



Wagnertheater! – Historisch informiert?

herausgegeben von Dominik Frank

fimt.

Dominik Frank (Hrsg.)

Wagnertheater! – Historisch informiert?

Thurnauer Schriften zum Musiktheater
Band 49

Ebook (PDF)-Ausgabe:
ISBN 978-3-8316-7795-5 Version: 1 vom 28.02.2025
Copyright© utzverlag 2025

Alternative Ausgabe: Softcover
ISBN 978-3-8316-5056-9
Copyright© utzverlag 2025

Wagnertheater! – Historisch informiert?

*Herausgegeben von
Dominik Frank*



Thurnauer Schriften zum Musiktheater
Herausgegeben vom Forschungsinstitut für Musiktheater der
Universität Bayreuth
Band 49

Gesetzt aus der LD Genzsch Antiqua von der Lazydogs Typefoundry
(www.lazydogs.de), Schriftgestalter: Michael Wörgötter

Umschlaggestaltung: utzverlag GmbH unter Verwendung folgender
Abbildungen:

Walter Soomer (1878–1955) als Wotan bei den Bayreuther Festspielen
1914 © bpk/adoc-photos (Vordergrund).

Szenenfoto aus dem *Rheingold*, 1. Szene. Inszenierung, Bühne und
Kostüme: Herbert Wernicke, Premiere am 24. Februar 2002 an der
Bayerischen Staatsoper © Wilfried Hösl (Hintergrund).

Bei Fragen zur Produktsicherheit wenden Sie sich bitte an utzverlag GmbH
· Herrn Matthias Hoffmann · Nymphenburger Straße 91 · 80636 München ·
Telefon: 00 49-89-27 77 91 00 · www.utzverlag.de · info@utzverlag.de

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich
geschützten Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-
Minings nach § 44b UrhG ausdrücklich vor.

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

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch auszugsweise
Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH · 2025
ISBN 978-3-8316-5056-9 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7795-5 (E-Book)

Printed in EU
utzverlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
von Dominik Frank	7
<i>Prolog</i>	11
Erfahrungen mit historisch informierter Gesangs- und Darstellungspraxis	
Sarah Wegener im Gespräch mit Dominik Frank	13
<i>Block I: Reenactment als Methodik von Theater und Theaterwissenschaft</i>	31
Evidenz der Wiederholung – zur Methodologie des Reenactments von Ulf Otto, Ludwig-Maximilians-Universität München	33
Reenactment als Inszenierungspraxis	
Michael v. zur Mühlen im Gespräch mit Anno Mungen	63
<i>Block II: Historische Darstellungspraxis</i>	77
Orthoepieforschung zum 19. Jahrhundert und historisch informiertes Wagnertheater	
von Ulrich Thilo Hoffmann, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg	79
Die historisch informierte Theatergebärde: Möglichkeiten und Grenzen des Möglichen	
von Martin Knust, Linnéuniversität, Växjö	97
Mimik in Wagners <i>Ring</i> : Historisch informierte Darstellungspraxis zwischen Wissenschaft und Bühnenkunst	
von Christina Monschau, Universität zu Köln	129

„Creative Embodiment“: Der Körper als Schauplatz der Künste und als Potential in Interpretationen von Wagners Instrumentalmusik von Sara Hubrich, Hochschule Darmstadt, University of Applied Science	207
<i>Block III: Historische Ausstattung</i>	229
Drachen, Götter und Walküren: Mythosbilder von der Bühne auf den Bildschirm und zurück von Barbara Eichner, Oxford	231
Cyborg-Bayreuth: Ideologie und Potenzial historischer Bühnentechnik bei Richard Wagner von Gundula Kreuzer, Yale University	259
„Germanen“ einkleiden. Zur Kostümfrage im <i>Ring des Nibelungen</i> von Kordula Knaus, Universität Bayreuth	301
Die Bühnenbilder der <i>Ring</i> -Uraufführung(en) und der Umgang mit ihnen in einer historisch informierten Aufführung von Dominik Frank, Universität Bayreuth	327
<i>Fazit-Block: „Und jetzt?“</i>	343
Aus der Wagner-Inszenierungspraxis Sandra Leupold im Gespräch mit Dominik Frank	345
Abschlussdiskussion	355
Kurzbiografien	373

Vorwort

von Dominik Frank

Von 2021 bis 2024 wurde das Projekt *Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert?* des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau der Universität Bayreuth (*fimt*) im Rahmen des Erkenntnistransfer-Programms der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert. Das Programm sieht eine Zusammenarbeit eines universitären Partners mit einem gleichberechtigten Anwendungs-Partner aus der Praxis vor, in diesem Fall waren das das renommierte Originalklangensemble *Concerto Köln* mit seinem Ehrendirigenten Kent Nagano und dem Projekt *Wagner-Lesarten*. Ziel dieses Vorhabens war es, Wagners *Ring des Nibelungen* in einer konzertanten Version historisch informiert auf die Konzert-Bühne zu bringen. Das Teilprojekt des *fimt* adressierte dabei Fragen des Sängersichen, explizit auf das für Wagner wichtige Sängersich-Schauspielerische fokussiert und in den ersten Aufführungen des *Rheingold* in Köln und Amsterdam auch mit historischer Mimik und Gestik verbunden.

Dabei stießen wir mit unserem Vorhaben im Kreis der künstlerisch-forschenden Orchestermitglieder sowie bei vielen Kolleg*innen aus den Musik- und Theaterwissenschaften auf großes Interesse. Immer öfter wurde die Frage diskutiert, ob nicht – über die aktuelle Ausrichtung des Nachfolgeprojektes *The Wagner Cycles (Dresdner Musikfestspiele und Concerto Köln)* als rein konzertantes Format – eine historisch informierte szenische Fassung des *Ring des Nibelungen* ein ergiebiges künstlerisch-forschendes Vorhaben wäre, welches einerseits dem Forschungsgegenstand – Wagners eben explizit als Theaterstück konzipierte Tetralogie¹ – gerechter werden; andererseits aber auch neue Im-

1 Wagner selbst war der Ansicht, dass seine Musik ohne szenische Realisierung sinnlos und unverständlich sei, vgl. dazu Christina Lena Monschau: *Mimik in Wagners Musikdramen. Die Selbstentäußerung als Bedingung und Ziel?*, Würzburg 2020, S. 36, 58.

pulse für die Methodik der Fächer Musik- und Theaterwissenschaft schaffen würde.

Die methodischen, fachlichen und auch medienphilosophischen Implikationen, Fragestellungen und Probleme eines solchen Vorhabens – denn dass ein solches Reenactment aus mehreren Gründen keine simple 1:1-Rekonstruktion der *Ring*-Uraufführung(en) sein kann, liegt auf der Hand – waren der Gegenstand eines dreitägigen Symposiums, das wir im September 2022 auf Schloss Thurnau durchführen konnten. Schon der Titel der Veranstaltung, aus der dieser Band hervorgegangen ist, verweist auf die Herausforderungen, die eine historisch-informierte szenische *Ring*-Aufführung mit sich bringen würde: *Wagner-Theater! Historisch informiert?*

Der Band folgt der Struktur der Tagung, die in drei Panels unterteilt war. Im ersten Abschnitt beleuchten wir die Methodik des Reenactments: Ulf Otto rekonstruiert die Geschichte des Reenactments (nicht nur) als theaterwissenschaftliche Methode und plädiert dafür, das „Klappern der Maschine“ sicht- und hörbar zu machen, mithin die (Soll-)Bruchstellen der historischen Rekonstruktion in den Fokus zu nehmen. Im Gespräch von Michael von zur Mühlen und Anno Mungen steht unter anderem von zur Mühlens Inszenierung von Verdis *Aida* im Mittelpunkt: Das Regieteam setzte hierbei auf eine Konfrontation von historischem Bühnenbild, historischer Gestik und Gesangspraxis mit zeitgenössisch-performativen Elementen.

Der zweite Abschnitt widmet sich darstellerbezogenen Aspekten von Wagners Musikdramen: Ulrich Hoffmann schreibt über die historischen Aussprachenormen des Bühnen-Deutschen, Martin Knust widmet sich der historischen Gestik und Deklamationspraxis und Christina Monschau Wagners Mimik-Ideal. Besonders freuen wir uns, dass Sara Hubrich, die an der Konferenz nicht persönlich teilnehmen konnte, in diesem Band mit einem Artikel vertreten ist, der die Frage des Gestischen für die Instrumentalist*innen weiterdenkt.

Der dritte Teil schließlich ist Fragen der Technik und Ausstattung gewidmet: Barbara Eichner schreibt über die historische Differenz, mit der wir heute – an zahlreichen Fantasy-Filmen geschult – auf Wagners

Mythos blicken, Gundula Kreuzer nimmt Fragen der historischen Bühnentechnik in den Blick, Kordula Knaus widmet sich dem Kostümbild der frühen *Ring*-Aufführungsgeschichte. Mein eigener Beitrag behandelt die Bühnenbilder der Uraufführung(en). Allen Beiträgen dieses Panels gemein ist die Ausrichtung auf die Frage, wie eine heutige, historisch informierte szenische *Ring*-Aufführung mit den jeweiligen Aspekten umgehen könnte.

Eingerahmt wurden die Panels von einem Prolog und einem Epilog, in welchen Gästinnen aus der Opernpraxis in Gesprächen die Bedingungen des historisch informierten Wagnergesangs und die Fragen nach einer historisch informierten szenischen Fassung reflektierten: Zu Beginn der Tagung sprach Sarah Wegener über ihre Erfahrungen als Freia im historisch informierten *Rheingold*, über Singen, Sprechen und Deklamation, über Wagners Frauenbild und vieles mehr; am Ende fasste Regisseurin Sandra Leupold ihre Eindrücke der Tagung und ihre Erfahrungen mit Wagner-Regie zusammen.

Der vorliegende Band gibt diese Gespräche, ebenso wie die Diskussionen nach den Vorträgen und die Abschlussdiskussion als Transkripte wieder. Wir hoffen, dadurch interessierten Lesenden einen lebendigen Eindruck der Tagung als „Work-in-progress“ vermitteln zu können und wünschen anregende Lektüre!

Dominik Frank

Prolog

Erfahrungen mit historisch informierter Gesangs- und Darstellungspraxis

Sarah Wegener im Gespräch mit Dominik Frank

Dominik Frank: Ich begrüße herzlich die Sopranistin Sarah Wegener. Sie hat in unserer konzertanten Aufführung des *Rheingold* die Freia gesungen und gespielt. Sarah, du wurdest mir vor Probenbeginn von Kent Nagano als Sängerin angekündigt, die mit ihrer Stimme einfach alles machen kann. Und bei unserem ersten Zoom-Gespräch habe ich bemerkt: du kannst nicht nur alles mit deiner Stimme machen, sondern du bist auch noch eine extrem reflektierte Darstellerin, die wirklich das ganze Projekt erst einmal von Grund auf hinterfragt hat. Aber beginnen wir ganz am Anfang: Hattest du schon Erfahrungen mit historischer Aufführungspraxis?

Sarah Wegener: Ich bin ein Sonderfall, ich komme ursprünglich aus dem Orchester. Ich habe als Kontrabassistin angefangen und habe dann während des Schulmusik-Studiums meine Stimme entdeckt. Parallel dazu habe ich in vielen Ensembles gesungen, auch Close Harmony und Jazz gemacht. Später kam die neue Musik dazu, dadurch habe ich ganz viele Ausdrucksformen mit der Stimme kennengelernt und bin jetzt hauptsächlich mit der achten Symphonie von Mahler und Strauss-Liedern unterwegs, da bin ich jetzt gelandet. Aber ich habe immer die neue Musik im Gepäck gehabt. Und durch die Zusammenarbeit mit Frieder Bernius, der immer wieder Opern ausgräbt, habe ich viele historisch informierte Projekte gemacht.

Dominik Frank: Wann kam zum ersten Mal Wagner in dein Leben?

Sarah Wegener: Mit der Freia.

Dominik Frank: Das Debüt.

Sarah Wegener: Ja.

Dominik Frank: Und hat Kent Nagano dich angefragt oder wie kam das?

Sarah Wegener: Ja. Also er hat ja auch die Gabe, Sachen in mir zu sehen und zu hören, auf die ich selber nicht kommen würde. Er kennt mich stimmlich eigentlich besser als ich mich selbst – auch an die Mahler-Symphonie hätte ich nie für mich gedacht, aber er hat das gehört, dass ich das kann, und dann habe ich mich damit auseinandergesetzt und genauso wie mit dem Wagner jetzt die Erkenntnis gehabt: Ach ja, das passt!

Dominik Frank: Am Anfang hattest du ja Diskussionsbedarf bei Wagner. Was hat dich gestört?

Sarah Wegener: Mein Verhältnis zu Wagner ist sehr ambivalent. Ich kann das nur schwer trennen, die Musik und seine Person. Igor Levit hat neulich auf einem seiner Social Media Kanäle gepostet: „Wagner ist tot, aber ich lebe. Seine Musik gehört jetzt uns.“ Ich hatte da für mich selber einfach noch nicht das Klick-Erlebnis, dass ich mich damit komplett wohlfühle. Auf der anderen Seite: Ich bade einfach in der Musik, die ich –auch bei diesem Projekt, einfach so wunderschön finde. Wahrscheinlich hört man in meiner Art des Wagner Singens sowieso viel mehr Haas, Holliger, Widmann, Berg und Mahler, da ich aus dieser Tradition komme, also quasi „aus der Zukunft“. Wobei ich dazu dann auch sagen muss, die historische Aufführungspraxis bringt für mich das Aha-Erlebnis. Bisher hatte ich, wenn ich das *Rheingold* hörte, nie eine große Begeisterung verspürt. Diese dauernden Auseinandersetzungen und das Sich-aneinander-reiben. Bis auf die Szene der Rheintöchter, die fand ich schon immer toll. Aber ansonsten: das waren für mich lauter Männer, die sich anschnauzen. Aber in unserer Produktion: Die Musiker*innen und die anderen Sänger*innen haben so transparent und farbenreich gespielt, dass es plötzlich dieses ‚Ahh‘-Erlebnis gab – und dann habe ich das Stück plötzlich verstanden. Und jetzt liebe ich es. Aber das ist wirklich ganz stark verknüpft mit dieser Aufführung.

Dominik Frank: Das ging mir tatsächlich ähnlich.

Sarah Wegener: Echt?

Dominik Frank: Es ist ja auch einfach eine wahnsinnig Bass-lastige Oper. Bis auf Froh und Loge sind ja alle Männer Bass oder Bass-Bari-ton, daher verstehe ich die Assoziation der sich anschnauzenden Män-ner ganz gut.

Sarah Wegener: Mime gibt es noch.

Dominik Frank: Ja, diese antisemitische Juden-Karikatur. Als Wis-senschaftler*innen haben wir uns gefragt, was machen wir eigentlich mit diesem ganzen Kontext von Wagner, also diesem üblen Antisemi-tismus als dem vielleicht vordergründigsten Problem, aber auch dem Sexismus, der in dem Stück steckt. Wie ging es denn dir mit der Figur Freia? Freia ist ja sehr viel auf der Bühne präsent, hat aber nicht einmal zehn Einsätze, die meisten davon sind Hilferufe.

Sarah Wegener: Ja, furchtbar. Ich als Sarah, ich kann mit dieser Frau nichts anfangen. Wirklich, das ist für mich sehr extrem. Ein Beispiel: Es wird die ganze Zeit über sie gesungen, eigentlich müsste die Oper „Freia“ heißen [lacht] und sie selber sagt aber gar nichts. Wie gesagt nur ein paar Einwürfe „Hilfe, wo harren meine Brüder?“, aber nicht „Okay, hör mal auf mir weh zu tun“. Sondern sie wartet auf die Hilfe ihrer Brü-der. Dieses Passive hat mich wahnsinnig aggressiv gemacht, und am Schluss, das ist für mich grausam und gewalttätig, was dann mit ihr pas-siert. Dass die Riesen dann das Maß nach ihrer Figur stellen und sie aufgefüllt wird mit Gold, und zwar so, dass sie nicht mehr zu sehen ist. Sie wird also förmlich erdrückt von diesem Gold und dann sagt einer sinngemäß, „Ah, nee, da ist aber noch ein Spalt offen, fülle den Spalt“. Und dann wird sie komplett zugeschüttet und sagt nichts. Sagt einfach nichts. Das Einzige, was sie dann noch am Schluss sagen darf: „Darf ich es hoffen, dünkt euch Holda wirklich der Lösung wert?“. Das war für mich wirklich schwierig, mich damit zu identifizieren. Ich bin so anders.

Dominik Frank: Zum Glück. Aber wenn du so wärst, glaube ich, könntest du es auch nicht spielen. Ich glaube, dann wäre das wirklich ein Riesenproblem. Die Rolle ist meiner Ansicht nach eine der schwie-rigsten im ganzen Stück. Unser Ansatz, um das kurz zu schildern, war

eine Art Subversion durch Über-Affirmation, also die Idee, das Ganze so auszustellen, dieses „Ich kreische und ich leide und ich leide, leide, leide, leide vor mich hin“, dass es irgendwann hoffentlich auffällt, dass es ein Problem darstellt. Und am Schluss haben wir uns diesen kleinen, modernen Zugriff erlaubt, der zum Glück auch einigen Menschen aufgefallen ist.

Sarah Wegener: Es ist am Schluss ja so, dass ich auch räumlich getrennt von den anderen Göttern auf der Seite der Riesen bin. Alle Götter schwärmen von der Burg und schauen, „Wir gehen jetzt alle gemeinsam zur Burg und alles wird toll werden“ und ich bin die Einzige, die denkt „Oh Gott, die Burg“. Weil an dieser Burg eben auch Freias Trauma hängt. Es scheint mir logisch, dass sie von den Riesen missbraucht wurde und dann fällt sie zurück in ihr Trauma, wo sie überhaupt nicht mehr hinwill. Sie möchte auch nicht mehr zur Burg und schneidet sich quasi selbst ab von der Vergangenheit und wendet sich – das ist die einzige Stelle, an der wir in der angedeuteten szenischen Fassung etwas anderes gemacht haben, als Wagner schreibt – der Zukunft zu. Und das ist tatsächlich auch Menschen im Publikum aufgefallen. Zuvor wurde ich als Freia, genau wie Wagner es schreibt, immer kleiner und habe mich ganz verschlossen, das ist auch so eine historische Geste, die Hände schützend vor der Brust verschränkt. Und erst ganz am Ende habe ich mich wieder groß gemacht und in die Zukunft geschaut. Der Gedanke war, dass das dann eigentlich der eine starke Moment der Freia ist.

Dominik Frank: Das war uns allen wichtig, hier am Ende diesen minimalen Bruch zu erzeugen. Ansonsten haben wir wirklich versucht, Regieanweisungen möglichst wörtlich zu befolgen, aber hier ausnahmsweise mal nicht, denn die Idee, dass Freia sich am Ende lachend zu den Göttern begibt, das wäre zu viel gewesen. Das ging für uns nicht.

Sarah Wegener: Es ist ja auch sehr mutig, das Trauma anzuschauen und dann zu sagen „Ich gehe jetzt neue Wege“.

Dominik Frank: Wie ging es dir denn mit dieser Kombination? Im Darüber-Sprechen klingt diese Interpretation ja sehr modern und könnte eigentlich auch in einer Regietheaterproduktion genauso statt-

finden. Wie ging es dir mit dieser Kombination aus historischen Gesten und der doch auch modernen Psychologie? War das ein Widerspruch?

Sarah Wegener: Nein, finde ich nicht. Die Gesten des 19. Jahrhunderts sind ja sehr illustrativ oder sogar plakativ. Aber sie sind auch intuitiv nachzuvollziehen. Dass ich etwa bei „Hilfe, Hilfe!“ die Hände nach oben nehme. Es ist nichts, was ich persönlich als künstlich empfinde. Oder auch der Hilfeschrei, da flüstert man ja nicht, sondern würde auch in der Realität schreien.

Dominik Frank: Bei der Hilfe-Geste dachte ich am Anfang: Wie kriegen wir die hin? Das Prinzip ist ja aus vielen historischen Gemälden bekannt - eine Hand auf die Brust und die andere weit ausgestreckt. Und ich konnte es mir vorher nicht vorstellen und erst als ich es dann gesehen habe, bei dir und den Kolleg*innen, wie das funktioniert, hat es sich dann intuitiv richtig angefühlt beim Schauen. Aber das musste ich wirklich erst einmal sehen. Und da dachte ich auch in den Vorbereitungsworkshops, die wir gemacht haben mit den Studierenden: „Oh, das wird schwierig.“ Da hatte ich etwas Angst davor. Aber in der Kombination mit der Musik und der historischen Deklamation hat es sehr gut funktioniert.

Sarah Wegener: Eine meiner Lieblingsgesten war ja das Symbol für den Ring, die zur Faust geballte, zum Körper gezogene Hand. Da steckt alles drin, was der Ring so ausstrahlt, oder? Das fand ich sehr deutlich.

Dominik Frank: Vielleicht erklären wir kurz, wie wir zu den Symbolen überhaupt gekommen sind. Es gibt verschiedene Quellen, von Wagners Assistenten direkt etwa zwei Regieauszüge zu *Walküre* und *Siegfried*, die Martin Knust dankenswerterweise aufgearbeitet und editiert hat.¹ Leider gibt es keine Auszüge zu *Rheingold* und *Götterdämmerung*, aber natürlich kann man aus dem vorhandenen Material trotzdem ein bestimmtes Repertoire an Gesten ersehen und das dann auch übertragen. Also Angst in der *Walküre*, so unsere These, sieht nicht komplett

1 Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*, Berlin 2007, S. 438–470.

anders aus als Angst im *Rheingold*, einfach, weil wir uns in einem kodifizierten Darstellungssystem bewegen. Das war eine wichtige Quelle. Dann gibt es historische Darstellungen von Bühnen, Rollenportraits, die im Atelier gemacht wurden, auf denen wir genau diese Gesten studieren konnten. Dazu gibt es historische Schauspielschulen, in denen Gesten in ihrer Idealform dargestellt sind. Christina Monschau hat dazu wunderbare Arbeit geleistet in ihrem Buch zum Selbstentäußerungsideal.² Das war der wissenschaftliche Ausgangspunkt. An anderen Stellen, an denen wir pragmatisch durch die konzertante Situation eingeschränkt waren, haben wir sehr viel mit den Sänger*innen entwickelt. So ergab sich zum Beispiel die „Kopfschmerz-Geste“, erfunden von Derek Welton: Immer wenn es um Walhall ging, den ‚großen Gedanken‘ Wotans, hat er sich mit beiden Händen an die Schläfen gefasst. Also sozusagen der große Gedanke, der aber gleichzeitig die Figur sehr anstrengt und belastet. Sieht sehr nach einer Geste des 19. Jahrhunderts aus, ist aber von Derek entwickelt. Aber das Interessante daran ist, wir haben es bei einem Reenactment eines Deklamatoriums des ersten Akts der *Walküre* gesehen: Diese Geste ist – analog zum Walhall-Motiv in der Musik – auf andere Personen und Kontexte übertragbar.

Kommen wir zu einem anderen Aspekt der historischen Aufführungspraxis: Dem Umgang mit dem Gesang. Hattest du in deiner Partie sogenannte „Schröder-Devrient-Momente“³, in denen du die Notation verlassen und einfach nur geschrien oder geflüstert hast?

Sarah Wegener: Geflüstert habe ich nicht, aber geschrien natürlich. Anstatt [singt an] „Ahh“ einfach nur [schreit] „Arghh“.

Dominik Frank: Und hattest du das Gefühl, das ändert etwas?

Sarah Wegener: Natürlich ändert das etwas. Da fragst du auch jemanden, die schon immer daran interessiert ist, den Gesang insofern zu revolutionieren, dass er nicht mehr so künstlich ist. Ich finde nichts schlimmer, als wenn Gesang nur Belcanto ist, mir ist der wahrhaftige

2 Christina Lena Monschau, *Mimik in Wagners Musikdramen. Die Selbstentäußerung als Bedingung und Ziel*, Würzburg 2020, S.30–32.

3 Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung*, Würzburg 2021, S.101.

Textausdruck einfach wahnsinnig wichtig. Davon war ich schon immer eine Verfechterin. Wenn der Text das hergibt, auch real richtig hässlich zu singen, das finde ich spannend.

Dominik Frank: Direkt zu dieser Hässlichkeit, das war ja vor allem bei unseren Nibelungen ein Thema. Unser Mime-Darsteller, Thomas Ebenstein, hat ja wirklich gekreischt, als gäbe es kein Morgen mehr und auch das Orchester hat gekreischt als Nibelungenheer. Auch ein Moment, der in vielen Kritiken und vielen Interviews vorkam: Es ist wirklich eindrücklich, wenn ein hundertköpfiges Orchester anfängt zu brüllen, wenn Alberich sie symbolisch mit der Peitsche schlägt. Das sind diese Momente der akustisch performativen Lautäußerungen, die für Wagner ganz wichtig sind. Im Vorgespräch hast du das Wort „wahrhaftig“ für unsere Aufführung verwendet. Kannst du das ein bisschen ausführen, was du damit meinst?

Sarah Wegener: Ich hatte am Anfang, als wir angefangen haben mit diesen Gesten, das Gefühl, dass einige, inklusive mir, sich gesperrt haben oder gedacht haben, „das schaffe ich nicht“ oder „wie soll ich denn da jetzt hinkommen“? Und dann aber durch die regelmäßige Auseinandersetzung damit – also das einfach machen, immer wieder machen, hatte ich das Gefühl, dass Einige das dann sehr zu ihrem Eigenen gemacht haben, es wurde dann etwas Wahrhaftiges daraus. Und ich habe das Gefühl gehabt, dass alle da dabei waren. Ich habe ja die Kolleg*innen sehr bewundert, alle haben so toll gesungen ...

Dominik Frank: Und gespielt.

Sarah Wegener: Und alle sind in dem Prozess dann wirklich bei sich angekommen, hatte ich das Gefühl. Ganz viel liegt dabei meiner Meinung nach auch an der Orchester-Stimmung. Diese Klangwelt umarmt einen wohlig. Und mein einziges Problem, was ich nach wie vor habe und was mir auch einfach nicht gefällt – tut mir leid – ist die historische Aussprache. Das finde ich einfach so künstlich, also [mit überdeutlich gerolltem ‚R‘] „Brrruderrr“, das erinnert mich sehr an die Diktion der NS-Zeit. Und es stört auch einfach den Singfluss.

Dominik Frank: Interessant, das wurde natürlich auch hart diskutiert. Mir geht es mit der Aussprache gar nicht so. Ich finde die gehört, genau wie die Gesten, das Orchester, die tiefere Stimmung, dazu. Ich glaube, wenn man diese tiefere Orchesterstimmung ernst nimmt, das macht ja etwas. Es ist tiefer und leiser, man kommt als Sänger*in leichter über das Orchester. Das heißt man versteht erst einmal per se viel mehr und durch die Aussprache noch mehr, durch die Gesten noch einmal mehr. Das heißt, es wird auf einmal wirklich eine Art Theaterstück aus dem *Rheingold* und überhaupt nicht mehr herkömmliche Oper im negativen Sinn. Wagner hat ja diesen Opernbegriff auch extrem negativ gesehen – er wollte wirklich das Musikdrama.

Sarah Wegener: Ich gehe mit bis zu einem bestimmten Punkt. Die überbetonten Nachsilben stören mich jedoch wahnsinnig. Also „Vaterr“, wenn man das noch so betont. Da kann ich mich einfach nicht damit anfreunden. Zum Beispiel [spricht natürlich] „Im wunderschönen Monat Mai“ und nicht [mit rollendem R] „Im wunderrrschönen“. Selbst im Englischen möchte man weg von diesen rollenden ‚R’s. Das stört die Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit des Ausdrucks.⁴

Dominik Frank: Ich finde das ein super erstes Ergebnis unseres Gesprächs, dass hier ein ästhetischer Widerspruch deutlich wird. Viele aus dem Team, auch du, empfinden die Gesten, die ja ebenfalls sehr stilisiert, sehr künstlich, sind, als wahrhaftigkeitsfördernd. Aber die Aussprache, die uns auch sehr künstlich erscheint, wird als Störfaktor oder artifizielles Hindernis wahrgenommen. Woher dieser Widerspruch kommt, sollten wir weiter erforschen. Ich möchte hiermit die Diskussion für das Plenum öffnen.

⁴ Diese Aussage spiegelt meine Meinung zum Zeitpunkt der Konferenz. Nach Beschäftigung mit der Partie der Sieglinde in der *Walküre* möchte ich folgendes ergänzen: Es ist erstaunlich, wie sehr mir diese extreme Aussprache beim Singen der Partie und dem Transportieren des Inhalts und der Emotionen geholfen hat. In sinnlichen Passagen empfinde ich es nach wie vor nicht als besonders ästhetisch, aber für die ganzen dramatischen Stellen ist die Aussprache für mich quasi unverzichtbar geworden und passiert mittlerweile auch ganz von allein. Stellenweise sogar so stark, dass ich die Anweisung bekommen habe, weniger zu machen. Sarah Wegener, 2024.

Diskussion

Christina Monschau: Ich musste sofort an einen Freia-Schrei in der Vorstellung denken, der mich sehr gefreut hat. Den ich sehr gut fand, da er sich sehr authentisch anfühlte. Meine Frage ist: Wie probt man das, schreit man immer an derselben Stelle oder kommt das aus einem Gefühl heraus? Ist oder wird das festgelegt oder kommt der Schröder-Devrient-Moment aus einem spontanen Gefühl?

Sarah Wegener: Das war tatsächlich jedes Mal anders. In der Probe habe ich schon manchmal bewusst auf die Schonung meiner Stimme geachtet. Und in den Vorstellungen wusste ich auch nicht vorher, wie heftig es sein wird. Je nachdem, wie sehr man sich hineinsteigert, kann es mehr oder weniger sein. Das ist wirklich etwas, was ich nicht im Sinne einer exakten Reproduktion proben kann. Sondern das ist wirklich spontan.

Christina Monschau: Meine Vermutung wäre, dass dieses Einleben in die Rolle, die Wahrhaftigkeit, von der Sie vorher sprachen, dazu beiträgt, oder? Wenn man sich quasi ‚gehen lassen kann‘. Man weiß, man darf als Stückinterpretin selbst seine Kreativität einbringen? Trägt das dazu bei, dass Sie das Gefühl haben, man kann diese Rolle leben?

Sarah Wegener: Selbstverständlich. Das Produktionsteam war aber auch sehr offen dafür. Und es war ja auch die Frage, wie offen wir Sänger*innen dafür sein würden.

Dominik Frank: Ich denke, das hat auch sehr viel mit der sogenannten „Selbstentäußerung“ zu tun. Wir haben gelesen und ernstgenommen, dass es Wagner darum ging, dass seine Sänger*innen zwar den gegebenen Rahmen ausfüllen, aber eben nur bis zu dem Moment, in dem sie idealerweise – bei vollem Verständnis von Wagners Intentionen und ihrer Partie – daraus gestalterisch ‚ausbrechen‘ können. Deshalb ging es uns auch nie darum, dass bei-

spielweise die Hand zwei Zentimeter höher oder tiefer gehalten wird, sondern um den stimmigen Gesamt-Ausdruck. Das ist etwas, was es eher in der Ära Cosima und Siegfried Wagners gab, dass die Haltungen ganz exakt „festgestellt“ wurden, wie das genannt wurde. Da wurde es dann wohl formalistisch und der Rahmen war nicht mehr wirklich gefüllt.

Christina Monschau: Es gibt auch zahlreiche Beispiele aus Wagners Proben, dass Sänger*innen sinngemäß gesagt haben „Bei ihrer Körpergröße, Herr Wagner, da macht das Sinn, sich so zu bewegen. Ich bin aber deutlich größer, ich kann mich so nicht bewegen.“ Und er hat dann sofort gesagt „Ja ja, ist schon richtig so, also ich habe verstanden, Sie haben es verstanden, wie ich es will“. Also war das Ziel, im Grunde nicht alles so zu machen, wie Wagner es exakt vorschreibt, sondern jeder muss seine eigene Art finden, wie er damit am besten zurechtkommt. Und das ist dann ja eigentlich ein sehr guter Weg. Gerade wenn man dann auch von den Gesten am Ende etwas abweicht, weil man weiß, ich kann die andere besser umsetzen, das wirkt dann authentischer.

Dominik Frank: Was ja auch total passt, zu dem wie Wagner mit den Orchestermusikern umging. Im Probenprozess wurde die Anekdote erzählt, dass ein Harfenist zu Wagner kam und sagte „Herr Wagner, das lässt sich nicht spielen.“ Darauf Wagner: „Ja bin ich Harfenist?! Sie wissen doch was gemeint ist, richten Sie es halt ein!“ Und genau das ist glaube ich gemeint.

Anno Mungen: Ich finde die Frage nach dem Schrei total wichtig und spannend. Und ich frage mich vor allem, wie man das technisch macht. Wird man da, zum Beispiel im Gesangsstudium, auch hingeführt zum Schreien auf der Opernbühne? Denn es ist ja auch ein großes Risiko in dem Moment, oder? Es kann ja auch völlig falsch laufen. Ein Schrei beschreibt ja erst einmal etwas Authentisches: Einen Schreck oder eine riesige Angst. Wie soll man das nachmachen? Wenn man das nicht überzeugend macht, kann es schnell kippen. Evelyn Herlitzius sagte einmal über *Salome*: „Ich war so in der Rolle, da dachte ich: Ich bin zu sehr drin, ich habe keine Kontrolle mehr.“ Das war also ein supergefährlicher Mo-

ment für die Theaterarbeit. Das würde mich interessieren, wie war das mit dem Schrei für dich?

Sarah Wegener: Nein, im Studium wurde zumindest ich nicht dahin geführt, erst später über die zeitgenössische Musik. Da habe ich sehr viel erfahren dürfen. Dort kommen auch viele Schreie vor und auch ganz abgefahrenes Pfeifen, zehnssekündige Terz-Schleifen oder, noch krasser: die kleine Sekunde in zehn Sekunden schleifen. Danach wissen Sie alles über Mikrotöne. Aber der Schrei – ich denke, das wird dann gefährlich, wenn es nicht mit dem Gefühl verbunden ist. Wenn ich abgekoppelt bin von meinem inneren Gefühl, dann wird es schwierig. Ich denke, man kann auf jeden Fall schreien, das macht der Stimme nichts, aber man muss verbunden sein. Aber einfach so „Ach jetzt schreie ich mal!“ – das würde ich niemandem raten.

Dominik Frank: Vom Regie-Standpunkt her denke ich da sehr ähnlich. Ich glaube, alles funktioniert, wenn es in dem Moment da ist. Selbstverständlich muss eine Art von technischer Kontrolle gegeben sein, es sollte nicht eine Art von ‚Selbstentäußerungstheater‘, vielleicht im Sinne der Performance-Art, sein – aber ich denke, wir haben hier sehr in der Tradition der Stanislawski-Methode beziehungsweise des „Method Acting“ von Lee Strasberg gearbeitet. Zusammen mit der historischen Gestik. Genau diese kontraintuitive Kombination fand ich extrem spannend. Ich glaube, ein Faktor war, dass alle – im Gegensatz zu anderen konzertanten Aufführungen, die ich gesehen habe – die ganze Zeit gespielt haben. Niemand auf der Bühne ist jemals aus seiner Figur ausgestiegen, das fand ich bemerkenswert. Ich denke, gerade bei Freia fand ich das sehr schwierig, diese Opferhaltung als Subtext die ganze Zeit mitlaufen zu lassen. Ich habe das auch schauspielerisch sehr bewundert.

Martin Knust: Ich habe gerade eine finnische Produktion in Helsinki gesehen. Die finnischen Sänger*innen können ein unglaubliches „R“ sprechen. Die haben kein Problem damit, Schluss-„R“’s deutlich auszustellen. Die haben auch ein gewissen Pathos. Mit einer gewissen Art von Gestik, einer gewissen Art von Sprechen.

Eine Frage zur Gestik: Hatten Sie das Gefühl, dass bestimmte Körperhaltungen und Posen das Singen erschweren beziehungsweise erleichtern?

Sarah Wegener: Auf jeden Fall. Schwierig sind alle Gesten, die den Körper nach hinten führen. Das ist der Fall, in dem man aufpassen muss, dass man nicht zu sehr in der Figur ist, und die Pose sich negativ auf die Stimme auswirkt.

Zuschauerin: Ich habe noch eine Frage zum Text. Du meinstest ja, dass dir auch Textverständlichkeit sehr wichtig ist, was ich unterstützen möchte. Man mag von Wagners Texten halten, was man will, aber der Text ist nun einmal sehr wichtig für das Musikdrama. Von Richard Strauss gibt es die Äußerung, dass es ihn wütend gemacht hat, dass man auf Proben, wenn die Sänger nur markiert haben, jedes Wort verstanden hat und bei der Aufführung, wenn sie dann ausgesungen haben, nichts mehr. Und mir geht es heute oft immer noch so. Ich habe jetzt Übertragungen von den Bayreuther Festspielen gehört, und ich musste ausschalten, weil ich wirklich nichts mehr verstanden habe. Ohne Untertitel ist man aufgeschmissen. Hat das für euch auch eine Rolle gespielt, diese Frage „Markiere ich nur oder singe ich wirklich aus?“ und „Wie kommt die Textverständlichkeit am besten rüber“?

Sarah Wegener: Ich markiere in den Proben nie, außer einen Schrei. Der Witz ist ja, die textverständliche Art zu Singen ist ja auch die stimschonendste, eigentlich. Also, wenn ich – jetzt sind wir mitten in der Gesangstechnik – also, wenn ich einen Text habe, zum Beispiel „Wenn du es wüsstest“. Wenn ich da einen Riesaufstand darum mache, dann kommt eigentlich weniger heraus, wie wenn ich ganz simpel sage beziehungsweise singe „Wenn du es wüsstest“. Da mache ich den Mund eigentlich im Prinzip gar nicht weit auf und habe die Konsonanten auf dem Körper. Dadurch ergibt sich ein natürlicher Vordersitz beziehungsweise ein Obertonreichtum, der die Stimme durchdringend macht. Letztendlich verbindet man das mit Tönen und dann kommt ein wunderbares Legato dabei heraus und man hat aber gleichzeitig die Textverständlichkeit. Und ich glaube, wenn es so ist, dass man kei-

nen Text versteht, dann ist möglicherweise zu weit geöffnet oder die Stimme wird eventuell verdunkelt beziehungsweise sitzt weit hinten im Rachen. Für eine Textverständlichkeit braucht man die Kosonanten!

Zuschauerin: Und es kommt hinzu, wenn Sänger*innen nicht in der Muttersprache singen, dann gibt es zusätzlich Schwierigkeiten mit dem Akzent.

Sarah Wegener: Aber man kann ja auch eine andere Sprache so lernen oder zumindest singen lernen, dass das übertragbar wird.

Dominik Frank: In unserem *Rheingold* war beispielsweise Derek Welton als Wotan einer der wenigen Nicht-Muttersprachler. Er war aber auch einer derjenigen, die am allerwenigsten Probleme mit der historischen Aussprache hatten. Er sagte sinngemäß: „Ich lerne das wie eine Fremdsprache“, die rollenden „R“s und die offenen und geschlossenen Vokale.

Ulrich Hoffmann: In der Sprechwissenschaft nennen wir das die Artikulationseinstellung. Wir haben heute eine ganz andere Artikulationseinstellung als die Sänger*innen im 19. Jahrhundert und wir haben ebenfalls eine ganze andere Artikulationseinstellung als beispielsweise finnische Sänger*innen. Diesen fällt es viel leichter, das Endungs-„R“ zu sprechen, und so fiel es wahrscheinlich auch den Sänger*innen des 19. Jahrhunderts leicht, weil es gang und gäbe war, dieses Endungs-„R“ zu betonen. Es gilt also, das eigentlich als selbstverständlich zu behandeln und nicht als besondere Künstlichkeit auszustellen. Das ist aber heute fast unmöglich, da wir uns eine viel sanftere, weichere Artikulationseinstellung angewöhnt haben, sowohl im Alltagssprechen als auch im Bühnengesang. Und wenn man sich die historische Norm mit der modernen Einstellung ansieht, muss man vielleicht etwas anderes daraus machen. Allerdings hat es mit Derek Weltons englisch-australischer Artikulationseinstellung überraschend gut funktioniert, was ich nicht gedacht hätte.

Sarah Wegener: Ich möchte hinzufügen, dass es auch ein bisschen auf die Musik und den Inhalt ankommt. In der Mittellage fällt es einem beispielsweise viel einfacher. Ich habe eine relativ tiefe Sprechstimme, und da fällt es nicht so auf, wie beispielsweise beim Singen von hohen Tönen. Dort klingt das ganz spitz oder auch einfach unangenehm.

Ulrich Hoffmann: Erstaunlich, ich kann mich erinnern, dass die Rheintöchter das selbe Feedback gegeben haben, sie meinten: „Die Männer singen ungefähr in ihrer Sprechstimme, aber wir gehen ja viel höher, wir gehen in ganz andere Einstellungen, uns fällt das einfach schwer, da dann auch noch zusätzlich zu artikulieren.“

Sarah Wegener: Je höher ich singe, desto mehr stört das einfach und macht den Klang zu. Das klingt für mich dann zu scharf. Oder mir gefällt das einfach nicht.

Ulrich Hoffmann: Das ist ein Problem: Also da geht schöner Klang einfach auf Kosten der Aussprache. Konsonanten charakterisieren sich durch die Enge und ein schöner Gesangston charakterisiert sich durch Weite.

Barbara Eichner: Beim Anhören finde ich das nicht weiter störend, denn es ist ja auch eine Bühnensituation. Wagner sagt auch immer, man singt bloß, wenn man in völlig aufgeheizten, emotionalen Zuständen ist. Das ist ja nicht so, wie wenn man sagt: „Ey Alter“. Sondern, wenn eine Bühnenfigur bei Wagner „Vater“ artikuliert, dann ist ja auch wirklich Not am Mann. Als Zuschauerin stört mich das also gar nicht. Ich möchte aber das generelle Problem ansprechen, ob wir in unserer Gegenwart nicht ein grundsätzliches Problem mit Formalisierung haben. Im 19. Jahrhundert wurden formalisierte Gesten, formalisierte Körperhaltungen, formalisierte Aussprache als etwas Positives empfunden. Wenn ich mir heute alte Aufnahmen der BBC anhöre, finde ich diese extrem formalisierte Sprache auch merkwürdig. Aber als das in den 80er, 90er Jahren zugunsten einer natürlicheren, auch regionalen Aussprache aufgelöst wurde, gab es einen großen Aufstand.

Sarah Wegener: Es gibt auch heute unterschiedliche Auffassungen von Kunst. Eine Professorin von mir sagte einmal, Kunst käme von künstlich. Ihr Ansprach an die Kunst war, dass es nicht natürlich klingt. Ich sehe das ganz anders: Mir ist es besonders wichtig, dass mein Gesang natürlich klingt.

Dominik Frank: Mit Wagner sind wir genau an der Schwelle. Wir befinden uns in einem hochgradig formalisierten Werk und gleichzeitig sind auf einmal das Selbstentäußerungsideal und die Psychologie und die Forderung nach Natürlichkeit und Authentizität da. Da entsteht meines Erachtens ein Clash.

Christina Monschau: Ich wäre in zwei Punkten etwas vorsichtig. Zum einen, wenn gesagt wird „Ja, das ist heute für uns sehr schwierig, weil wir kennen das alles so nicht“ – Wagner hat auch gesagt: „Die ganzen Sänger meiner Zeit, die finden das so schwierig, weil die kennen das so nicht, die kommen aus bestimmten Traditionen, die können das nicht so, wie ich das will“. Das heißt, wir müssen sehr aufpassen, wenn wir sagen, dass die damalige Tradition für Wagner prägend war. Wagner wollte sich explizit von den Traditionen und Normen seiner Zeit abheben. Er forderte ja auch eine spezielle Schule für seine Sänger*innen. Zum anderen die Frage, was Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit bei Wagner eigentlich meint. Ist das jetzt so, dass seine Natürlichkeit für uns heute etwas Starres ist oder begehen wir damit einen Fehler? Was bedeutet es, wenn er sich von den Traditionen seiner Zeit abhebt?

Gundula Kreuzer: Ich möchte noch einmal auf die Figur der Freia eingehen. Ich empfinde die Figur auch als sehr problematisch und freue mich, Ihre Perspektive zu hören. Die Idee, das Ende zu verändern und Freia nicht im Happy End auf Walhall zugehen zu lassen, finde ich großartig. Meine Frage ist jetzt: Wie kann man das in eine historisch fundierte Inszenierung oder konzertante Aufführung einbauen? Bei der Uraufführung waren alle dem Meister gefolgt, und in der Gegenwart gibt es eine gegenteilige Tendenz bewusst gegen Wagner, gegen diese Frauenfeindlichkeit. Und die zweite Frage wäre, wie geht man da mit dem Publikum

um? Könnte man beispielsweise im Programmheft klarmachen, dass es Änderungen gibt?

Sarah Wegner: Das Des-Dur am Ende des *Rheingolds* ist so schön, dass es mir – obwohl es paradox klingt – sehr leicht fiel, mich in diesen emotionalen Abgrund einzufühlen und das Gegenteil zu spielen.

Dominik Frank: Das ist ein Phänomen, das wir öfter erlebt haben, dass man diese Musikzwischenstücke wunderbar schauspielpsychologisch benutzen kann, um sich in die Figuren einzufühlen. Ich glaube, es liegt daran, dass es auch so komponiert ist. Wagner schreibt wirkliche Theatermusik. Dann vielleicht kurz zum „Regie“-Konzept, weil das ist natürlich ein potenzieller Kritikpunkt des ganzen Unterfangens und ich bin ehrlich gesagt etwas überrascht, dass dieser geänderte Schluss im Rahmen der historisch informierten Aufführung bisher nirgends kritisiert wurde. Vielleicht ist es im Gesamtrahmen doch relativ subtil. Es ist kein Regietheater-Zugriff im Sinne von: Spot auf Sarah als Freia, die dann weint und sich bewusst ins Publikum wendet oder in die Richtung. Sondern sie macht es einfach, während die anderen den begeisterten Blick auf Walhall spielen. Ich glaube, deshalb ist es nur den Leuten aufgefallen, die diesen psychologischen Blick hatten. Das führt uns aber zu einer wichtigen Grundfrage des Ganzen: Wie können wir eigentlich diese Aktualisierung einbeziehen und ist vielleicht Aktualisierung sogar der nötige Bruch des Ganzen, dass wir überhaupt so eine Art von Reenactment wagen können?

Anno Mungen: Eine Bemerkung zu den Orchesterzwischenstücken. Mir fiel auf, dass die Musik, wenn das Orchester wie in unserer Aufführung historisch informiert spielt, deutlich geräuschhafter klingt als gewohnt.

Sarah Wegener: Das liegt meiner Meinung nach unter anderem an dem harmonischen Obertonreichtum, der durch die natürliche Stimmung entsteht. Die Musik wird plötzlich dreidimensional in meinen Ohren – das ist in der wohltemperierten Stimmung nicht