bestimmten Farbsymbolik verbindet (sie wird bei Hecht vor allem an den Kostümen sichtbar). „Hundings Hütte mit . . . seitlichen Steinquadern, die zerklüftete Felsengegend mit kreuzenden Pfaden und Spielebenen für Götter und Menschen und überhängenden Walkürenfelsen hatten Schiefergrau als Grundton. Farbe brachten in diese Bil-

der die Kostüme: vorherrschendes Blau für die Götter, einen Silberton für die Walküren und braune Tönungen für die Menschen. Hecht ließ das Licht die Handlung begleiten. Er schaltete . . . den vollen Zauber der Lichtdramaturgie ein.“<sup>35</sup>

Boebles Regie, die sich durchweg an konventionelle Lösungen hielt, folgte dem neuen Bayreuth nur darin, daß Brünnhilde und die anderen Walküren ohne Schilde und Speere agierten. Mit „*Siegfried*“ gelang dann Boebler die als beste anerkannte seiner *Ring*-Inszenierungen. Von karikaturhafter Schablonendarstellung befreit, wird die Gestalt des Mime (H. Rütther) ein vielschichtiger Charakter („Verfolgter seiner selbst“). Wieder gehen die Urteile über das Szenenbild weit auseinander: „Alte Bayreuther Tradition glücklich ins Moderne übersetzt“ – „altmodisch und beengend“ – „Technicolorstil“. Der Drache, dessen Höhle in den seitlichen Vordergrund verlegt ist, tritt nur als giftig-grüner Rauch in Erscheinung.<sup>36</sup> Als „eine gemäßigte Variation der inszenatorischen Modelle des neuen Bayreuth“ bezeichnet Gabor Halasz die *Ring*-Neuinszenierung Hans-Georg Rudolphs. Sie „versucht die Personen psychologisch zu durchleuchten, sie als Charaktere darzustellen . . . statt Symbolfiguren auf die Bühne zu stellen. Rudolph setzt auf die zwischenmenschlichen Beziehungen . . . der *Ring* wird vermenschlicht durch die Einengung der mythischen Dimension. Das Ergebnis ist psychologisches Drama statt Weltgedicht. Das von Mayer-Zick entworfene Bühnenbild mit großen Freiräumen, kreisförmigen Flächen und Hintergrundprojektionen tendiert zur Abstraktion im Bayreuther Stil.“<sup>37</sup> „Wagners Sinnbilder erfährt der Zuschauer hier als konkrete Szenenbilder“<sup>38</sup> – darin sieht Peter Dannenberg den Grundzug dieser Einstudierung, die ihm in ihrer Orientierung auf „Wagners Bildhaftigkeit“ der Wagnerszene von Emil Preetorius verwandt erscheint (der die Ereignisse als „Gleichnisse, als Urbilder ewigen Geschehens“ verstand).

„Hans Georg Rudolph und seine unmittelbaren Mitarbeiter . . . vertrauen auf jenes unbefangene mensch-

32. *Siegfried* – Neuinszenierung 1962  
Torsten Hecht: Bühnenbildentwurf  
„Tiefer Wald“ (II. Akt)



liche Gefühl, von dem Wagner meinte, es müsse durch seine künstlerischen Wahrnehmungsorgane das Ganze begreifen können, charakterisiert Karlheinz Ebert die *Rheingold*-Inszenierung, deren Stil in den übrigen Werken durchgehalten wurde. Die Situationen und Aktionen zu aktualisieren „bleibt in Rudolphs Inszenierung weitgehend einem verständigen Publikum überlassen, dessen Spielraum für die eigene Phantasie nicht von vornherein durch indoktrinierte Auslegung eingeengt wird.“<sup>39</sup>

Während kurze Zeit zuvor oder zugleich entstandene Inszenierungen des *Ring des Nibelungen* (z. B. in Leipzig oder Bayreuth) aus dem Verhaftetsein des Werkes in der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts, ihrer Problematik und ihren Konflikten, in denen man die Wurzeln der sozialen und kulturellen Bedingungen der Gegenwart erkannte, die szenische Form entwickeln,

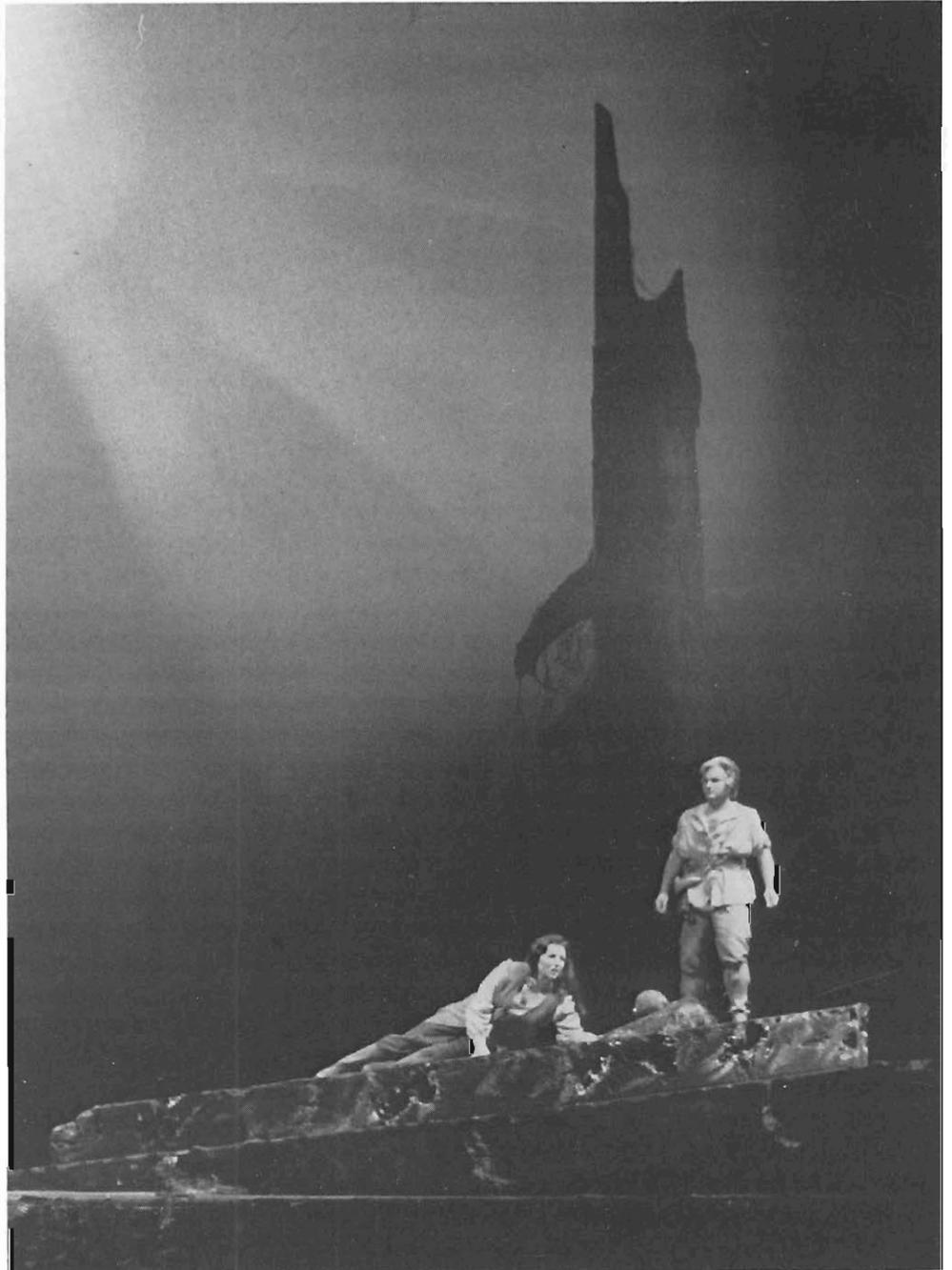
den Mythos als Verfremdung werten, die Brüche in der Tetralogie betonen und die gesellschaftlichen und mitunter auch biographischen Zustände, die die Entstehung des *Rings* anregten, mitinszenieren, samt Wirkungsgeschichte und Ideologiekritik, bekennt sich diese Inszenierung zu der von Wagner angegebenen „Bildhaftigkeit“, die „so einleuchtend und unübertragbar ist, daß die nötigen Assoziationen zur historischen und gegenwärtigen Realität nicht erst durch krasse szenische „Konkretisierungen“ hergestellt werden müssen“ – wie Hans-Georg Rudolph in seinen „Überlegungen zur Karlsruher Neuinszenierung“ der Tetralogie („Der Ring des Nibelungen aus dem Abstand eines Jahrhunderts“) schreibt. Rudolph führt weiter aus: „Es ist ja geradezu das Prinzip der von Wagner entwickelten musikdramatischen Gestaltung, daß die Bildhaftigkeit, das Symbolische der Vorgänge durch die Musik sinnlich

erfahrbar gemacht wird. Wenn auf der Bühne die für das musikalische Geschehen maßgeblichen Richtpunkte verzerrt erscheinen oder gar fehlen, so ist die Musik sinnlos geworden.

Gewiß: im ‚Ring‘ kulminiert Wagners weltanschauliches Credo; sind die philosophischen Grundmotive der spätromantischen Epoche in ihrer ganzen, zwischen Hybris und Pessimismus ausgespannten Widersprüchlichkeit enthalten; spiegeln sich die grotesken Auswüchse eines am materiellen Profit ausgerichteten Wirtschaftsprinzips wider. Das Werk selber ist in Form und Gehalt ein unverkennbares Produkt des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Uns erschiene es aber fast als intellektueller Kurzschluß, deshalb die werkimmanenten Zusammenhänge zwischen Fabel, Mythos und Musik durch grobe einengende Zeigefingertaktik zu zerstören . . . Wir glauben nicht, daß jeder Gedanke zu einem Werk auch bereits auf kürzestem Wege in Ausstattung, Kostüm und Maske wiederkehren muß. Essayistische Wahrheit und inszenatorische Wahrheit sind für uns nicht dasselbe. Hierzu sei eine wesentlich erscheinende Äußerung Wagners zitiert, die sich speziell auf sein Nibelungen-Werk bezieht: ‚Ich glaube mich mit ziemlich richtigem Instinkte vor einem allzu großen Deutlichkeitmachungseifer gehütet zu haben, denn meinem Gefühl ist es klar geworden, daß ein zu offenes Aufdecken der Absicht das richtige Verständnis durchaus stört: es gilt im Drama – wie im Kunstwerk überhaupt – nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darlegung von Unwillkürlichem zu wirken. Dies eben unterscheidet meinen dichterischen Stoff von dem jetzt fast einzig nur noch gekannten politischen Stoff.‘ Diese Äußerung, die in einem Brief Wagners an August Röckl, 25. Januar 1854, zu finden ist, scheint fast schon auf gewisse modernste und allmodernste Inszenierungsstile abzielen. Das heißt nun nicht, daß ‚Politisches‘ im Werk nicht enthalten sei, heißt auch nicht, daß ‚Darlegungen‘, also Verdeutlichung unstatthaft sei; es heißt nur eben, daß es sich um keinen politischen Stoff handelt. Infolgedessen wäre der Versuch, eine politische

Inszenierung daraus zu fabrizieren, dem ‚richtigen‘, also möglichst vollständigen Verständnis abträglich, weil einengend . . . Es ist interessant, festzustellen, wieviel mehr Aufmerksamkeit Wagner dem Gebaren seiner Figuren widmet als dem szenisch dekorativen Ablauf. Im Zentrum steht . . . immer die Person und ihr Verhalten. Offensichtlich handelt das Werk in jeder der 14 Stunden seines Ablaufes von nichts anderem als vom Menschen, nein, von Individuen: hohen und höchstgestellten, niederen und gering geachteten; alle geprägt und geformt, gebogen, gezwungen und unterdrückt vom Gold, vom Geld, vom Kapital; die es haben, und die, die es nicht haben. Wie symbolisch, verschlüsselt, überhöht, kurz: dichterisch die Elemente der Tetralogie auch immer sein mögen, von diesem Punkt aus, vom Gold aus, enträtselt sich das Werk als ein Panorama menschlicher Konkurrenz. Die mythologisch fixierten Sphären der Götter, der Zwerge, der Naturwesen und der Irdischen: sie entpuppen sich als Schichtungen ein- und derselben Gesellschaft, nämlich der menschlichen, präziser: der kapitalistischen (übrigens einer von Sozialgedanken noch unmodifizierten, frühkapitalistischen) Gesellschaft.

Von hier aus muß nach unserer Meinung die Konkretisierung beginnen. Die Auseinandersetzung im Spannungsfeld der beiden Pole Geld und Liebe findet innerhalb und zwischen menschlichen Ordnungen statt, oder, wenn man will, zwischen gesellschaftlichen Klassen und die ‚Menschlichkeit‘ dieser Auseinandersetzungen ist unmißverständlich in den Reaktionen aller auftretenden Figuren nachvollzogen, mögen sie in ihrer dichterischen Figuration Götter, Zwerge, Nornen oder Nixen heißen. Ihr Verhalten weist alle als Ausprägungen soziologischer Zugehörigkeit aus. Wir erstreben diesen Effekt durch die Arbeit mit den darstellerischen Möglichkeiten der Sänger und in der Gewißheit, dem Publikum die Fähigkeit zur Übersetzung zutrauen zu dürfen.“<sup>40</sup>



33. *Siegfried* – Neuinszenierung 1976  
Inszenierung: Hans Georg Rudolph –  
Bühnenbilder: Waldemar Mayer-Zick  
Kostüme: Barbara Hoffmann Szenefoto  
(III. Akt / 2. Bild) mit Astrid Schirmer  
(Brünnhilde) und Karl-Walter Böhm (Siegfried)

## *Parsifal*

Die erste Aufführung des *Parsifal* in Karlsruhe fand im Badischen Landestheater am Sonntag, den 28. September 1919 statt. Die „neuen Dekorationen“ waren von dem bereits 1916 verstorbenen Albert Wolf „entworfen und ausgeführt“, wie der Besetzungszettel meldet. Dies weist darauf hin, daß schon einige Jahre vor der Erstaufführung Pläne für eine *Parsifal*-Inszenierung in Karlsruhe bestanden. Der Gralstempel war „in enger Anlehnung an das Bayreuther Vorbild“ gestaltet. „Das Gold und Blau der Säulen, und Wände, das Rot des Thrones und das Weiß der Tische geben einen schönen Zusammenklang. Die Bilder des Waldes und der Blumenau bekommen aber durch die hohen, kahlen, schneebedeckten Felswände etwas Starres.“<sup>41</sup>

Die Kritiken widmen sich mehr dem Werk und der Berechtigung seiner Aufführung als der Aufführung, die „zu den allerbesten Leistungen des Hoftheaters“<sup>42</sup> (!) gezählt wird! So schreibt Hugo Roller: „Man fragt nicht, ob Parsifal in die neue Zeit auch noch hineinpaßt. Inzwischen haben wir nichts Geringeres erlebt als einen Weltkrieg und eine Revolution, die auf geistigem Gebiet ungleich tiefer ging als auf dem der Politik . . . Ein Schrei geht durch die Welt der Intellektuellen, nach all der Lüge, nach all dem geistlosen Getue, der SCHREI NACH WAHRHEIT. Kann da noch ‚durch Mitleid wissend der reine Tor‘ die rechte Antwort geben? Doch SICHER NICHT! Was soll uns heute die gesuchte Symbolik und blutleere Allegorie des alternden Wagner, hinter der sich seine müd gewordene Gestaltungskunst verbirgt? Den Erlösungsgedanken . . . hat er auch hier im Parsifal ganz neu zu gestalten versucht. Aber keine Erlösung durch freie Hingabe des Lebens in seiner schönsten Blüte (Siegfried, Tristan), durch den großmütigen Verzicht auf reines Glück (Sachs), sondern eine Erlösung, erkaufte durch die Unterjochung des stärksten menschlichen Triebes, eine Erlösung, verdient durch eine nur schwach und künstlich motivierte Entsagung, eine Erlösung endlich, die durch die Ver-

quickung mit dem christlichen Erlösungsgedanken ein nur mühsam herbeigeführtes, erzwungenes Schaustück ist. Was ist uns dieser an seiner Wunde schmachtende Amfortas, dieser rasende Klingsor, diese bald buhlende, bald wehklagende Kundry, dieser aus ihren Armen fliegende Parsifal? Sie können nicht zu unserem Herzen sprechen, wir können sie nur rein verstandesmäßig begreifen, da sie blutleere Personifikationen irgend eines Prinzips sind. Wagners Parsifal-Musik ist selbst der beste Beweis für die Unzulänglichkeit dieser mehr konstruierten als aus einem großen Erleben und Gefühl geschöpften Dichtung. Er selbst konnte sich nicht daran entzünden, die musikalische Quelle, die sonst bei ihm so überschäumend floß, spendete nur wenig Erquickung, nur Weniges, das den Stempel des Unvergänglichen an der Stirn trägt.“<sup>43</sup>

„ . . . Der Parsifal ist ein Appell an den Idealismus, er zeigt ein menschliches Ideal: das der Heiligung durch Reinheit, Keuschheit, Mit-Leiden und Mit-Lieben, was der Heide Sophokles schon seiner Antigone als programmatischen Sittenkodex mit auf den Weg gab: Zum Lieben, nicht zum Hassen sind wir da“,<sup>44</sup> beschließt Monti seine Kritik, die die Bedeutung der Regenerations-Gedanken Wagners für dieses Werk sehr nachdrücklich betont (was in diesen Jahren nicht oft geschieht) und es falsch ansieht, den Parsifal als ein spezifisch christliches Werk zu bezeichnen: „Herr Schöffler hätte sich deshalb die Torwaldsen’sche Christusmaske ersparen können – Amfortas ist nicht die christliche Kirche (wie Herr Professor Drews meint), wie überhaupt die Personen des Dramas nicht auf zwei Beine gesteckte ‚Ideen‘ sind, die man noch mit Rittermänteln bekleidet, sondern Menschen, wirkliche Menschen mit Blut und Leben, die im Sinne des Kunstwerkes dramatische Konflikte erledigen.“<sup>45</sup>

Karl Hessemer betont in der Absicht, dem „Leser die Beziehung zum Werk zu eröffnen“: „Der Parsifal ist durchaus ein weltlich-theatralisches Musikdrama, wie das Tristans und Isolde, wie das Sachsens . . . Im ‚Parsifal‘ erhält der Entsöhnungsgedanke die entscheidende



34. *Parsifal* – Neuinszenierung 1935  
Emil Burkard: Bühnenbildentwurf „Im Gebiet des Grals“ (I. Akt / 2. Bild)



35. *Parsifal* – Neuinszenierung 1935,  
Szenenfoto (I. Akt / 1. Bild)

Modifizierung, die ihn etwa vom ‚Tannhäuser‘ wesentlich unterscheidet: daß nämlich die Sühne nicht durch den Tod geschieht, sondern in der sittlichen Tathandlung, der mannhaften Selbstüberwindung und Selbstentäußerung, . . . durch ein Lebendigwerden im Allgemein-Menschlichen . . .“ Hessmer gibt in seiner Besprechung auch die genaueste Darstellung des Szenenbildes: „Das sind, vor allem auffallend als eine gewisse Stileigentümlichkeit, die Hintergrundgemälde mit den großen, steil senkrechten Felsquadern, die zwar im ersten Bild um den Waldsee etwas monoton wirken, in der Blumengartenszene bindet die mächtige weiße Fläche des Gebirgblocks, die an einen Kreidefelsen mahnt, sehr glücklich das entzückend nuancierte Farbenspiel von Kornblumen- und Veilchenblau im Vordergrund und die bewegten Linien in grün, lila und rosa Tönung der Zaubermädchen zu einer berückenden Farben-Akkordik; die Entwürfe stammen von der Hand Albert Wolfs.

Die blumige Aue dagegen, deren Fond ebenfalls vom Quaderstil beherrscht ist, befriedigt weniger, da der Vordergrund mit Blumen überladen ist, die allzusehr den Eindruck eines Begräbnisses oder einer Blumenzüchtereier erwecken.

Eine feine Note von Gehaltenheit, vom düsteren Ernst der Situation eindringlich sprechend, stellt die Gralstempeldekoration, mit hohen, in mystische Ferne emporstrebenden Säulen in Kuppelsaal-Anordnung, die sehr hübsch konzentriert ist auf das milde, heimelige Rund der Ritterschiffel . . .“<sup>46</sup>

In der Folge der Wiederaufnahmen ist zweifellos diejenige die wichtigste, die „mit neuen Dekorationen von Emil Burkard“ angekündigt ist. Da die Inszenierung erhalten bleibt, müssen sich Burkards Szenenbilder nach den Grundrissen der jetzt wie zuvor benötigten Spielräume richten. Änderungen können also nur das Bild der Szene und nicht den Raum betroffen haben. Das erste Bild des ersten Aktes entwarf Burkard als einen stil-

36. *Parsifal* – Neuinszenierung 1935,  
Szenenfoto (III. Akt / 2. Bild)

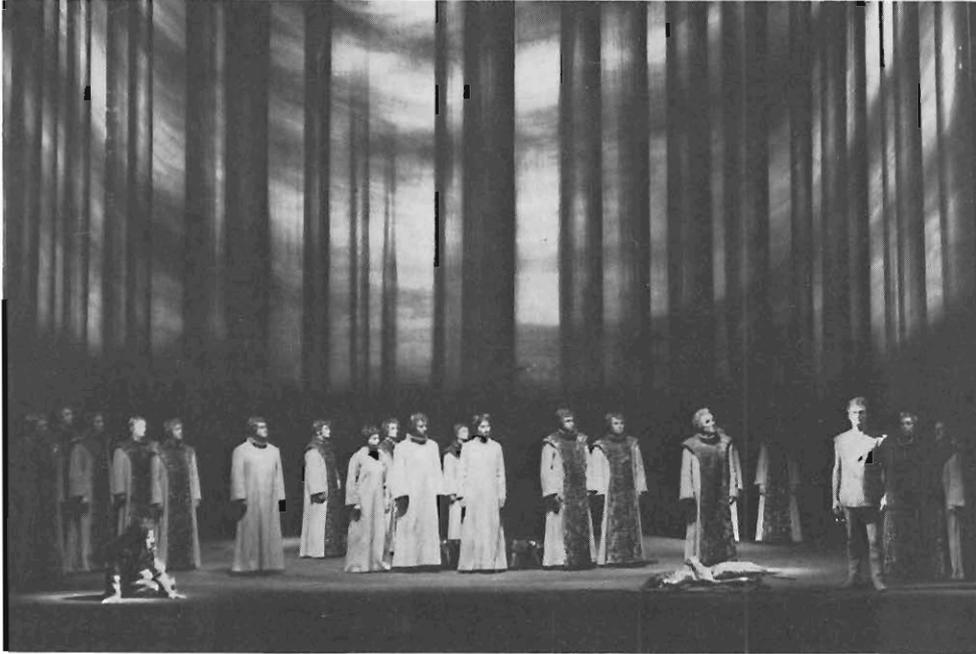


len, weiten Naturraum, der sich gemalt hinter der Spielfläche weit öffnet: ein Ort der Stille, der in seinen hohen dunklen Bäumen und aufglühenden Felswänden, dem regungslosen See und mächtigen Säulenstämmen an „heilige Haine“ in der Malerei der Jahrhundertwende gemahnt. Den Gralstempel, ohne jeden Ornamentenschmuck, kennzeichnet großzügige Architektur, die Anregungen von Sakralbauten der 20er Jahre empfangt. Die Karfreitagsaue suggeriert Frühling durch die Farbwirkungen: zartintensives Grün, kräftighelles Blau des Himmels und über der ganzen Weite der Au das helle Gelb der Schlüsselblumen.

1955 bringt das Badische Staatstheater Karlsruhe als erste Bühne im südwestdeutschen Raum nach Kriegsende *Parsifal* heraus – in einem zum Theater umgebauten Konzertsaal. Regie führt der Assistent Wieland Wagners, Carl-Heinz Klebe, der von der Neubayreuther Szenekunst wie von der Erkenntnisse der

Tiefenpsychologie auswertenden Deutung Wieland Wagners Entscheidendes übernimmt. So finden wir im Programmheft das als *Parsifal*-Kreuz berühmte Deutungsschema, das u. a. aufzeigt, welche Gemeinsamkeiten zwischen den Gegenspielern Titurel und Klingsor bestehen. Z. B. Kundry und Amfortas, das „Weib“ und der „Mann“, bleiben innerlich gespalten und leidend in der Vereinzelung, symbolisieren die Polarität zwischen der „sündigen Natur“ und dem „gefallenen Geist“.

Klebes Inszenierung zeigt, daß er szenisch einen Kompromiß zwischen Tradition und Neubayreuther Stil beabsichtigt. Weithin sind Bild und Raum „Taten des Lichtes“, d. h. der Projektionen: so der Wald „ein impressionistisches Spiel atmenden, fließenden und spielenden Lichtes, so der Gralstempel, in lichtgeschaffene Tiefe verdämmend.“ Die persönlichste Regieleistung Klebes wird in der Entwicklung der Kundryfigur



37. *Parsifal* – Neuinszenierung 1969  
 Inszenierung Andreas Meyer-Hanno –  
 Bühnenbild Annelies Corodi  
 Szenenfoto (I. Akt / 1. Bild) mit  
 Janis Martin (Kundry), Hans Hofmann  
 (Gurnemanz) und Michael Trimbel (Parsifal)

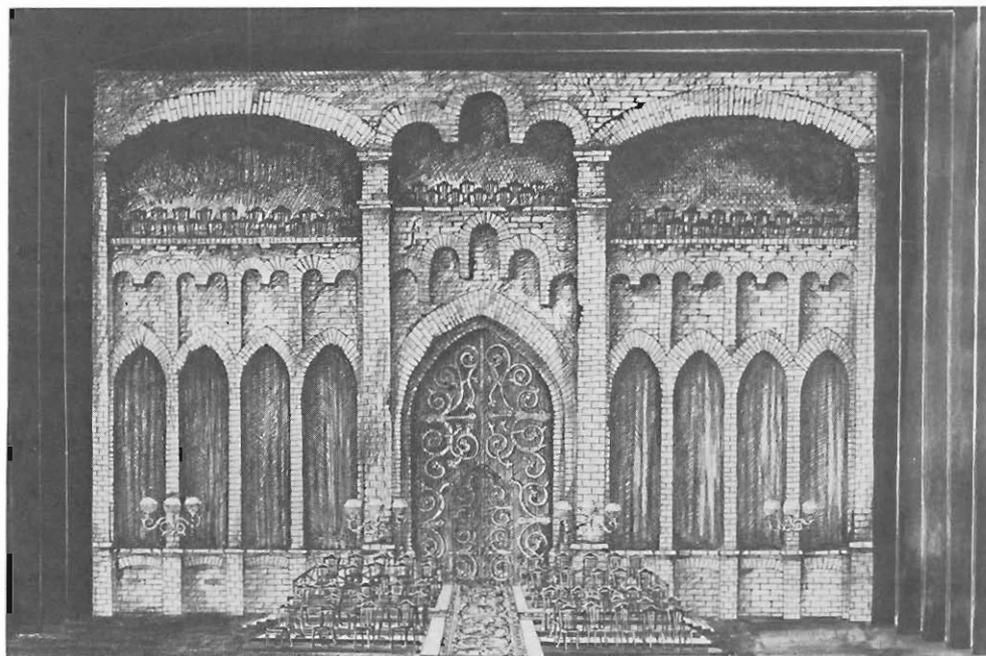
gesehen, in ihrer Wandlung von der Verführerin zum liebenden opferbereiten Weib. Ein zweiter Gast aus Bayreuth, Ehrengard von Dessauer, gestaltete die Aufzüge der Gralsritter und die Choreographie der Blumenmädchen-Szene, die in „phantastisch-symbolhaftem Darstellungsstil“ ein Höhepunkt der Aufführung wurde. Den verstärkten Theaterchor ergänzten Mitglieder des Lehrergesangvereines und Schüler des Bismarck-Gymnasiums bzw. der Goetheschule. „Ohne daß eigens darum gebeten worden war, störte kein Beifall die weihevollen Stimmung.“<sup>47</sup>

Wie die Inszenierung von 1955 mußte auch die von 1969 den Rundhorizont als vorgegebene Lösung akzeptieren. Das von Annelies Corodi entworfene Bühnenbild wird in den Besprechungen der Aufführung zu dem eindrucksvollsten der in diesem Hause gezeigten gezählt. Es ist ein Bühnenbild der Projektionen, die die Verwandlung des Waldes in das Innere des Gralstempels ohne Vorhangfallen ermöglichen. „Der durch

Licht- und Farbwirkungen, prismatische Berechnungen und Überblendungen bewirkte Übergang hat etwas von der suggestiven Gewalt manchen Feininger-Gemäldes“ – (Eb.) Im zweiten Akt, dessen Dekoration der Klingensorturm als phallisches Symbol akzentuiert beherrscht, führt die Anpassung der Projektionen an die Psychologie der Szenen zu dauernder Bewegung der Farbformen. Verfall und Erlösung der Gralswelt veranschaulicht eine mächtige Lichtscheibe, die im ersten Tempelbild heil über der Szene leuchtet, über der Totenfeier Titurels als geborstene Form erscheint und mit der Erlösungstat Parsifals „sich wieder zum sonnenhaften Kreis“<sup>48</sup> (Ebert) schließt.

Für die *Parsifal*-Inszenierung von Günter Roth lagen die dramaturgischen Vorarbeiten in den Händen von Horst Graf, der in der Zeitung des Badischen Staatstheaters und im *Parsifal*-Programmheft die dieser Inszenierungskonzeption zugrunde liegenden Überlegungen ausführlich erläutert. Gedanken über das Werk von

38. *Parsifal* – Neuinszenierung 1982  
Heinz Balthes: Bühnenbildentwurf „Gralshalle“  
(I. Akt / 2. Bild und III. Akt / 2. Bild)



Wolfgang Wagner sind übernommen, so z. B.: „Die Gralsritterschaft soll von ihrer Idee her eine ideale Gemeinschaft sein, die sich um die beiden Mitleidssymbole Gral und Speer konzentriert. In der Verwirklichung auf der Bühne wird sie (von Richard Wagner!) als menschlich unzulänglich, ja geradezu desolat gezeigt. Titurel hatte . . . den Gral verschlossen, reserviert für den speziellen Anlaß der egoistischen Selbstberauschung einer elitären Männergesellschaft, die das Mitleidssymbol Gral zum Fetisch entfremdet . . . die soziale Funktion des Rittertums wird eingeschränkt zugunsten des Strebens nach persönlicher Vollkommenheit . . . Die Hüter der Mitleidssymbole sind selbst mitleidlos, unfähig, aus sich selbst heraus die Heilung oder Erlösung des Amfortas zu leisten.“<sup>49</sup>

Die Inszenierung verlegt die Handlung ins 19. Jahrhundert – eine Aktualisierung, der entgegenkommt, daß das Mittelalter, das Wagner im *Parsifal* darstellt, ein aus der Gedankenwelt seiner Zeit entworfener Le-

bens- und Kulturbereich ist, in dem Aktionen und Reaktionen der Handelnden den Denk- und Erlebnisformen des 19. Jahrhunderts und des zu ihnen stellungnehmenden Wagner erwachsen. (Einige Textstellen und der „Waffenschmuck“ bleiben dabei freilich unübertragbar.) Roths Einstudierung zeigt das Werk nicht als Weihespiel, sondern als weltliche, konkrete Handlung: *Parsifal* nicht als „religiöser Mythos, sondern als ein ethisches Stück, das im 19. Jahrhundert spielt!“<sup>50</sup> (H. Graf).

Das erste Bild zeigt nicht ein Stück Waldlandschaft im Gralsgebiet: Sichtbar gemacht wird, daß die Gralswelt sich abschirmt. Eine Mauer ist aufgerichtet, die den Gralsbereich vom Draußen trennt – Zeichen auch dafür, daß hier die Absicht aufgegeben wurde, nach den verkündeten Idealen in die Weite zu wirken. Das Innere des Gralstempels ist ein Raum, der für ein Ritual geschaffen wurde und dessen Anlage zu einem Ritual zwingt. Die Bauformen verweisen auf die Neugotik des

vergangenen Jahrhunderts, wie Brauereien und Bahnhöfe sie zeigen. Das Einsteigen in die Gralritter-Rolle ist sichtbar gemacht, die im vornehmen Gehrocke eintretenden Herren entnehmen den an den Seiten des Raumes stehenden Schränken ihre Zeremonialkleidung und kleiden sich ein. Die genau geplante Feier wird durch von Titulierten Einsatzzeichen gelenkte Beleuchtungseffekte mit hehrer Stimmung versehen. Ein Elektriker reguliert sie im Hintergrund der Halle: Perfektionierung des Rauscherlebnisses, das die Beteiligten in ihrer Rolle als Auserwählte bestätigen soll, mittels moderner Technik.

Der zweite Akt zeigt „ein von Klingsor betriebenes Etablissement professioneller Verführung. Kundry, sein Werkzeug, ist die führende Animierdame“. Nicht naturechte „Blumenmädchen“, sondern leichtgeschürzte Freudenmädchen umgaukeln hier in vorge-täuschter Naivität Parsifal, tummeln sich in dem feinen, wintergartenhaften Salon mit wollüstigem Vergnügen „und verfolgen mit ihren Verführungskünsten ganz handfeste erotische, man könnte auch sagen: merkantile Interessen“. Der Speer, den Klingsor gegen Parsifal schleudert, trifft die sich für ihn opfernde Kundry (ein neueingeführtes Motiv) in die Seite, so daß sie nun an derselben Verletzung leidet wie Anfortas und am Schluß des Werkes, wie er, zum Leben und nicht zum Tode erlöst wird.

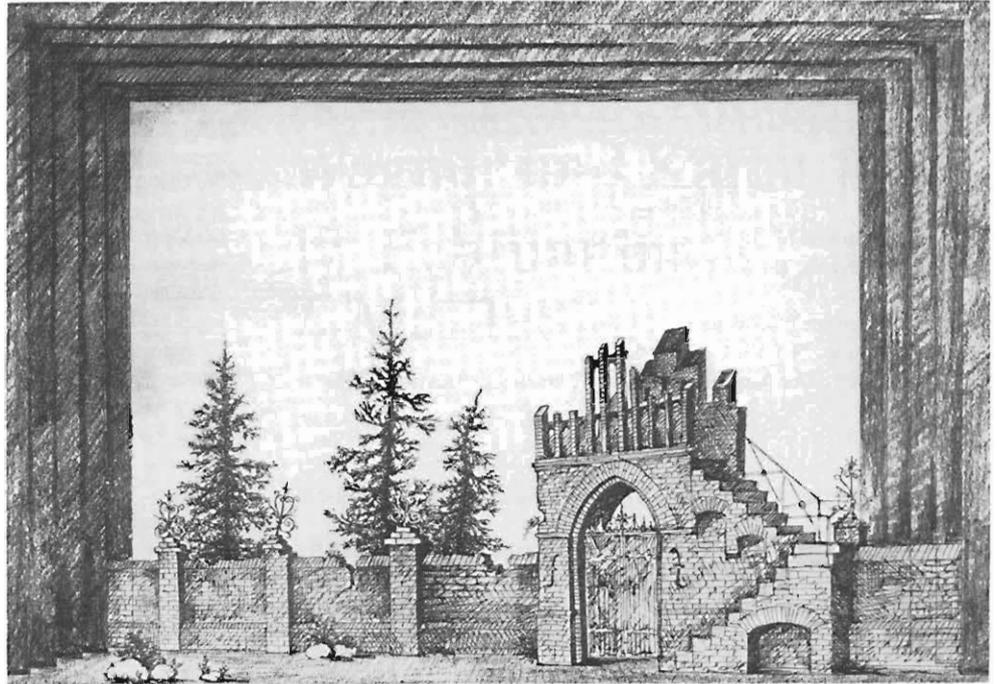
Am Beginn des dritten Aktes ist die den Gralsbereich schützend umgrenzende Mauer verwittert und teilweise zerfallen: Zeichen des Verfalls der Grals-Gemeinschaft. Das zu vergegenwärtigen, war der Inszenierung wichtiger als das Vorführen des „Karfreitagszaubers“: Er ist als Naturvorgang nicht sichtbar; die Musik hat ihre Funktion als Klangbild des Erlebnisvorganges. Die solcherart Werkdeutungen der Nachkriegsjahre aufgreifende (s. Wolfgang Wagner), sie weiterführende und darum vielen Inszenierungsgewohnheiten widersprechende szenische Formung wurde bei der Premiere „mit einer hitzigen Melange aus schmähenden Buhs und demonstrativen Bravos“ bedacht. „Es ist . . . der

Weg vom Bühnenweihfestspiel zur normalen Oper . . . Als eine weitere Erfahrung zum Thema möchte ich diese Inszenierung nicht missen, und schon gar nicht als den Stein des Anstoßes zum Nachdenken!<sup>51</sup> urteilt Karlheinz Ebert. Und Rüdiger Krohn stellt fest: „Die Karlsruher Inszenierung hat ihre faszinierenden Stärken in der radikalen, mutigen Gesamtkonzeption, die, wenn auch nicht uneingeschränkter Zustimmung, so doch zu Diskussionen und tieferem Nachdenken reichlich Anlaß gibt. Die Aufführung ist auch musikalisch von mitreißendem Rang . . . Das Badische Staatstheater dürfte sich einigermaßen schwer tun, diesen Parsifal beim Karlsruher Publikum durchzusetzen . . . So gehört diese Aufführung gewiß zu den stimulierendsten Veranstaltungen, die die Karlsruher Staatsoper seit langem gezeigt hat!“<sup>52</sup> Ein *Parsifal* für solche, die dem Mystizismus und der Pseudo-Religiosität mißtrauen . . . Wagners Entsagungsmystik und Enthaltensamkeitsideologie wurde mit Wagners eigenen Waffen außer Gefecht gesetzt: mit seiner Musik, die ihre Sinnlichkeit aus einem Raffinement ohnegleichen bezieht.<sup>53</sup>

Anlässlich des Richard-Wagner-Jahres 1983 bot das Badische Staatstheater Karlsruhe einen Richard-Wagner-Zyklus mit elf Galaabenden im Sonder-Abonnement und sechs Sonderveranstaltungen. Außer *Rienzi* und *Das Liebesverbot* wurden alle musikalischen Bühnenwerke, die Wagner vollendete, aufgeführt: Der Zyklus begann am 11. Mai 1983 mit *Das Rheingold* und endete am 16. Mai 1984 mit *Die Meistersinger von Nürnberg*. *Die Feen* – als Karlsruher Erstaufführung – wurde konzertant am 5. Oktober 1983 gegeben. *Lohengrin* – musikalisch geleitet von Janos Kulka, in der Inszenierung und Ausstattung von Wieland Wagner – erschien in einer Gastspiel-Aufführung des Staatstheaters Stuttgart. Als die Neueinstudierung des Wagner-Jahres hatte *Tannhäuser* am 25. 12. 1983 Premiere.

Die Reihe der Sonderveranstaltungen begann mit einer Ausstellung zur Aufführungsgeschichte der Werke von Richard Wagner seit dem Jahre 1930, die Bühnen-

39. *Parsifal* – Neuinszenierung 1982  
Heinz Balthes: Bühnenbildentwurf  
„Im Gebiet des Grals“ (III. Akt / 1. Bild)



bildentwürfe, Modelle, Figurinen, Szenen – und Rollenfotos sowie Dokumente zeigte. Der Vortrag „Von Siegfrieds Tod zum Ring des Nibelungen“ von Prof. Dr. Werner Breig (Wuppertal) war verbunden mit der Aufführung der vom Vortragenden ergänzten Kompositionsskizzen der Nornenszene und von Siegfrieds Abschied, die 1850 entstand. Über „Schweigen, Stille, Natur – im Werk Richard Wagners“ sprach der Verfasser dieses Aufsatzes. Bühnenbildentwürfe, „Stimmungsskizzen“ (für eine den dramatischen Entwicklungen der Situationen entsprechende Wandlung der Projektionen) und Figurinen aus 24 Jahren zeigte die Ausstellung „Hainer Hill“: realisierte und nicht realisierte Entwürfe für Opernbühnen in England, Frankreich, Italien, der DDR und der Bundesrepublik Deutschland. Als einzige und einmalige Aufführung in Karlsruhe wurde im Großen Haus der Film „Parsifal“ von Hans Jürgen Syberberg gegeben. Die vom Theatermuseum Köln-

Wahn und dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg gemeinsam erarbeitete Ausstellung „Die Meistersinger und Richard Wagner“ war im Foyer von Mai bis Ende Juni 1984 zu sehen.

- <sup>1</sup> Generalanzeiger, 29.11.33. Ähnlich positiv alle übrigen erhaltenen Kritiken. Zwischen 1919 und 1933 sind nur „Wiederaufnahmen“ und eine „Neueinstudierung“ zu verzeichnen, bei der es sich um eine leicht veränderte Wiederaufnahme handelte.
- <sup>2</sup> Badische Presse, 28.11.1933.
- <sup>3</sup> Ebenda.
- <sup>4</sup> Karlsruher Tagblatt, 27.11.33.
- <sup>5</sup>
- <sup>6</sup> Badische Neueste Nachrichten, 1.5.1951.
- <sup>7</sup> Ettlinger Zeitung, 25.11.1955.
- <sup>8</sup> Ebenda.
- <sup>9</sup> Badische Neueste Nachrichten, 12.1.1973.
- <sup>10</sup> Lehrer Zeitung, 24.1.1974.
- <sup>11</sup> Programmheft „Der fliegende Holländer“. Badisches Staatstheater.
- <sup>12</sup> Ebenda.
- <sup>13</sup> Ebenda.
- <sup>14</sup> Ebenda.
- <sup>15</sup> Badische Neueste Nachrichten, 27.9.1982 Renate Braunschweig-Ullmann.
- <sup>16</sup> Süddeutscher Rundfunk. Sendung: Kulturreport regional, 1.10.1982, Reporter: Hartmut Regitz.
- <sup>17</sup> In der gleichen Spielzeit entwarf E. Burkhard auch die Bühnenbilder für die erste Nachkriegs-Aufführung („Wiederaufnahme“) von „Rienzi“ (8.2.25).
- <sup>18</sup> Die Bezeichnung „Neueinstudierung“ hat bis in die dreißiger Jahre hinein keine eindeutige Bedeutung, weshalb hier die Neueinstudierungen mit angeführt werden müssen. Hauptsächlich wird diese Bezeichnung schon im heutigen Sinne benutzt, d. h. die Neueinstudierung findet im Rahmen der schon vorhandenen Inszenierung statt. Die musikalische Auffrischung nach mehr oder weniger langer Aufführungspause und die szenische Auffrischung verbinden sich mit der Neubesetzung einzelner Partien mit Sängern, die „nachstudiert“ wurden. Darüber hinaus aber finden wir auf den Programmzetteln Aufführungen als „Neueinstudierung“ bezeichnet, die mit neuen Bühnenbildern ausgestattet sind, die einen neuen „szenischen Leiter haben“ und die von der Presse als „Neuinszenierung“ bezeichnet und besprochen werden. Wie weit „Neueinstudierungen“ zu einer Annäherung an „Neuinszenierungen“ führten bzw. solche darstellten, ist heute nur noch aus Kritiken und Berichten für den Einzelfall zu erschließen. Die mitunter auftretende Bezeichnung „neueinstudiert und in neuer Inszenierung“ verbindet „neueinstudiert“ eindeutig mit der musikalischen Vorbereitung. Als heute nicht mehr verwendete Angabe taucht gelegentlich „neu eingeübt“ auf. In diesen Fällen handelt es sich eindeutig um „Wiederaufnahmen“ der betreffenden Werke ohne szenische Neucorungen.
- <sup>19</sup> Badisches Landestheater Karlsruhe, Spielzeit 1929/30 Programmheft Nr. 2.
- <sup>20</sup> Ebenda.
- <sup>21</sup> Der Führer, 4.11.1934.
- <sup>22</sup> Karlsruher Tagblatt, 17.9.1934.
- <sup>23</sup> Badischer Beobachter, Generalanzeiger, Badische Presse u. a.
- <sup>24</sup> Badischer Beobachter, 27.11.34.
- <sup>25</sup> Ebenda – Die Inhaltsangabe stellt den Schluß der *Götterdämmerung* wie folgt dar: Aus aller Vernichtung aber löst sich der ewige Mythos der Versöhnung zwischen Göttern und Menschen: „Selig in Lust und Leid läßt – die Liebe nur sein.“ – Eine sehr unwagnerische Auslegung, die jedenfalls alle Beziehungen des Werkes auf Mächte, die „Namen und Gesicht“ in der Gegenwart haben, wegdrängt.
- <sup>26</sup> Badische Neueste Nachrichten (Eb.), 25.11.1952.
- <sup>27</sup> Ebenda.
- <sup>28</sup> Ebenda.
- <sup>29</sup> Ettlinger Zeitung, 29.11.52.
- <sup>30</sup> Durlacher Tagblatt (Dr. R.), 14.6.1960.
- <sup>31</sup> Durlacher Tagblatt, 14.6.1960.
- <sup>32</sup> Badische Neueste Nachrichten, (Eb.), 14.6.1960.
- <sup>33</sup> Badische Volkszeitung (-erge-), 14.6.1960.
- <sup>34</sup> Badische Volkszeitung (Hermann), 23.5.1961.
- <sup>35</sup> Badische Neueste Nachrichten (C. H.), 23.5.1961.
- <sup>36</sup> Hier wie im gesamten behandelten Zeitraum werden die Leser genau über jede Abweichung von Richard Wagner szenischen Vorschriften unterrichtet, wobei diese meist als bekannt vorausgesetzt werden.
- <sup>37</sup> Badische Zeitung, 30.6.1976.
- <sup>38</sup> Die Welt, 1.7.1976.
- <sup>39</sup> Badische Neueste Nachrichten, 8.6.1976.
- <sup>40</sup> Badische Neueste Nachrichten, 22.6.1976.
- <sup>41</sup> Karlsruher Zeitung, 29.9.1919.
- <sup>42</sup> Residenz-Anzeiger, 30.9.1919 (Monti).
- <sup>43</sup> Karlsruher Zeitung, 29.9.1919.
- <sup>44</sup> Residenz-Anzeiger, 1.10.1919.
- <sup>45</sup> Ebenda – Der Parsifal-Erstaufführung waren zwei Einführungs-Vorträge von Arthur Drews vorausgegangen.
- <sup>46</sup> Karlsruher Tagblatt, 29.9.1919.
- <sup>47</sup> Badische Volkszeitung (-erge-), 12.4.1955.
- <sup>48</sup> Walther Eggert-Wehagen, Wiesbadener Kurier, 10.4.1969.
- <sup>49</sup> Wolfgang Wagner im „Parsifal“-Programmheft, Bayreuth 1972.
- <sup>50</sup> Theaterzeitung des Badischen Staatstheaters, 1982 und „Parsifal“-Programmheft, 1982.
- <sup>51</sup> Badische Neueste Nachrichten, 5.4.1982.
- <sup>52</sup> Badische Neueste Nachrichten, 6.4.1982.
- <sup>53</sup> Ebenda.

Werner Schulz

Rückblick auf die  
Ausstellung „Richard  
Wagner und Karlsruhe“  
17. Februar bis  
7. Mai 1983



# Rückblick auf die Ausstellung „Richard Wagner und Karlsruhe“

17. Februar bis 7. Mai 1983

Das Generallandesarchiv Karlsruhe birgt unter den Akten des Hoftheaters aufschlußreiche Dokumente über die Beziehungen, die Richard Wagner zur badischen Residenz unterhalten hat. Sie stammen aus den Jahren 1857 bis 1864, als Eduard Devrient dem Karlsruher Kunstinstitut vorstand und als Wagner die Aufführung seines *Tristan* betrieb. Nachdem Wagner 1860 aus seinem durch die Revolutionsereignisse 1849 erzwungenen Exil nach Deutschland zurückgekehrt war, hat er, noch lange Zeit heimatlos, sich auch einmal mit dem Gedanken getragen, in Karlsruhe festen Wohnsitz zu nehmen. Doch konnte man hier auf die von ihm gestellten Bedingungen nicht eingehen und es blieb, zumal die Uraufführung des *Tristan* in Karlsruhe nicht zustande kam, bei dem Vorhaben eines einmaligen künstlerischen Auftretens als Dirigent eines seiner Werke. Es wurde in einer etwas abgewandelten Form im November 1863 verwirklicht, und Richard Wagner war dann auch mit zwei von ihm geleiteten Musikaufführungen ein ganz großer Erfolg beschieden.

Die Schriftstücke über diese Vorgänge befinden sich nicht allesamt im Generallandesarchiv. Aus Ursachen, die sich nicht mehr erhellen lassen, gelangte ein Teil davon als Depositum in die Badische Landesbibliothek. Ob dies wohl einer der Gründe war, weshalb die Wagner-Forschung so lange keine Notiz davon genommen hat? Nur Karl Obser, seinerzeit Direktor des Generallandesarchivs, hat sich vorübergehend mit der Materie befaßt und einen Teil der Korrespondenz Wagners mit Devrient, aus dem Jahr 1859, an einer allerdings etwas entlegenen Stelle, in der Zeitschrift „Wissen und Leben. Neue Schweizer Rundschau“ (Jahrgang 17, 1924, S. 433–446), an die Öffentlichkeit gebracht.

Eine Anfrage der Herausgeber der in Leipzig erscheinenden Gesamtausgabe der Briefe Richard Wagners rückte die Karlsruher Dokumente wieder ins Blickfeld. Es war der Schriftleiter der „Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins“ und damalige Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft für geschichtliche Landeskunde am Oberrhein, Hansmartin Schwarzmaier, der dem

Verfasser die Anregung gab, eine zusammenhängende Darstellung zugleich mit einer Edition der wichtigsten Belegstücke ins Auge zu fassen. Zunächst wurde allerdings daraus ein Vortrag, der am 27. Juni 1980 im Rahmen einer Veranstaltungsreihe „Baden. Land – Staat – Volk 1806–1871“ gehalten wurde. Im Druck erschien die Arbeit im Band 129 (1981) der „Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins“. Damit war auch die Idee zu einer Ausstellung im 100. Todesjahr des Meisters zum Leben erweckt. Als im Frühjahr 1982, vom 21. März bis 30. Juni, im Badischen Staatstheater die vom Generallandesarchiv mitgestaltete Ausstellung „Karlsruher Theatergeschichte“ gezeigt wurde, konnte eine solche spezielle Präsentation bereits in Rechnung gestellt werden.

Das Projekt fügte sich in die Reihe der Veranstaltungen, mit denen die Badische Landesbibliothek seit Jahren ähnliche Anlässe wahrnimmt. Die Ausstellungen im Vestibül des Bibliotheksgebäudes am Nymphengarten finden schon wegen des regen täglichen Publikumsverkehrs starkes Interesse. Gleichartige Bedingungen hat das Generallandesarchiv nicht aufzuweisen, das auch eines Raumes für Wechsellausstellungen ermangelt. Doch bewährte sich bei dieser Gelegenheit die Zusammenarbeit zwischen Archiv und Bibliothek aufs neue. Als dritter Partner kam das Archiv der Stadt Karlsruhe hinzu, das mit weiteren Exponaten, vor allem mit Bilddokumenten, den lokalen Bezugspunkt repräsentieren konnte.

In gegenseitiger Absprache und mit gemeinsamer Plakatwerbung plante das Badische Staatstheater eine eigene, thematisch kontrastierende Schau „Inszenierungen ab 1930. Entwürfe, Modelle, Fotos“. Am 100. Todestag Richard Wagners, dem 13. Februar 1983, wurde sie, zwei Stunden vor einem Gedächtniskonzert, im Foyer des Theatergebäudes erstmals zugänglich gemacht. Vier Tage später, am 17. Februar, begann die Richard Wagner-Ausstellung in der Landesbibliothek. Frau Professor Sontraud Speidel bot am Flügel ein „Albumblatt“ und zwei Sätze aus der Klavier-sonate

A-Dur des Meisters, der Verfasser dieses Beitrages sprach einleitende Worte. Die Eröffnung der Ausstellung hatte in Vertretung des Herrn Oberbürgermeisters der damalige beigeordnete Bürgermeister Horst Rehberger übernommen. Unter den Gästen wurde eine Enkelin Richard Wagners, Frau Verena Lafferentz aus Überlingen, besonders begrüßt.

Nach dem, was einleitend gesagt wurde, hatte die Dokumentation der persönlichen Beziehungen des Meisters zu unserer Stadt im Vordergrund zu stehen. Doch konnte Karlsruhe in der Vergangenheit dem Werk Richard Wagners noch einen weiteren bedeutsamen Akzent setzen. War die Annäherung Wagners an die badische Residenz für ihn ohne entscheidendes positives Ergebnis geblieben und war sein Werk in den späten 1860er und in den 1870er Jahren, also noch in der Amtszeit Devrients und unter den Hofkapellmeistern Hermann Levi und Otto Dessoff, zwar gepflegt, aber nicht übermäßig herausgestellt worden, so sollte dies dann der Fall sein, nachdem im Jahre 1880 der junge Felix Mottl als Dirigent berufen worden war. So wurde Karlsruhe für Wagner doch noch eine Stätte des Triumphes, wenngleich dies der Meister nicht mehr erleben durfte – ein nur kurzer Zeitraum, wenig mehr als zwei Jahre, trennte Mottls Anfänge von Wagners Hinscheiden am 13. Februar 1883.

In der chronologischen Abfolge des in der Ausstellung Gebotenen mußte dieses Datum ein Markstein bilden für die Exponate, die aus der Lebenszeit des Meisters herrührten, und solchen, die sein Nachleben dokumentieren. Es erschien sinnvoll, den Überblick über die Mottl-Zeit hinaus bis zum Jahr 1930, dem Todesjahr von Wagners Gattin und Sohn, weiterzuführen. Daß die eigentliche Mottl-Ära (bis 1903), die in der Öffentlichkeit bei der engen Verbindung zwischen Karlsruhe und Bayreuth so viel Glanz und Erfolg zeitigte, auch Spannungen, ja Keime des Tragischen in sich trug, sollte sich bestätigen, als der Verfasser es hernach unternahm, sie zum Gegenstand einer besonderen Untersuchung zu machen.

Für die Ausstellungsstücke standen im Vestibül 19 Glasvitrinen (fünfzehn im Ausmaß von 1,80 zu 0,60 Metern und vier im Ausmaß von 1 zu 1 Meter), eine vordere Wandfläche von 10,80 Metern Länge und zwei hintere Wandflächen von je 5,40 Metern Länge sowie drei Stellwände von je 1,60 Meter Breite zur Verfügung. Letztere, an der Stirnwand des Raumes jeweils hinter einer der Vitrinen aufgestellt und damit dem Eintretenden sich zuerst anbietend, sollten den Anlaß der Ausstellung zum Ausdruck bringen: Wiedergaben von Paul von Joukovskys Bleistiftporträt „Richard Wagner am Vorabend seines Todes“, des Bayreuther Leichenkonduktes, des Nachrufes in der „Karlsruher Zeitung“ und des Programmes einer im Hoftheater am 19. Februar 1883 veranstalteten Gedächtnisaufführung umrahmten die mittlere Stellwand mit dem Aufführungszettel der ersten Karlsruher *Tristan*-Vorstellung vom 3. Dezember 1884: Die Rollenbilder von Ludwig und Malvina Schnorr von Carolsfeld erinnerten daran, daß beide Künstler ursprünglich Tristan und Isolde in Karlsruhe hätten Gestalt geben sollen.

Gleichfalls dekorative Wirkung zugeordnet war, auf den beiden einander gegenüberliegenden hinteren Wandflächen, den acht aquarellierten Entwürfen, die der Bühnenbildner Emil Burkard (1884–1963, tätig in Karlsruhe 1920–1946) geschaffen und die Tochter aus dem Nachlaß zur Verfügung gestellt hatte: je zwei für *Rienzi* und *Parsifal*, je einer für den *Fliegenden Holländer*, *Rheingold*, *Siegfried* und *Götterdämmerung*. Ältere Karlsruher Szenenbilder aus Wagneroperen sind nicht überliefert mit der einzigen Ausnahme einer Wiedergabe des ersten *Tannhäuser*-Aufzuges aus dem Jahre 1889; im Generallandesarchiv sorgfältig nachkoloriert war er schon in der Ausstellung 1982 zu sehen gewesen.

Die vordere, durchgehende Wandfläche war für Exponate bestimmt, die, wenn auch wiederum schmückendes Element, sich dem chronologischen Kontext anpaßten: eine Zeittafel der wichtigsten Daten der Jahre 1849 bis 1930, die älteste Fotoansicht der Stadt Karls-

ruhe vom Schloß aus gesehen (um 1870), eine Aufnahme des alten Hof- und späteren Landestheaters aus der Vorkriegszeit sowie Porträts der für Richard Wagner und sein Werk wichtigsten Karlsruher Persönlichkeiten, Großherzog Friedrich I. und seine Gemahlin Luise, Eduard Devrient, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Hermann Levi, Albert Bürklin und, besonders eindrucksvoll, das (unvollendete) Ölbild Felix Mottls aus dem Besitz des Badischen Staatstheaters.

Im einzelnen orientierte sich der Inhalt der Vitrinen an folgenden Themen:

#### Vitrine 1: Das Musikfest 1853. *Tannhäuser* 1855

Nach dem mißglückten Maiaufstand 1849 muß der königlich-sächsische Kapellmeister Richard Wagner ins Ausland fliehen; er verbringt die folgenden elf Jahre im Exil. Seine Werke indessen finden auf den deutschen Bühnen zunehmend Beachtung und Zustimmung.

In Baden kommt 1852 Großherzog Friedrich I. (zunächst als Regent für seinen kranken Bruder) zur Regierung. Er beruft von Dresden Eduard Devrient als Theaterdirektor nach Karlsruhe. Am 17. Mai 1853 wird das von Heinrich Hübsch erbaute neue Hoftheater<sup>1</sup> eröffnet.

Vom 3. bis 6. Oktober 1853 erlebt Karlsruhe ein großes Musikfest<sup>2</sup> unter der Leitung von Franz Liszt, dem lebenslangen Freund und Förderer Richard Wagners. Auf dem Programm steht auch die *Tannhäuser*-Ouvertüre, die nach großem Beifall sogleich wiederholt werden muß. Teilnehmer am Musikfest ist auch der junge Pianist Hans von Bülow, der später Liszts Tochter Cosima heiraten und einer der tatkräftigsten Vorkämpfer Wagnerscher Musik sein wird.

Als erste Wagner-Oper in Karlsruhe wird am 28. Januar 1855 *Tannhäuser* aufgeführt<sup>3</sup>.



40. Großherzog Friedrich I.



**Großherzogliches Hoftheater zu Karlsruhe.**

Sonntag, den 28. Januar 1855.

Mit allgemein aufgehobenem Abonnement.

Zum ersten Male:

# Lannhäuser,

u n d

## Der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Große romantische Oper in drei Akten, von Richard Wagner.

**Personen:**

Hermann, Landgraf von Thüringen . . . . .	Herr Brullier.
Lannhäuser, . . . . .	Herr Grimlinger.
Holtzram von Eschenbach, . . . . .	Herr Hauser.
Holtzer von der Vogelweide, . . . . .	Herr Gervais.
Hierolf, . . . . .	Herr Eberhöffer.
Heinrich der Schreiber, . . . . .	Herr Schauer.
Heinmar von Zweter, . . . . .	Herr Wegener.
Elisabeth, Nichte des Landgrafen . . . . .	Fräulein Garrigue.
Venus . . . . .	Frau Homig.
Ein junger Hirt. . . . .	Fräulein Jemm.

Mutter, Oeffen und Oeffelente. Oeffelrauen. Oeffelrauen. Aeltere und jüngere Pilger.  
Sirenen. Nymphen. Nymphen. Nymphen.

Die Handlung spielt in Thüringen, Wartburg, im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.  
Die Oper beruht auf der alten Sage; daß die heiliche Göttin der Liebe, Frau Venus, im Innern des Wartberges, nahe der Wartburg in Thüringen, fest und fest einen Haushalt der Ursprünglichkeit führt; daß man oft von außen rauhend, heiliche Wälder vernähme, die den zu heilicher Lust Genüssen verleihe und in den Wartberg geführe. Ein Ritter und Sänge, Heinrich der Lannhäuser, der am Hofe des Landgrafen von Thüringen wehlangelehret worden, und im Weiltreue mit den Sängern, welche sich dort zusammenfanden, räthelnd behaupten sich, habe ein ganzes Jahr im Wartberge zugebracht.

**Anfang: sechs Uhr. Ende: nach halb neun Uhr.**

**Preise der Plätze.**

Gallen-Beckenlage . . . . .	1 R. 35 fr.	Orchestrale im I. Rang. . . . .	1 R. — fr.
Beckenlage II. Rang . . . . .	1 R. 12 fr.	Parterre. . . . .	R. 45 fr.
Beckenlage im Parterre. . . . .	1 R. 12 fr.	Vorgr. III. Rang. . . . .	R. 45 fr.
Vorgr. I. Rang . . . . .	1 R. 12 fr.	III. Rang. Orchestrale. . . . .	R. 30 fr.
Gallen . . . . .	1 R. 12 fr.	III. Rang. Orchestrale. . . . .	R. 24 fr.
Parterre-Orchestrale . . . . .	1 R. — fr.	IV. Rang. Orche. . . . .	R. 18 fr.
Vorgr. II. Rang . . . . .	1 R. — fr.	IV. Rang. Seite . . . . .	R. 12 fr.
Parterre-Orchestrale . . . . .	1 R. — fr.		

**Krank: Herr Mauerhofer. Fräulein Wabel.**

Dienstag, den 30. Januar, I. Quartel, 15. Abonnements-Vorstellung:

Neu einstudirt: **Wallenstein's Lager.** Dramatisches Oetude in 1 Akte, von Schiller. — Strauß,  
neu einstudirt: **Die Piccolomini.** Schauspiel in 4 Akten, von Schiller.  
Sutler: Herr Keller, Regisseur des Staatstheaters zu Mainz, als Gast.

**Bekanntmachung.**

Den Jahres-Abonnenten wird die Befugnis zur Vertheilung ihrer Plätze eingeräumt und sie haben sich darüber bei der Bühnen-Cassierin Frau Venus längstens bis Samstag, den 28. Januar, Vormittag 11 Uhr zu erklären und den Preis dafür zu entrichten, da von diesem Zeitpunkte an die Plätze, wenn sie nicht genommen sind, anderen vergeben werden.  
Karlsruhe, den 26. Januar 1855.

Großherzogliche Hof-Domänen- und Theater-Intendant.  
**H. von Kellner.** Wöllner.

Bild von 400. 22. Wälder (von Eschenbach)

Vitrine 2: *Lohengrin* 1856. Der nicht aufgeführte *Tristan* 1859

Auf besonderen Wunsch des Fürsten folgt am 26. Dezember 1856 *Lohengrin*<sup>4</sup>. Zu diesem Zeitpunkt ist Friedrich bereits mit Luise, der Tochter des Prinzen von Preußen (späteren Kaisers Wilhelm I.) vermählt, die am Hofe ihrer Mutter durch deren Vorleserin Alwine Frommann für Wagners Kunst gewonnen worden ist.

Wagner erhält jetzt vom badischen Hof ermunternde Bekundungen<sup>5</sup>. In Zürich, in dem eben bezogenen Gartenhaus nahe der Villa Wesendonck, empfängt Wagner am 30. Juni 1857 Eduard Devrient, der ihm aus der Dresdener Zeit als Freund gilt. Man beschließt, die erst in den Grundzügen konzipierte Oper *Tristan und Isolde* zuerst in Karlsruhe zur Aufführung zu bringen.

Der Versuch des Großherzogs von Baden, beim König von Sachsen direkt einen Gnadenerweis für Wagner zu erwirken, findet eindeutige Ablehnung<sup>6</sup>.

W 3112, 3

Zürich, 14 Juni 57  
(Am Tag nach dem Welt-  
muttertag.)

Lieber Freund!

Machen Sie mir — so bald — schnell,  
ob Sie noch in Karlsruhe sind, und  
ob ich Sie sehen werde. Ich habe  
mit Ihnen für mich persönlich  
zu besprechen! — Sind Sie noch  
zu Haus, so sende von Ihnen  
kurz in diesen Tagen eine  
Kleinigkeit für Ihre Grovachungen,  
da Sie so freundlich gewesen,  
mir Ihre Vermittlung zum Welt-  
muttertag anzuwenden.  
National- u. Langzeitigkeit:  
— sehen wir die?

Der  
Ihre

Richard Wagner

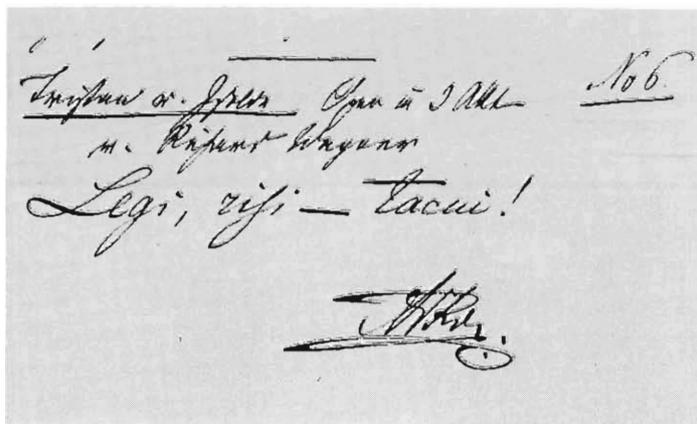
### Vitrine 3: Der nicht aufgeführte *Tristan* 1859

Den ersten Akt des *Tristan* vollendet Wagner in Zürich, den zweiten Akt in Venedig, wohin er sich im August 1858 begeben hat. Ende des Jahres erscheint im Druck das Libretto, das der Großherzogin Luise gewidmet ist<sup>7</sup>. Im Leseverein des Karlsruher Hoftheaters, einem Gremium zur Begutachtung neu eingereicherter Stücke, trifft es bei dem Opernregisseur Adolph Rudolph auf offenkundiges Mißverstehen<sup>8</sup>. Im Frühjahr 1859 übersiedelt Wagner von Venedig nach Luzern, wo er am 6. August den *Tristan* vollendet.

In Karlsruhe stößt das Werk aber bei der Vorbereitung wegen seiner musikalischen Kühnheiten auf wachsende Schwierigkeiten. Ihnen persönlich abzuhelfen, ist Wagner nicht in der Lage, da alle Gnadengesuche abgelehnt worden sind. Weder der Kapellmeister Joseph Strauß<sup>9</sup>, noch die Sängerinnen Clementine Howitz und Malvina Garrigues, auch nicht der junge Tenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld, kommen mit ihren Aufgaben zurecht. Schließlich glaubt auch Devrient selbst nicht mehr an einen Erfolg. Nicht ohne Genugtuung teilt er Wagner, in Paris, mit, daß der *Tristan* in Karlsruhe nicht aufzuführen sei.



43. Opernregisseur Adolph Rudolph



44. Gutachten Rudolphs vom 15. Januar 1859



#### Vitrine 4: Ludwig und Malvina Schnorr von Carolsfeld

Ludwig, der Sohn des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, kommt 1854 als Achtzehnjähriger nach Karlsruhe und entwickelt sich dort binnen kurzem zu einem der größten Heldenöre seiner Zeit. Seine Partnerin ist Malvina Garrigues, mit der er sich 1859 verlobt<sup>10</sup>. Beide verlassen am Ende der Spielzeit 1860 Karlsruhe, wo sie noch im Januar bei einem Konzert im Schloß den Zwiegesang aus dem zweiten Akt des *Tristan* zu Gehör gebracht haben<sup>11</sup>.

Wagner selbst lernt Ludwig Schnorr erst im Mai 1862 bei einem Gastspiel in Karlsruhe als Lohengrin kennen. Er findet in ihm den idealen Vertreter seiner Bühnengestalten.

1865 wird dann das Ehepaar Schnorr in München bei der Uraufführung als erste Tristan und Isolde verkörpern. Ludwig stirbt wenige Tage darauf, Malvina kehrt später nach Karlsruhe zurück und lebt dort bis zu ihrem Tode im Jahr 1904<sup>12</sup>.



46. Ludwig Schnorr von Carolsfeld



47. Malvina Garrigues

1860.  
Erstes Hofconcert.

# CONCERT

IM

## GROSSHERZOGLICHEN SCHLOSSE

am 27. Januar 1860.

### I. THEIL.

1. Ouverture zu Leonore von BEETHOVEN.  
*Fergott Fidelis Beethoven*
2. Duett aus den Hagenotten von MEYERBEER, gesungen von  
Fräulein Garrigues und Herrn Schnorr, u. Hrn. Oberkammer.
3. Capriccio von MENDELSSOHN für Clavier und Orchester,  
Op. 22, H-moll, vorgetragen von Herrn Kalliwoda.
4. Introduction zu Tristan und Isolde, von RICHARD WAGNER.

### II. THEIL.

1. Ouverture zur Melusine von MENDELSSOHN.
2. Tenorarie aus ~~Elias~~ *Paulus* von MENDELSSOHN, gesungen von Herrn  
Schnorr.
3. Fantasie über Themata aus Norma von PARISOT-ALVARS,  
für Harfe und Orchester, gespielt von Frau Rudolph.
4. Duett aus Tristan und Isolde von RICHARD WAGNER, ge-  
sungen von Fräulein Garrigues und Herrn Schnorr.
5. Ouverture zu Struensee von MEYERBEER.

## Vitrine 5: Das Niederlassungsprojekt

Richard Wagner, der 1860 amnestiert worden ist, kommt im April 1861 erstmals nach Karlsruhe. Die Absicht, jetzt den *Tristan* erneut vorzunehmen, scheidet vor allem daran, daß Ludwig und Malvina Schnorr nicht mehr da sind. Die freundliche Aufnahme durch das badische Fürstenpaar veranlaßt jedoch Wagner, seine feste Niederlassung in Karlsruhe ins Auge zu fassen. Er will damit auch seiner herzkranken, von ihm immer wieder getrennt lebenden Ehefrau Minna ein neues Zuhause schaffen. Am 31. August 1861 unterbreitet er von Wien aus dem Großherzog schriftlich seinen Wunsch, zum badischen Hof in ein besoldetes Verhältnis zu treten, das ihm in großzügiger Weise erlaube, seine künstlerischen Fähigkeiten und seine künftigen Werke dem Karlsruher Theater zur Verfügung zu stellen<sup>13</sup>. Der Theaterdirektor jedoch wendet sich gegen diese Vorstellungen, die Wagner zu große Zugeständnisse machen und einen Eingriff in seine, Devrients, Kompetenzen bedeuten würden<sup>14</sup>. Dem Großherzog bleibt daher nichts anderes übrig, als Wagner eine Absage zu erteilen<sup>15</sup>.





51. Carl Will

## Vitrine 7/8: Die „Große Musikaufführung“ 1863

Materielle Bedrängnisse, aber auch der Wunsch, den Großherzog von Baden für sich zurückzugewinnen, lassen Wagner bald wieder auf Karlsruhe zukommen. Die Resonanz ist ermutigend. So kann jetzt der alte Plan einer Konzertveranstaltung unter der persönlichen Leitung des Meisters Gestalt annehmen. Wagner erstrebt dabei nicht so sehr finanziellen Gewinn, als ein künstlerisches Gelingen nach seinen Intentionen<sup>18a</sup>. So nimmt er auch willig in Kauf, daß das Hoftheaterorchester durch Musiker aus Mannheim und Baden-Baden verstärkt werden muß. Die Solopartien bestreiten jedoch ausschließlich Karlsruher Sänger, Wilhelm Brandes, Karl Brulliot und Karl Oberhoffer.

Die „Große Musikaufführung“ am 14. November 1863<sup>19</sup> vor einem prominenten Publikum (zugegen ist u. a. der russische Schriftsteller Iwan S. Turgenjew) wird zu einem glänzenden Erfolg. Der Großherzog wünscht die Wiederholung des Konzertes am 19. November<sup>20</sup>, bei dem auch der von Wagner hoch geschätzte Baritonist Josef Hauser zu Gehör kommt.

Wagner erhält den Reinertrag der beiden Konzerte als Honorar und darf als besonderes Geschenk des Großherzogs eine goldene Dose, gefüllt mit 60 Napoleons d'or, in Empfang nehmen<sup>21</sup>.

Friedrich ist Wagner wieder so sehr gewogen, daß er ihm, der im April 1864 mit der Bitte um Vorschuß auf seine noch nicht vollendeten *Meistersinger* vorstellig wird, eine weitere Gratifikation von 330 Gulden ausstößt<sup>22</sup>.



**Großherzogliches Hoftheater zu Karlsruhe.**

Samstag, den 14. November 1863.

Mit allgemein aufgehobenem Abonnement.

# Große Musikaufführung

unter persönlicher Leitung des Herrn **Richard Wagner**,  
wobei das Großherzogliche Orchester durch Musiker des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters und des Kaiser-Karlsruher unterstügt wird.

Zur Einführung kommen folgende Compositionen von **Richard Wagner**:

**Erste Abtheilung.**

1. Vorspiel und Finale (Ersteiler allein) Tritan und Jofte.
2. a. Versammlung der Weiserfinger  
b. Vogner's Ariebe (Vokarie)
3. Schusterlied des Hans Sachs (Bariton)
4. Vorspiel.

} Weiserfinger.

**Zweite Abtheilung.**

5. Der Mitt der Walfüren.
6. Sigmund's Liebeslied (Tenor)
7. Wotans Abschied und Feuerzauber (Bariton)
8. Schmiedelieder:  
a. „Schmelzlied“ (Tenor) Siegfried.  
b. „Hämmerlied“ (Tenor)

} Walfüre.

---

**Anfang: halb sieben Uhr. Ende: halb zehn Uhr.**  
**Kasse-Öffnung: halb 6 Uhr.**

---

**Der freie Eintritt ist für heute aufgehoben.**

---

**Bekanntmachung.**

Den Jahres-Abonnenten wird die Erlaubnis zur Vorbehaltung ihrer Plätze eingeräumt und sie haben sich darüber im Billetbureau längstens die Mittwoche den 11. November zu erklären und das Geld dafür zu zahlen. In dem 12. November die Plätze, wenn sie nicht angenommen sind, anderweit vergeben werden können, den 6. November 1863.

General-Administration des Großherzoglichen Land-Theaters.

---

**Die Eintrittspreise sind:**

Ballen-Orchestersitze 2 R. 24 S.	Ballen-Sitzplätze 1 R. 30 S.	Vogel III. Rang 1 R. 12 S.
Brennplätze II. Rang 1 R. 48 S.	Brennplätze 1 R. 30 S.	III. Rang-Sitzplätze 4 R. 18 S.
Brennplätze im Vorhaus 1 R. 48 S.	Vogel II. Rang 1 R. 30 S.	III. Rang-Sitzplätze 4 R. 36 S.
Vogel I. Rang 1 R. 48 S.	Barriere-Sitzplätze 1 R. 30 S.	IV. Rang-Mitte 4 R. 27 S.
Ballen 1 R. 48 S.	Barriere 1 R. 12 S.	V. Rang-Zelle 4 R. 18 S.

---

**Eisenbahnfabrik: Nach Nacht Nachts 1 Uhr 30 Minuten.**

Druck von Max. St. Müller'schen Buchdruckerei.



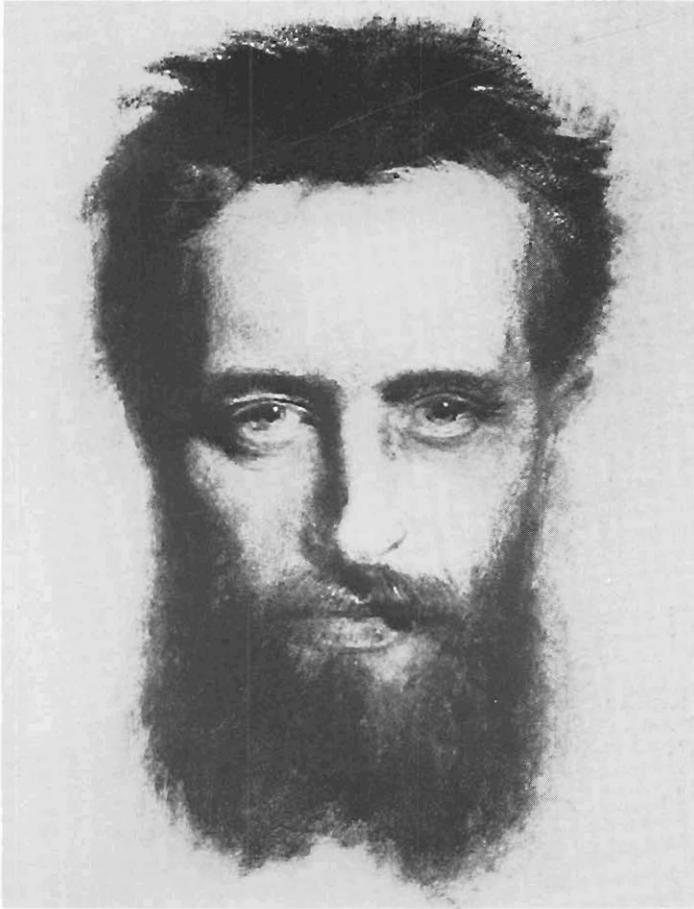
53. Im November 1863 wohnte Richard Wagner im Gasthaus „Zum Englischen Hof“



Vitrine 9: *Tristan und Isolde* in München 1865. *Die Meistersinger von Nürnberg* in Karlsruhe 1869

Im Mai 1864 findet Richard Wagner in König Ludwig II. von Bayern den lang gesuchten vorbehaltlosen Mäzen. In München kann daher auch endlich der *Tristan*, am 10. Juni 1865 unter der Leitung von Hans von Bülow und mit Ludwig und Malvina Schnorr in den Titelrollen, über die Bühne gehen. Ein Ereignis von kulturhistorischem Rang, das auch von Karlsruhe aus mit größtem Interesse verfolgt wird<sup>23</sup>.

Am 21. Juni 1868 – Wagner hat inzwischen den Wohnsitz München wieder aufgegeben – kommt es auch, gleichfalls im Königlichen Hof- und National-Theater, zur Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*. Der Karlsruher Hofkapellmeister Hermann Levi, seit 1864 im Amt und noch nicht völlig im Banne Richard Wagners, äußert sich zunächst sehr zurückhaltend über die Erfolgsaussichten der Oper<sup>24</sup>. Gleichwohl bringt das Großherzogliche Hoftheater nach einigen Termenschwierigkeiten die *Meistersinger* schon am 5. Februar 1869<sup>25</sup>. Zuletzt muß noch an Stelle des erkrankten Tenors Brandes für die Partie des Walter von Stolzing der Sänger der Uraufführung, Franz Ignaz Nachbaur, gegen ein beträchtliches Honorar nach Karlsruhe gerufen werden<sup>26</sup>. Die Beurteilung ist zunächst zwiespältig, auch bei dem sonst Wagner wohlgesinnten Redakteur der „Karlsruher Zeitung“<sup>27</sup>.



#### Vitrine 10: Die ersten Bayreuther Festspiele

1872 übersiedelt Richard Wagner mit seiner Familie nach Bayreuth. Die Verwirklichung seines Lebenstraumes, sein Werk einem eigenen Festspielhaus anzuvertrauen, bahnt sich an.

Zu den Gönnern, die ihm dazu die Mittel besorgen, zählt auch das badische Großherzogspaar. Es erwirbt im Dezember 1872 zwei Patronatscheine<sup>28</sup>.

Auch Hans von Bülow, den seine Frau Cosima verlassen hat, um sich mit Richard Wagner zu verbinden, stellt sich weiterhin in den Dienst des Wagnerschen Werkes. Er gibt im April 1873 in Karlsruhe zwei Konzerte, deren Reinerlös für Bayreuth bestimmt ist, die aber mit einem finanziellen Mißerfolg enden<sup>29</sup>.

Auf der Suche nach fähigen Musikern für seine ersten Festspiele wendet sich Wagner auch an den ihm bekannten Karlsruher Konzertmeister Carl Will<sup>30</sup>.

Im Sommer 1876 ist Wagner am Ziel: Mit *Reingold* beginnt am 13. August der erste Aufführungszyklus des *Ring des Nibelungen*. Prominentester Gast der Vorstellung ist der Deutsche Kaiser, an seiner Seite Tochter und Schwiegersohn, Großherzogin Luise und Großherzog Friedrich von Baden<sup>31</sup>.

Trotz künstlerischen Gelingens hinterlassen die ersten Festspiele einen Berg von Schulden, den abzutragen wiederum die Patrone aufgerufen sind.

26  
 X 3112,1  
 Beste Freund und Förderer!  
 Wo hält sich jetzt Fräulein Charlotte,  
 welche ich damals als Kind im Sankt-Jürgen  
 sah, auf? Bitte, es zu erkundigen und  
 mich zu benachrichtigen. —  
 Meines.  
 Stellen Sie mir doch eine Lese  
 des Waldes besten Maßes Jahres  
Orchesters auf. Ich beabsichtige zum  
 allernächsten Theile meine groschen Orchester  
Quartette Maßes deutscher Hoftheater  
Orchester, welche die drei Sommermonate  
abdecken, zu bilden: ich kenne keine  
6 Orchester, und mache mich mit meinen  
Erkundigungen bei Ihren den Anfang.  
 Es handelt sich um einen vollen Musikal  
Proben bereits im nächsten Jahre  
Juli oder August. —  
 Aber um die wahrscheinlich besten  
Maßes, den wir wollen, was in unser  
Instrumentation schon vorhanden, zu  
schauen. —  
 Vergessen Sie unser und Mein  
bestmöglichste ermöglichte Rückgabe.  
 Von Hagen für Sie im  
Bayreuth, im Jahre  
 11 Juni 1874. Richard Wagner

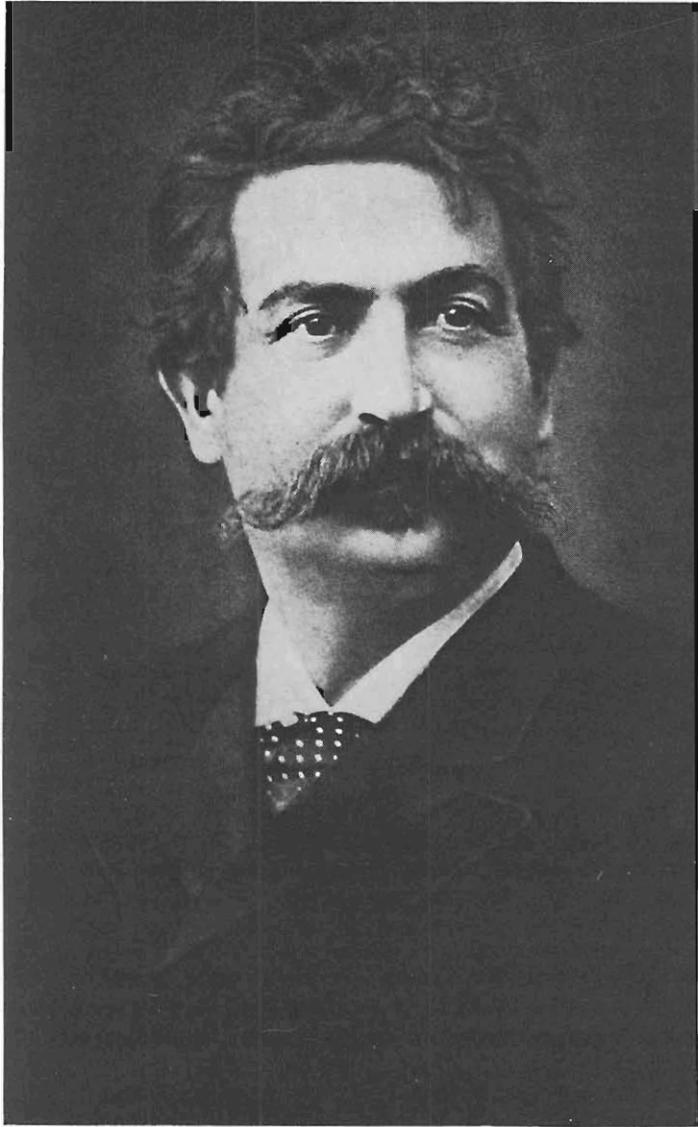
### Vitrine 11: Der erste *Ring* in Karlsruhe

Der geschlossene Zyklus des *Ring des Nibelungen* kommt dem Karlsruher Publikum erstmals 1883 zu Gehör. Veranstalter ist aber nicht die Hofbühne, sondern das eigens hierfür geschaffene „Richard-Wagner-Theater“, mit dem der Impresario Angelo Neumann ein Jahr lang die deutschen Hauptstädte und weitere europäische Metropolen bereist<sup>32</sup>. Es gastiert in Karlsruhe vom 5. bis 9. März. Wenige Tage zuvor, am 13. Februar, kurz nach Neumanns Vertragsabschluß mit Karlsruhe, ist Richard Wagner in Venedig verstorben<sup>33</sup>.

### Vitrine 12: Felix Mottl

Unter Felix Mottl, der 1880, erst 24 Jahre alt, Hofkapellmeister wird, erlangt Karlsruhe für die Pflege dramatischer Musikwerke hervorragende Bedeutung. Mit Mottl besitzt das Hoftheater 23 Jahre lang einen Dirigenten von internationalem Ruf<sup>34</sup>. Um ihn fester an die badische Residenz zu binden, ernennt man ihn 1893 – ein für Karlsruhe erstmaliger Vorgang – zum Generalmusikdirektor<sup>35</sup>.

1904 geht Mottl nach München<sup>36</sup>, wo er noch sieben Jahre wirkt, bis er am 21. Juni 1911 während einer *Tristan*-Aufführung schwer herzkrank zusammenbricht. Felix Mottl war zuerst mit der Sängerin Henriette Standthartner verheiratet; auf dem Sterbebett ehelicht er Zdenka Faßbender, die zuvor ebenfalls dem Karlsruher Hoftheater angehört hat.



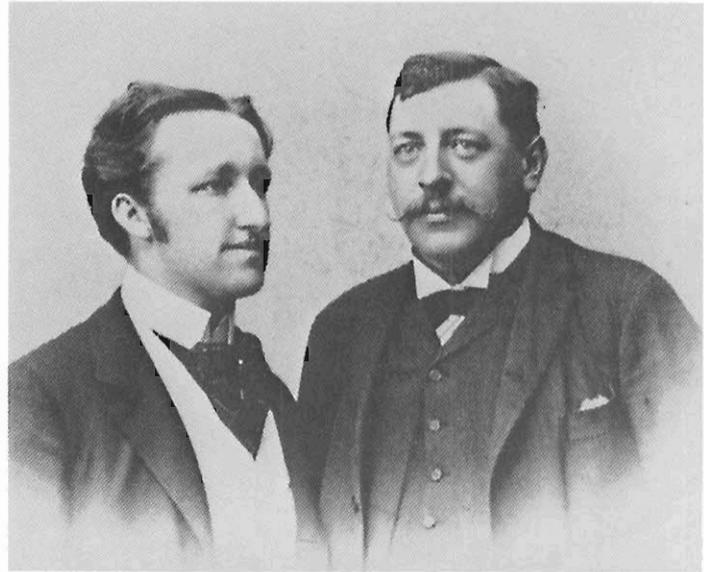
### Vitrinen 13–16: Klein-Bayreuth

In seiner Karlsruher Zeit, von 1886 an und mit einer Ausnahme (1899), geht Mottl zu allen damals stattfindenden Bayreuther Festspielen. Es gibt kein Werk aus der Reifezeit Wagners, das er dort nicht dirigiert hat. Natürlich beherrscht das Schaffen Richard Wagners auch den Spielplan des Hoftheaters. Karlsruhe erwirbt sich den Ruf eines „Klein-Bayreuth“.

Mottl hat viele dramatische Sänger aus Karlsruhe nach Bayreuth vermittelt<sup>37</sup>. Einladungen ergehen aber nicht nur an Solisten, sondern auch an Chor- und Orchestermitglieder sowie an technisches Personal<sup>38</sup>.

Cosima Wagner, die Leiterin der Festspiele, weiß sich auch im Einverständnis mit den Karlsruher Intendanten, Gustav zu Putlitz und Albert Bürklin, die nur dann Anstände machen, wenn die Belange des Hoftheaters, etwa bei Terminkollisionen, in Mitleidenschaft gezogen sind<sup>39</sup>.

An die Stelle Mottls tritt 1904 Michael Balling<sup>40</sup>. Nachfolger Bürklins wird im gleichen Jahr August Basermann. In seiner Amtszeit, nach dem Tode des alten Großherzogs 1907, beginnen die starken Bindungen an Bayreuth sich zu lockern.



### Vitrine 17: Hans Thoma

Der Maler Hans Thoma lernt Cosima Wagner 1888 in Frankfurt kennen<sup>41</sup>. Aus dieser Zeit datiert auch seine lebenslange Freundschaft mit Cosimas Schwiegersohn, dem Kunsthistoriker Henry Thode. Für den *Ring* der Bayreuther Festspiele 1896 liefert Thoma Kostümentwürfe<sup>42</sup>. Die engen Beziehungen zum Haus Wahnfried dauern auch fort, nachdem Thoma 1899 als Direktor der Galerie und Professor an der Kunstschule nach Karlsruhe in seine badische Heimat zurückgekehrt ist<sup>43</sup>.

### Vitrine 18: Siegfried Wagner

Siegfried (geboren 1869), der einzige Sohn Richard Wagners, folgt zunächst seiner Neigung zum Fach Architektur. Sein Studiengang führt ihn 1891 an die Technische Hochschule in Karlsruhe<sup>44</sup>. Dort, bei Felix Mottl, findet er endgültig zum Musikerberuf. Siegfried Wagner wird Dirigent und komponiert mehrere Opern, von denen drei erstmals in Karlsruhe aufgeführt werden<sup>45</sup>. 1906 übernimmt er die Leitung der Bayreuther Festspiele. Er stirbt am 4. August 1930, wenige Monate nach dem Tode von Cosima Wagner, die ein Alter von 92 Jahren erreicht hat.

### Vitrine 19: Das Badische Landestheater

Nach dem Verlust der Residenz 1918 bemüht sich das Landestheater Karlsruhe erfolgreich, seinem Ruf als Pflegestätte Wagnerscher Kunst gerecht zu werden. Es ist dies die Zeit der Generalmusikdirektoren bzw. Kapellmeister Fritz Cortolezis (1913–1924), Alfred Lorentz (1899–1925), Joseph Krips (1926–1933), sowie der Sänger Max Büttner (1901–1925), Joseph Schöffel (1914–1921) und Theo Strack (1925–1944). Am 29. September 1919 findet die erste Karlsruher Aufführung des *Parsifal* statt, der im Jahre 1914 für die deutschen Bühnen frei geworden ist<sup>46</sup>.



61. Kostümentwurf Wotan als Wanderer von Hans Thoma

58. Pauline Mailhac als Ortrud

59. Siegfried Wagner und Felix Mottl

60. Cosima Wagner, Gemälde von Hans Thoma



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Lithographie von Reichel. Stadtarchiv Karlsruhe = StA 8/PBS XIVa/216.
- <sup>2</sup> Plakat. StA 8/PBS XIVb/448.
- <sup>3</sup> Aufführungszettel; Bericht der „Karlsruher Zeitung“ vom 30.1.1855; Schreiben Devrients an die Großherzogliche Intendanz, in dem er sich für eine Honorarnachzahlung an Wagner einsetzt, 25.2.1855. Badische Landesbibliothek = BLB: H 141, III, 131/132.
- <sup>4</sup> Devrient beantragt bei der Großherzoglichen Intendanz die Erwerbung des *Lohengrin*, 8.5.1856. BLB: H 141, III, 137; Aufführungszettel.
- <sup>5</sup> Wagner kündigt Devrient eine „Kleinigkeit“ für die Großherzogin an, 14.6.1857. BLB: K 3112, 3.
- <sup>6</sup> Schreiben König Johanns von Sachsen an Großherzog Friedrich, 2.12.1857. Großherzogl. Familienarchiv 13 Corr. Bd. 12, Nr. 17, 1a.
- <sup>7</sup> Erstdruck. Baden-Baden, Markgräflisch Badische Verwaltung.
- <sup>8</sup> „Legi, risi, tacui“: Protokolle des Lese-Vereins Karlsruhe vom 15.1.1859. BLB: K 2052 I.
- <sup>9</sup> Devrient benachrichtigt Wagner, daß er Strauß zu ihm nach Straßburg schicken wolle, damit er ihn über den *Tristan* unterrichte, 4./6.9.1859. Kopie, Richard-Wagner-Museum Bayreuth.
- <sup>10</sup> Devrient teilt der Großherzogl. General-Administration das Entlassungsgesuch von Malvina Garrigues mit, 12.5.1859. Generallandesarchiv Karlsruhe = GLA: 57/182.
- <sup>11</sup> Aufführungszettel vom 27.1.1860. GLA: 57/321.
- <sup>12</sup> Mitteilung an Generalintendant Albert Bürklin, 8.2.1904. GLA: 57/182. GLA: 56/1547.
- <sup>13</sup> 15.9.1861. GLA: 56/1547.
- <sup>14</sup> 4.11.1861. GLA: 56/1547.
- <sup>15</sup> Schreiben Wagners an Großherzog Friedrich, 27.4.1862; Stellungnahme Devrients, 27.5.1862. GLA: 56/1547.
- <sup>16</sup> Porträt, StA 8/PBS III/753. Wagner bittet Kalliwoda, ihm bei der Suche nach einem Wohnsitz in Freiburg behilflich zu sein, 3.2.1863. Privatbesitz.
- <sup>17</sup> Porträt StA 8/PBS III/1740.
- <sup>18a</sup> Schreiben Wagners an den Großherzog, 7.8.1863, und an die Hoftheaterdirektion, 23.10.1863. BLB: H 141, I, 1 und 31/32.
- <sup>19</sup> Aufführungszettel. BLB: H 141, I, 46.
- <sup>20</sup> Handschriftliche Mitteilung, 14.11.1863. BLB: H 141, I, 78.
- <sup>21</sup> Bericht des Hoffinanzrates Adolph Kreidel, 20.11.1863. GLA: 56/1547.
- <sup>22</sup> 24.4.1864. GLA: 56/1548.
- <sup>23</sup> Großherzog Friedrich dringt darauf, daß Kalliwoda der Uraufführung des *Tristan* in München beiwohnt, 19.5.1865. GLA: 56/326; Bericht der „Karlsruher Zeitung“ vom 13.6.1865.
- <sup>24</sup> 7.8.1868. GLA: 57/438.
- <sup>25</sup> Aufführungszettel.
- <sup>26</sup> Devrient bittet den Münchener General-Intendanten von Perfall um Überlassung des Sängers Franz Nachbaur, 31.1.1869. GLA: 57/438.
- <sup>27</sup> Bericht vom 11.2.1869.
- <sup>28</sup> GLA: 56/1549.
- <sup>29</sup> Aufführungszettel vom 8.4.1873; Die Großherzogl. Hof-Finanzkammer stellt für die Konzerte Bülows ein Defizit fest, 20.5.1873. GLA: 56/1549.
- <sup>30</sup> Schreiben Wagners vom 11.6.1874. BLB: K 3112, 1.
- <sup>31</sup> Großherzog Friedrich kündigt seine Anwesenheit bei den Bayreuther Festspielen an, 3.8.1876. GLA: 56/1549; Bericht der „Karlsruher Zeitung“ vom 15.8.1876.
- <sup>32</sup> Vertrag zwischen Angelo Neumann und dem Karlsruher Hoftheater, 10.2.1883. GLA: 57a/34.
- <sup>33</sup> Adolf Groß beansprucht die Rechte am *Ring* für die Hinterbliebenen Wagners, 25.9.1883. GLA: 57a/34.
- <sup>34</sup> Liste der von Mottl in den Jahren 1895 bis 1899 übernommenen Gastdirektionen. GLA: 57a/1435.
- <sup>35</sup> Generalintendant Bürklin stellt den Antrag, Mottl den Titel „Generalmusikdirektor“ zu verleihen, 4.12.1893. GLA: 57a/1435.
- <sup>36</sup> Telegraphische Anfrage des Münchener Hofmusikintendanten von Perfall, ob Mottl ab Mai 1904 für einen Kontrakt frei sei, 8.10.1903. GLA: 57a/1435.
- <sup>37</sup> Schreiben von Pauline Maillhac, 19.5.1894, Fritz Plank, 23.5.1894, und Emil Gerhäuser, 28.5.1894. GLA: 57/132.
- <sup>38</sup> Mottl äußert sich zur Entsendung des Souffleurs Ludwig Müller nach Bayreuth, 1.2.1901. GLA: 57/132.
- <sup>39</sup> Cosima Wagner äußert Wünsche zur Teilnahme Karlsruher Künstler an den Bayreuther Festspielen, 22.10.1898; Mottl macht Generalintendant Bürklin Vorschläge, wie der Karlsruher Spielplan mit den Wünschen Bayreuths zu vereinbaren sei, 20.12.1900. GLA: 57/132.
- <sup>40</sup> Cosima Wagner erwartet Hofkapellmeister Balling in Bayreuth, 28.5.1906. GLA: 57/133.
- <sup>41</sup> Hans Thoma übernimmt den Auftrag, für Cosima Wagner drei Aquarelle zu malen, Mai 1889. BLB: K 2929.
- <sup>42</sup> Hans Thoma's Kostümentwürfe zu Richard Wagner's *Ring des Nibelungen*. Mit einer Einleitung von Henry Thode, 1897. BLB: 0 43 C 2.
- <sup>43</sup> Cosima Wagner bittet Hans Thoma, sich für den Ankauf eines Gemäldes von Lenbach (*Frau von Muchanoff*) durch die Karlsruher Galerie zu verwenden, 2.12.1903. BLB: K 2929, 3; Hans Thoma bedankt sich bei Eva Wagner für die Einladung durch Cosima zu den Bayreuther Generalproben, 18.3.1904. BLB: K 2929.
- <sup>44</sup> Semesterzeugnis für Siegfried Wagner, 12.10.1891. GLA: 448/1514.
- <sup>45</sup> Aufführungszettel *Banadietrich*, 25.1.1910; Vertrag über die Uraufführung der Oper *Schwarzschanenreich*, 1.7.1914. GLA: 57a/34.
- <sup>46</sup> Aufführungszettel.

# Abbildungsverzeichnis

Umschlag: Stadtarchiv Karlsruhe 8/PBS 0III/1120

## Generallandesarchiv Karlsruhe (GLA)

- 40 J/Aa:F:16
- 46 J/Ac:S:96
- 47 J/Ac:G:37
- 48 57/321
- 49 S Marc – Rosenberg 192,1
- 62 448/1514
- 63 57/636

## Badische Landesbibliothek (BLB)

- 41 H 141, 131/132
- 42 K 3112,3
- 44 K 2052 I
- 52 H 141, I, 46
- 56 K 3112, 1
- 61 O 43 C 2

## Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung / Richard-Wagner-Gedenkstätte Bayreuth (NA/RWG)

- 4, 7, 12, 13

## Badisches Staatstheater Karlsruhe

- 24–28, 30, 33–39

## Stadtarchiv Karlsruhe (StA)

- 1 8/PBS VII/247
- 3 8/PBS O XIV a/393
- 6 8/PBS III/245
- 9 8/PBS III/246
- 10 8/PBS O III/811
- 14 8/PBS O III/593
- 15 8/PBS III/1208
- 16 8/PBS III/1068
- 17 8/PBS III/1070
- 18 8/PBS O III/85
- 19 8/PBS III/1221
- 20 8/PBS III/441
- 22 8/PBS O III/987
- 43 8/PBS III/1255
- 45 8/PBS III/1538
- 50 8/PBS III/753
- 51 8/PBS III/1740
- 53 8/PBS O XIV e/140
- 54 8/PBS III/584
- 58 8/PBS III/979

## Repros

- 2 Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner. Eine Biographie in Bildern. München 1982, S. 51
- 5 Derselbe, S. 63
- 11 Egon Voss, Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele. Regensburg 1976, S. 145
- 21 Derselbe, S. 147
- 23 Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, 11 Jg. 2. Halbjahr, Bd. 22, 1909, nach S. 920
- 29 Bühnenjahrbuch des Badischen Staatstheaters Karlsruhe 1935, S. 35
- 31 Badisches Staatstheater Karlsruhe 1960–1961, S. 278
- 32 Badisches Staatstheater Karlsruhe 1961–1962, S. 189
- 55 Wolf Siegfried Wagner, Die Geschichte unserer Familie in Bildern. München 1976, S. 44
- 57 Angelo Neumann, Erinnerungen an Richard Wagner. Leipzig 1907
- 59 Richard Wagner, Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung, München 1963, S. 833
- 60 Thoma. Des Meisters Gemälde, hrsg. von Aenry Thode, Stuttgart und Leipzig 1909 (Klassiker der Kunst 15. Band), S. 416

