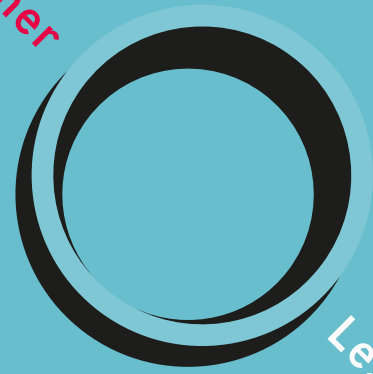


Wagner



Readings

Wagner

Lesarten

Benjamin Reissenberger
Zu den Holzbläsern, ihren Instrumenten und der
Aufführungspraxis der Bayreuther Festspiele 1876

Beitrag zum Symposium

*Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld
der »Historischen Aufführungspraxis«*

am 29. September 2017 in der Universität zu Köln

Online-Version

Der Original-Beitrag findet sich wortgleich in:

Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld der »Historischen Aufführungspraxis«, hrsg. von Kai Hinrich Müller, Köln 2018

Keine Übereinstimmung der Seitenzahlen in Online- und Printausgabe.

Online-Version verfügbar auf www.wagner-lesarten.de/symposium1/reissenberger unter der Lizenz »Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz« (CC BY-NC-ND 4.0).

Veröffentlichungsjahr: 2018

Mit freundlicher Unterstützung der



Zu den Holzbläsern, ihren Instrumenten und der Aufführungspraxis der Bayreuther Festspiele 1876

Benjamin Reissenberger

Der Frage nach einem adäquaten, weil authentischen Instrumentarium kommt in der historisch informierten Aufführungspraxis seit jeher eine besondere Rolle zu. Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf einen entsprechend konsequent bestückten Holzbläsersatz für eine denkbare idealtypische Aufführung von Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen*. Wer eine solche Entscheidung am Reißbrett trifft, ist selten gut beraten. Und so ist, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, ein pauschaler Verweis auf die Besetzung des ersten Festspielorchesters anlässlich der Uraufführung des *Ring* 1876 in Bayreuth durchaus zu hinterfragen.

Zunächst soll die Orchesterbesetzung des Uraufführungsjahres 1876, insbesondere für die Holzblasinstrumente, in ihren relevanten Details skizziert und beleuchtet werden. Wie kam diese Besetzung zustande?

Damals wie heute sollte das Festspielorchester aus handverlesenen Musikern verschiedener Kapellen zusammengesetzt sein. Schon 1872, als Richard Wagner die Grundsteinlegung für sein Festspielhaus wirksam in Szene setzen wollte, trommelte er ein 100-köpfiges Orchester zusammen, um im – dieser Tage¹ nach mehrjähriger Restaurierung wiedereröffneten – Markgräflichen Opernhaus Ludwig van Beethovens Neunte Sinfonie aufzuführen. Am 20. Mai 1872 fand sich das Orchester zur ersten Probe zusammen. Zwar hatte die Karlsruher Hofkapelle ursprünglich in voller Stärke anreisen wollen, stattdessen aber lediglich vier Musiker entsandt. Der Cellist Leopold Grützmaker aus Dresden wie auch der Geiger Heinrich de Ahna hatten kurzfristig abgesagt, Wagner vermutete eine Intrige Joseph Joachims dahinter und etliches mehr.² Die größten Gruppen des Orchesters kamen am Ende mit jeweils 23 Musikern aus Wien und 22 aus Weimar, 14 aus Berlin, außerdem Mitglieder der Meininger Hofkapelle und aus München; die weiteren Mitwirkenden kamen aus Pesth, Mannheim, Karlsruhe, Leipzig, Stuttgart, Wiesbaden, Rudolstadt, Olmütz und Speyer.³ 1875 konnten dann die von Wagner geplanten Vorproben zum *Ring* stattfinden, im Jahr darauf dann die Uraufführung. Von den Musikern, die 1872 die Grundsteinlegung musikalisch umrahmt hatten, waren 1876 nur noch 14, davon drei Holzbläser, dabei. Dieses Mal waren die Königliche Kapelle Berlin (29 Musiker) sowie die Meininger

¹ Am 12. April 2018.

² Vgl. Albert Sous, *Das Bayreuther Festspielorchester. Geschichte und Gegenwart*, Hof/Saale 1988, S. 18 ff.

³ Vgl. ebd., S. 167.

Hofkapelle (24) am stärksten vertreten. Aus Wien waren zehn Musiker gekommen, aus Dessau neun, acht aus München und aus Darmstadt und Hannover je vier.⁴ Die Holzbläser waren mit elf von 19 Musikern mehrheitlich aus Berlin, ihnen standen vier Meininger Kollegen zur Seite. Von den Flötisten war Carl Schultze aus Meiningen einer der wenigen, der schon 1872 an der Aufführung der Neunten Sinfonie mitgewirkt hatte.⁵ Seine Berliner Kollegen Adolf Gabrielski⁶ und Carl Grützmaker waren lediglich 1876 Teil des Bayreuther Festspielorchesters. Paul Wieprecht, Solooboist aus Berlin, war ebenfalls schon 1872 dabei, ihm kam offenbar eine besondere Rolle zu.⁷ Er brachte seine Kollegen L. Baack und Franz Reichert mit. Außerdem wirkten als Oboisten Anton Kirchhoff aus Meiningen und Hermann Ullrich aus Dessau sowie Franz Abaß aus Weimar, der dann ab 1886 und bis 1901 regelmäßig an den Festspielen in Bayreuth beteiligt war.

Spätestens in der *Siegfried*-Partitur macht Wagner deutlich, wie wichtig ihm die Verwendung der Altoboe anstelle des Englischhorns für seinen *Ring* war:

Für das, seiner Schwäche wegen der beabsichtigten Wirkung nicht entsprechende, englische Horn hat der Tonsetzer eine ›Alt-Hoboe‹ konstruieren lassen, welche er ein für alle Mal in seinen Partituren dem englischen Horn substituiert wissen will. Exemplare dieses Instrumentes, welches von jedem Hoboe-Bläser leicht zu handhaben ist, kann [sic] von dem Blasinstrument-Macher Herrn STENGEL in Bayreuth bezogen werden.⁸

Diesbezüglich kontaktierte Wagner den genannten Oboisten der Berliner Königlichen Kapelle, Paul Wieprecht, mit einem Brief vom 17. Oktober 1875:

Geehrter Herr Wieprecht! / Wir schicken morgen an Ihre Adresse das von Stengel neu gebaute Instrument für die Partie des englischen Hornes ab. Der Verfertiger spielte mir darauf vor, und ich durfte finden, dass es dem gewöhnlichen engl. Horn an Kraft und Adel des Tones weit überlegen ist. Das wichtigste ist nun, dass Sie den für dieses Instrument von Ihnen empfohlenen Künstler, auf ihre Autorität, dahin veranlassen, dass er sich sehr fleißig mit der Vorlage auf demselben bemühe. Sie können, als ausgezeichnete Künstler, gewiss selbst am Besten beurtheilen, wie viel mir daran gelegen sein muss, die so besonders ausdrucksvollen Gesangstellen, welche ich dem englischen Horne anvertraut habe, zur höchsten Geltung gebracht zu sehen. Sollten Sie daher finden, dass der von Ihnen Empfohlene, und auf diese Empfehlung hin so gern von mir acceptierte Herr seiner, unter den Umständen etwas schwierigen Aufgabe, nicht in der Art gewachsen sein sollte, dass wir uns rühmen dürften, in jeder Hinsicht das beste zu bieten, so bin ich

⁴ Sous 1988, S. 168 ff.

⁵ Außerdem war damals der berühmte Wiener Soloflötist Franz Doppler mit von der Partie.

⁶ Bereits der Vater und der Onkel Gabrielskis waren als Flötisten der Königlichen Kapelle tätig, er selbst ist ein Schüler der fünften Generation von Johann Joachim Quantz. Vgl. Nikolaus Delius, »Quantz' Schüler. Ein Beitrag zur Genealogie einer Flötenschule«, in: *Tibia* 3/82, S. 176–184.

⁷ Wieprecht hat mit der Firma C. W. Moritz, Berlin, eine Oboe d'amore entwickelt, um unter der Leitung von Philipp Spitta Werke von Johann Sebastian Bach aufführen zu können. Gleichwohl war er nicht, wie verschiedentlich zu lesen, als Englischhornist bzw. Altoboist in Bayreuth tätig, sondern als Solooboist, wie aus dem Brief Wagners auch hervorgeht.

⁸ Vgl. Erstdruck der Partitur des *Siegfried* (1876) in der Wagner GA, Bd. 12, Mainz 2006, S. X.

überzeugt, werden Sie mich bei Zeiten davon benachrichtigen, und mir vielleicht mit weiterer Empfehlung an die Hand gehen. Gewiss glaube ich aber, dass unter Ihrer Leitung und Ihrem Beispiele folgend, das Beste geleistet werden wird. Die Partie des engl. Hornes werde ich Ihnen (zum Einstudiren) als bald senden lassen. Mit der Hoffnung auf ein nun nicht mehr allzufernes freundliches Wiedersehen / Ihr hochachtungsvoll ergebener / Richard Wagner / Bayreuth / 17 Oct. 1875⁹

Gunther Joppig hat zum einen neuere und ältere Englischhörner verglichen, zum anderen entsprechende Englischhörner mit zeitgenössischen Altoboen. Es ergab sich, dass deutsche Englischhörner aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts grundsätzlich weiter gebohrt waren als entsprechende französische Instrumente. Der hörbare Unterschied in Lautstärke und Klangfarbe liegt aber nicht nur in einem größeren Konus der Bohrung. Nachgerade die Verwendung von birnenförmigem Liebesfuß bzw. klarinettenartigem Trichter hat enormen Einfluss. Dasselbe Instrument als Altoboe verwendet klingt in allen Lagen wesentlich lauter und heller als mit dem für das Englischhorn typischen Becher¹⁰ – so war es auch von Wagner beabsichtigt.¹¹ Für die Klarinetten kam der für Johannes Brahms so bedeutsame Richard Mühlfeld aus Meiningen, dort zu diesem Zeitpunkt noch hauptamtlich als Geiger angestellt. Zur Beförderung zum ersten Klarinettenisten führt erst Wagners Zeugnis:

Herr Richard Mühlfeld hat kürzlich, unter meiner Leitung mehrere symphonischer [sic] Stücke, mir durch seinen Vortrag auf der Clarinette als besonders begabter Musiker sich bekannt gemacht, so dass ich – wie ich dies bei jener Gelegenheit nicht anders konnte – so auch jeder Zeit seinem vorzüglichen Talent gern lautes Zeugnis gebe.¹²

Mühlfeld wirkte bis 1896 im Orchester der Bayreuther Festspielen mit; neben ihm drei Klarinettenisten, die lediglich 1876 den grünen Hügel bespielten, nämlich Fr. Dettmann und Waldemar Huth aus Berlin sowie Wenzel Starauscheck, Salzburg, später Lehrer am Mozarteum. Außerdem spielte der Darmstädter Klarinettenist Christian Engel, auch er war später mehrfach in Bayreuth zu finden. Er ist zudem als Bassklarinettenist geführt, wenngleich das nicht mit letzter Sicherheit für 1876 zu sagen ist. Die Fagottgruppe bestand mit C. Malchow, Adolf Matthias, Karl Vehse und C. Kaakstein zu zwei Dritteln aus Berlinern. Alle vier waren lediglich 1876 in Bayreuth zu finden. Kaakstein besetzte auch das Kontrafagott, das für »verschiedene Stellen, in denen das tiefe [Kontra A als Note geschrieben] erfordert wird [...] [, da die] Instrument[e] hierfür noch nicht

⁹ Dieser Brief ist nicht im Wagner-Briefe-Verzeichnis (WBV) erfasst. Erstveröffentlichung in: Gunther Joppig, »Schalltrichter auf! – Die Klarinettenfamilie im Werk Gustav Mahlers« in: *Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers*, hrsg. von Reinhold Kubik, Wien 2007, S. 153 f.

¹⁰ Eindrucksvoll von Joppig an einem Instrument von Joseph Pöschl, München, aus seinem Besitz demonstriert. Das Altoboe-Modell aus Buchsbaum ist für den alternativen Gebrauch mit einer birnenförmigen und einer glockenförmigen Stürze in einem entsprechend ausgestochenen Formetui ausgestattet.

¹¹ Vgl. Gunther Joppig, »Richard Wagner und die Holzblasinstrumente«, in: *Rohrblatt*, Jg. 28 (2013), Heft 4, S. 155–163.

¹² Richard Wagner am 17. März 1879; hier zitiert nach: Maren Goltz/Herta Müller (Hrsg.), *Brahms-Klarinettenist Richard Mühlfeld*, Balve 2007, S. 20, Fußnote 10.

eingerrichtet«¹³ waren, nötig war. Aus Weimar, ebenfalls nur 1876, kam Eduard Sode; der Meininger August Truckenbrodt hingegen sollte noch häufiger nach Bayreuth kommen.

Naturgemäß brachte eine derart diverse Orchesterbesetzung zu dieser Zeit, zumal bei den Blasinstrumenten, eine entscheidende Herausforderung mit sich: den Stimmton. Zwar hatte Wagner sich zugunsten der Sänger eigentlich für $a^1=435$ Hz, also »Diapason normal«, entschieden. Er hatte auch Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen überzeugt, zu diesem Zwecke neue Blasinstrumente anschaffen zu lassen.¹⁴ Aber selbst diese vorausschauende Logistik hatte ihre Fallstricke. Der damalige Meininger Hofkapellmeister Emil Büchner hatte im Dezember 1874 aus Leipzig für die beauftragten Werkstätten entsprechende Stimmgabeln geordert, die sich allerdings um einen Fünftelton, also 40 ct, zu tief gestimmt entpuppten.¹⁵ Am Ende entschied sich Wagner für eine Kompromisslösung mit einem etwas höheren Stimmton. Dem entsprachen die 1876 vorhandenen Instrumente nur mehr oder weniger, von »einheitlich« konnte keine Rede sein. Eine verlässliche Aussage zu den verwendeten Modellen kann für die wenigsten Positionen sicher getroffen werden. Für die Berliner Hofkapelle, aus deren Reihen der größte Stamm der hier zu besprechenden Instrumente kam, sind eventuell vorhandene Informationen derzeit nicht verfügbar bzw. nicht gesichtet. Ähnlich verhält es sich bei den übrigen Mitgliedern des ersten Festspielorchesters. Sicher dokumentiert ist lediglich, dass Mühlfeld Klarinetten von Georg Ottensteiner aus München spielte; für seine weiteren Meininger Holzbläserkollegen kann ebenfalls von Instrumenten mit Münchener Provenienz ausgegangen werden, wie die oben genannten Bestellungen nahelegen. Zudem ist die erwähnte Altoboe aus der Bayreuther Werkstatt von Stengel verbürgt. Alles weitere bleibt einigermassen vage, zusätzlich zum ohnehin anzunehmenden Sammelsurium aufgrund der Besetzung.

Es stellt sich nun die Frage, ob im Sinne einer historisch informierten Aufführungspraxis ein versuchtes Abbild der Situation der Uraufführung des *Ring* 1876 zielführend und dem vermuteten Wunsch des Komponisten nahe ist. Hartmut Haenchen meint hierzu, »dass es absolut gegen Wagners Klangphantasie wäre, wenn man heute die Werke mit den Instrumenten seiner Zeit aufführt – man würde seinen Ideen absolut zuwider handeln«¹⁶. Wenngleich sich Haenchen hier wohl, allerdings nicht eindeutig, auf die Wagnertuben von 1876 bezieht und man auch bezweifeln darf, dass ein wie heute in Bayreuth üblicherweise verwendetes Instrumentarium diesem Ideal grundsätzlich näher sein soll als ein zeitgenössisches, stellt sich durchaus die Frage, was Wagner (insgesamt) als Klangideal vorschwebte.

¹³ So in den Partituren von *Rheingold*, *Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* bei der Besetzungsangabe vermerkt. Wagner hatte Hermann Zumpe den Auftrag erteilt, für die betroffenen Stellen eine Kontrafagottstimme zu setzen, wie aus dessen Tagebuchblättern hervorgeht.

¹⁴ Vgl. hierzu ausführlicher Goltz/Müller, S. 336 ff.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 338.

¹⁶ Hartmut Haenchen, *Richard Wagner. Die Notation seiner Musik aus dem Blickwinkel seiner Zeit*, 2016 auf: www.haenchen.net/fileadmin/media/pdf/Wagner_Notation_Parsifal_Orchester.pdf [28.04.2018].

Hierzu bietet es sich an, auch auf die Uraufführung des *Parsifal* 1882 zu schauen. Nachdem die ersten Festspiele 1876 ein Loch von 148.000 Mark Schulden gerissen hatten, dauerte es bis etwa 1880, bis wieder ernsthaft an neue Festspiele gedacht werden konnte – auch dank der Unterstützung Ludwigs II., der unter anderem auf die ihm ursprünglich eingeräumten Bühnenrechte für den *Parsifal* verzichtete und verfügte, dass ab 1882 Orchester und Chor der Münchener Hofoper jährlich für zwei Monate in Bayreuth Dienst zu leisten hätten. Damit handelte es sich zwar nicht mehr um ein Festspielorchester nach der eigentlichen Vorstellung Wagners, gleichwohl waren die (orchestralen) Voraussetzungen nun für die *Parsifal*-Uraufführung deutlich besser steuerbar. Es waren auch Aushilfen nötig, so dass am Ende mit 33 Gastmusikern beinahe ein Drittel des Orchesters nicht aus München kam. Bei den Holzbläsern waren zusätzlich eine Oboe, zwei Klarinetten und ein Fagott verpflichtet worden.¹⁷ Für den Holzbläsersatz von 1882 ist es möglich, einigermaßen verlässlich Instrumentenmodelle zuzuweisen. Da es sich um einen klanglich deutlich homogener bestückten Satz handelte, ist so auch eine Annäherung an ein Wagner'sches Ideal nicht von der Hand zu weisen. Dieses zu vermutende Ideal sollte eher Motivation sein als eine museal abgebildete Momentaufnahme von 1876, zumal Wagners Zufriedenheit dort durch etliche Kompromisse geschmälert gewesen war. So wäre auch für eine Fagottgruppe mit etwaigen A-Stürzen zu plädieren, anstatt ein zwar historisch die Uraufführung korrekt abbildendes Kontrafagott einzusetzen.

Im Einzelnen würde ein Holzbläsersatz in diesem Sinne für eine heutige historisch informierte Aufführung instrumental folgendermaßen besetzt sein: Die Flöten wären idealerweise von Theobald Böhm, allerdings sollten es konische Ringklappenflöten sein. In seinem Buch *Ueber das Dirigiren* beschwert Wagner sich über die »Flötisten, welche ihre früher so sanften Instrumente zu wahren Gewaltsröhren umgewandelt haben, [auf ihnen] ist ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen«¹⁸. Und der Münchener Soloflötist und Böhm-Schüler Rudolf Tillmetz berichtet hierzu in seiner Flötenschule:

Als ich im Jahre 1882 in Bayreuth bei den Parsifal-Aufführungen als Orchesterspieler mitwirkte, bemerkte ich, dass Richard Wagner keine Sympathien für die Cylinderflöte zeigte. Er belegte sie nämlich mit dem Namen »Canonen«. Ich entschloss mich daher, weiters angeregt durch den kgl. General-Musikdirektor Hermann Levi zur Ringklappenflöte konischer Bohrung überzugehen, was ich nicht zu bereuen hatte.¹⁹

Vermutlich reagierte Wagner 1882 in erster Linie auf die zylindrische Silberflöte von Tillmetz, nicht auf die für ihn wohl kaum sichtbare Form der Innenbohrung – wohl aber auf den Klang. Als Material ist Grenadill anzunehmen mit (Neu-)Silberklappen. Originale sind vor allem im Deutschen Museum in München vorhanden. Die konische Ringklappenflöte nach Böhm ist, pauschal gesagt, weniger laut als die zylindrische

¹⁷ Es handelte sich um den Oboisten Heinrich Eichel aus Hannover, die Klarinettenisten Christian Engel, Darmstadt, und Richard Mühlfeld, Meiningen, sowie den Wiener Fagottisten Röder. Vgl. Sous, S. 168.

¹⁸ Richard Wagner, *Ueber das Dirigiren*, Leipzig 1869, S. 26 f.

¹⁹ Rudolph Tillmetz, *Anleitung zur Erlernung der Theobald Boehm'schen Cylinder- und Ringklappenflöte op. 30*, Leipzig [1905/1906], S. VI.

Böhmflöte. Im Vergleich zur konischen Flöte Böhms ist die konische Klappenflöte (etwa von Wilhelm Liebel, Dresden) mit einem größeren Konus in der Innenbohrung gebohrt – sie ist direkter, lauter, nicht so fein wie die Böhm'sche Ringklappenflöte. Es existieren baugleiche Originale von Louis Lot, Paris, auch englische Instrumente, sie waren Lizenznehmer von Böhm. Als die Münchener Hofkapelle 1867 den »Diapason normal« als Stimmton einführte, mussten alle Blasinstrumente neu angeschafft werden. Die allermeisten wurden bei Münchener Instrumentenmachern, zum größten Teil namentlich bei Georg Ottensteiner in Auftrag gegeben.²⁰ Piccoloflöten wurden auswärts in Wien erworben, vermutlich in der Werkstatt von Johann Ziegler & Sohn. Für die Oboen ist neben der bereits oben beschriebenen Altoboe die von Ottensteiner gemeinsam mit dem Münchener Solooboisten Ernst Reichenbächer entwickelte sogenannte »Münchener Oboe« das Instrument der Wahl. Sie wurde von den Werkstatt-nachfolgern bzw. Schülern Ottensteiners (also Wilhelm Hess, Joseph Pöschl, Osterried & Gerlach) baugleich bis in die 1920er-Jahre produziert. Sie unterscheidet sich signifikant von den sonstigen deutschen Oboen der Zeit. Diese verengen sich am Schallstückrand wieder etwas, während die Reichenbächer/Ottensteiner-Oboe auf dem Instrument nach Triébert, Paris, basiert und einen Becher ohne einziehenden Rand hat.²¹ Die Münchener Oboen sind bis ins 20. Jahrhundert hinein aus Buchsbaum gefertigt worden. Auch die Klarinetten sind bevorzugt aus der Werkstatt von Ottensteiner, zumal sogar Mühlfeld als Aushilfe dessen Instrumente mit dem System Baermann in A, B und C spielte. Mühlfelds Originalinstrumente, alle ebenfalls aus Buchsbaum, sind in der Sammlung von Schloss Elisabethenburg in Meiningen erhalten. Wagner erwähnt weiterhin in einem Brief vom 15. Juni 1861 aus Paris an den Wiener Kapellmeister Heinrich Esser nach Bad Ems:

Nun möchte ich noch daran erinnern, dass eine A-Bassclarinette angeschafft werden muss. Wir sprachen bereits einmal darüber: ich weiss, an vielen Orten, namentlich auch in Dresden, hat man dies Instrument neben der B-Bassclarinette im Lohengrin bereits angewandt, und was dort dem Spieler möglich geworden ist, muss in Wien am Ende auch zu Stande kommen können. Man schrieb mir damals aus Dresden, man habe diese A-Clarinette von einem Instrumentenmacher am Rhein – ich weiss nicht, ob in Darmstadt oder wo? – bezogen. Haben Sie doch die Freundschaft, sich darnach zu erkundigen!²²

Gemeint war offenkundig die Werkstatt von Johann Adam Heckel in Biebrich. Wohl nach diesem Vorbild ist die Bassklarinette in A (bis tief E) von Stengel, Bayreuth, gebaut, die sich heute in der Sammlung der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf befindet. Sie stammt aus Bayreuther Beständen, ihr Korpus ist aus Buchsbaum. Ebenfalls möglich wären Instrumente von Ottensteiner in A und B, die mit einem fagottförmigen-Stiefel ab dem tiefen E ausgestattet bis tief C gingen. Ein solches Instrument

²⁰ Vgl. Erich Tremmel, *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern* (= *Collectanea musicologica Bd. 3*), Augsburg 1993, S. 214–217.

²¹ Georg Ottensteiner hatte zehn Jahre (1838–1848) in Paris verbracht und dort gearbeitet. Man kann davon ausgehen, dass diese Zeit großen Einfluss auf seinen Instrumentenbau hatte.

²² Martin Dürrer/Isabel Kraft (Hrsg.), *Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Band 13. Briefe des Jahres 1861*, Wiesbaden u. a. 2003, S. 153.

befindet sich im Stadtmuseum München und war nachweislich für Carl Baermann im Zuge der Stimmtonänderung 1867 angeschafft worden.²³ Die Münchener Hofoper hatte für ihre Fagottisten ›Kanal­fagotte‹ von Wilhelm Hess, München, angeschafft. Bei dem sogenannten ›Kanal‹ handelt es sich um die Neuerung Heckels, den Übergang im Stiefel mit einem gebogenen Metallrohr zu bewerkstelligen. Die hatte man inzwischen auch in München übernommen. Joppig hat die Bohrung zweier Fagotte von Hess und Heckel (Nr. 3042, ausgeliefert 1879) verglichen. Sie sind beinahe identisch, kleine Abweichungen sind im zu vernachlässigenden Bereich, was wenig verwundert, wurden doch am 7. Juli 1855 zwei Heckelfagotte an die Münchener Hofkapelle ausgeliefert, an denen sich Hess hätte orientiert haben können.²⁴ Auch die Klappenlage am Hess-Fagott unterscheidet sich nur geringfügig, sie ist eher nach dem sogenannten ›Neukirchener System‹ angeordnet, was aber nichts an den Tonlöchern ändert.²⁵ Aufgrund der Verfügbarkeit und des Erhaltungszustandes wäre also ein Fagott der Werkstatt Heckel aus der Zeit vor der Nummerierung (ab 1877) oder den ersten 3000er-Instrumenten²⁶ durchaus vertretbar.

Die Frage des historischen Bläserinstrumentariums ist selbstredend eng verbunden mit der Art und Weise ihres Spiels. Und so sollen zum Abschluss noch drei Bemerkungen zumindest darauf aufmerksam machen, wie essenziell es ist, für eine historisch informierte Lesart auch über die Chiffren in der Partitur nachzudenken: Zunächst möchte ich darauf hinweisen, dass sogenannte kurze Vorschläge – wobei 1876 lange Vorschläge ohnehin außer Mode waren – grundsätzlich unbetont und auf die Zeit (der Hauptnote ›vorschlagend‹, also sie vertretend) auszuführen sind, während die Betonung der Hauptnote zufällt. Das betrifft auch Vorschlaggruppen, sofern sie noch aus einer übersichtlichen Anzahl von Tönen bestehen.²⁷ Was die Akzente betrifft, kann man wie folgt argumentieren: Wagner bezeichnete Hammerschläge auf einen Amboss in der Partitur des *Siegfried* folgendermaßen: \wedge starker Schlag, \vee schwächerer Schlag, | leichter Schlag. Daraus lässt sich ableiten, dass das Zeichen \wedge in seinen Partituren durchaus als starker Akzent ausgeführt werden sollte. Bezüglich der Vibrato-Frage ist davon auszugehen, dass bei den Streichern, nachgerade im Orchester, generell wenig bis gar keines verwendet worden ist. Wagner verlangt es explizit auf einzelnen Noten, unter anderem in den Sängerpatrien (z. B. *Siegfried* 3. Aufzug, 3. Szene), wenn er es angewandt wissen will.

²³ Vgl. Tremmel 1993, S. 216.

²⁴ Ich danke Ralf Reiter, Geschäftsführer der Wilhelm Heckel GmbH, dafür, dass er mir diese Informationen so großzügig zukommen ließ. Interessanterweise wurden aber 1873 auch zwei Fagotte, die die Werkstatt Stengel in Bayreuth bestellt hatte, ausgeliefert. Sollten sie in Folge der Erfahrungen der Grundsteinlegung 1872 im Einvernehmen mit dem Meister, sozusagen im Verein mit der Altoboe und eventuell den Bassklarinetten, als Teil des Inventars der Festspiele gedacht gewesen sein?

²⁵ An dieser Stelle möchte ich Gunther Joppig für seinen bereitwilligen Austausch danken.

²⁶ Beinahe entscheidender als die Nummer ist die Ausstattung bzw. das Modell.

²⁷ Vgl. Benjamin Reissenberger, *Kammermusikalische Klarinettenwerke von Mozart, Beethoven, Weber, Schumann und Brahms. Eine Studie zur historischen Aufführungspraxis*, Falkensee 2017, S. 199–220 zu Vorschlägen bei Robert Schumann und S. 249–262 zu Brahms.

Zusammenfassung

Der Frage nach einem adäquaten, weil authentischen Instrumentarium kommt in der historisch informierten Aufführungspraxis seit jeher eine besondere Rolle zu. Die hier geäußerten Überlegungen beziehen sich auf einen entsprechend konsequent bestückten Holzbläsersatz für eine denkbare idealtypische Aufführung von Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen*. Ein pauschaler Verweis auf die Besetzung des ersten Festspielorchesters anlässlich der Uraufführung des *Ring* 1876 in Bayreuth ist hierbei zu hinterfragen. Zunächst wird die Orchesterbesetzung des Uraufführungsjahres 1876, insbesondere für die Holzblasinstrumente, in ihren relevanten Details skizziert und beleuchtet. Anschließend geht es um eine alternative Sichtweise auf einen historisch informierten Holzbläsersatz für Wagners *Ring*.

For the sake of authenticity, inquiry into an adequate instrumentarium has consistently maintained a key role in historically informed performance practice. The considerations outlined here concern accordingly-systematic research into the instruments of the woodwind section for a possible ›ideal-typic‹ performance of Richard Wagner's opera cycle, The Ring of the Nibelung. For this purpose, general reference to the instrumentation of the first Festival Orchestra on the occasion of the premiere of the Ring in 1876 in Bayreuth is to be brought into question. The relevant details of the instrumentation, the woodwinds in particular, in the year of the premiere performance in 1876 will be outlined and highlighted initially. Subsequently, an alternative perspective on a historically informed woodwind section for Wagner's Ring will be explored.

Übersetzung: Jennifer Smyth