

Richard Wagner

Die Notation seiner Musik aus dem Blickwinkel seiner Zeit



Hartmut Haenchen

2016

“Deutlichkeit!”

„Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.“¹

„Das Orchester muß wie die unsichtbare Seele sein“²

Notate zur Aufführungspraxis am Beispiel von *Tristan und Isolde* und *Parsifal*

Die Reinschriften von Wagners Partituren sind für sich genommen schon kalligraphische Wunderwerke. Sie sind an Genauigkeit kaum zu übertreffen.³ Eine Ausnahme bildet die schnelle Niederschrift mit vielen Korrekturen von *Tristan und Isolde*⁴. Und doch sind seine handschriftlichen Partituren immer nur Ausgangspunkt und nicht Endpunkt seines künstlerischem Willens.



¹ Wagner: „Geheimnis des stilvollen Vortrages ist, auf die kleinen Noten eine Art Akzent zu geben“, Parsifal, III, 510

² Heinrich Porges, Wagners unermüdlicher musikalischer Assistent schrieb diesen Ausspruch Wagners zu Parsifal I, 767 auf.

³ Titelfoto: *Meistersinger* „Prügelszene“, autographe Reinschrift Wagners.

⁴ Seite 2: Partiturseite zu „Isoldes Liebestod“.

Tristan und Isolde ist das erste Werk Wagners, welches im teuren Notenstich hergestellt wurde. Vorher wurden seine Werke im Lithographieverfahren, das die Handschrift direkt wiedergibt, vervielfältigt. Deswegen kann es für den Notenstich bereits im Drucklegungsverfahren weitere Korrekturen zur ursprünglichen Partitur geben, die diesen Prozess der ständigen Verbesserung deutlich machen. Dieser ist durch ihn auf der Grundlage der autographen Reinschrift in den verschiedenen Probenprozessen entstanden. In der Zeit während Wagners Exil sind uns die Anweisungen und Änderungen in wunderbarer Weise durch zahlreiche Briefe vor allem für *Tannhäuser* und *Lohengrin* erhalten, weil er persönlich nicht vor Ort konnte. Später verdanken wir die Aufzeichnungen seiner Anweisungen, Erklärungen und Änderungen seinen Dirigenten, Sängern, Chordirektoren und Assistenten.

Obwohl Wagner so genau ist, hat sich schon ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts und verstärkt seit der Mitte der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts eine größere Anzahl von Missverständnissen herausgebildet. Nach Siegfried Wagner gab es auch kaum noch wirkliche Wagner-Zeugen und Siegfried Wagner hat durchaus auch schon seinen kompositorischen Ehrgeiz spielen lassen.

- Zur Frage des **Tempo**s habe ich an anderer Stelle ausführlich Stellung genommen.^{5 6} Hier sei nur noch einmal erwähnt, dass sich bis heute, vor allem bei nicht muttersprachlich deutschen Dirigenten, die Auffassung durchgesetzt hat, dass Bezeichnungen wie „gehalten“ oder „sehr gehalten“⁷ Tempobezeichnungen seien. Wenn wir aus dem Musizierverständnis des 19. Jahrhunderts heraus diese Anweisung verstehen wollen, müssen wir uns bewußt

⁵ Hartmut Haenchen „Werktreue und Interpretation“, Pfau-Verlag, Saarbrücken, 2. Auflage 2016, S. 59-70, zu *Lohengrin* S. 30-33 und zu *Parsifal* S. 120-124. Auch als stark gekürzter Vorabdruck in OPERNWELT-Jahrbuch 2015.

⁶ in den Uraufführungsstimmen des *Parsifal* steht die Zeit des Vorspiels 1882 mit 12 Min. angegeben. 1897 waren es laut dieser Stimme schon 3 Minuten mehr. Der Prozess der Verlangsamung setzte schon bald nach Wagners Tod ein.

⁷ Richard Wagner erklärt mit seiner Bemerkung *Tristan und Isolde* II, 1557 eindeutig den Sachverhalt mit „sehr gehalten, aber nicht gebunden“. Es geht also um die Länge der Töne (quasi legato) aber nicht um das Tempo.

machen, dass klassische Spieltraditionen⁸ - wenn nicht „tenuto“ vorgeschrieben war - grundsätzlich eine Verkürzung der Notenwerte mit sich brachten.⁹ Ebenso gehörte es zur Aufführungspraxis, wenn nichts gegenteiliges vermerkt war, lange Noten dynamisch zu entspannen, also mit *diminuendo* zu versehen. Wagners Anweisung bestätigt diese Spiel- und Gesangstradition: „Deutlichkeit! – Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten¹⁰ und ihr Text sind die Hauptsache¹¹“. Die Mehrzahl der Klangbalance-Probleme innerhalb des Orchester und im Verhältnis zur Bühne entstehen, weil diese dynamische Entspannung heute nicht mehr zur Spieltradition gehört und die vorgeschriebene Dynamik bis zum Ende der Note gehalten wird. Diesen Spieltraditionen, die Wagner vorfand, wollte er durch seine Bemerkungen an einigen (!) Stellen entgegenwirken. So ist „gehalten“ eine Artikulations-Bezeichnung und die dynamische Bezeichnung für den gleichmäßig auszuhaltenden Tones, aber keine Verlangsamung des Tempos. Ebenso erklärt Wagner, dass „Feierlich“ oder „sehr ruhig“ keine Tempo-Bezeichnungen sondern Ausdrucksbezeichnungen sind.¹² Wenn Wagner aber „gedehnt“ vorschreibt bedeutet das sowohl voll gehaltene Töne, wie auch eine leichte Zurücknahme des Tempos. Ähnliche Verwirrung gibt es bei der Vermischung der Bezeichnungen „belebt“ (plötzlich schneller) und „belebend“ (nach und nach beschleunigen). Umgekehrtes gilt für „zurückgehalten“ und „zurückhaltend“. Auch wenn Wagner manchmal doch italienische Begriffe

⁸ Ein Beispiel möge zeigen, wie wichtig es für Wagner war, deutlich gegen die alten Spieltraditionen zu notieren: Zur Zeit von Richard Wagner als Kapellmeister in Dresden, zeigt die Klage des Gastdirigenten Hector Berlioz in seinen Lebenserinnerungen, dass seine Musik 1843 noch mit freien Verzierungen versehen wird: „Der erste Hoboist hat einen schönen Ton, aber einen veralteten Stil, und eine Sucht, Triller und Mordente anzubringen, die mich, wie ich gestehe, tief verletzt hat. Besonders Schauerliches erlaubte er sich beim Solo zu Beginn der »Ländlichen Szene«. Ich gab bei der zweiten Probe meinen Abscheu vor diesen musikalischen Spässen sehr deutlich zu erkennen; er enthielt sich ihrer heimtückischer Weise in den nächsten Proben, aber das war nur ein Hinterhalt: am Tage des Konzerts begann der perfide Hoboist, der sicher war, daß ich nicht abklopfen und ihn persönlich vor Hof und Publikum zur Rede stellen würde, von neuem seine kleinen Niederträchtigkeiten und sah mich dabei mit spöttischer Miene an, so daß ich vor Entrüstung und Wut fast hintenübergefallen wäre.“ Richard Wagner war bei diesem Konzert auch anwesend.

Hector Berlioz: *Lebenserinnerungen*, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, Hrsg. Hans Scholz, 1914, Kapitel 56.

⁹ In den Uraufführungsstimmen des *Parsifal* wird deutlich, dass die Spielweise „sehr gehalten“ ungewöhnlich war, denn die Musiker haben zusätzlich zu der Anweisung noch *tenuto*-Striche hinzugeschrieben. (I, 1076 ff mit Auftakt)

¹⁰ in *Parsifal*, I, 655 findet sich die von Heinrich Porges überlieferte generelle Bemerkung von Richard Wagner: „Meine Maxime: die kurze Note nach der punktierten Note markieren“

¹¹ Richard Wagner in einem letzten Schreiben an seine Solisten vor der Uraufführung des „Der Ring des Nibelungen“

¹² Hartmut Haenchen „Werktreue und Interpretation“, Pfau-Verlag, Saarbrücken, 2. Auflage 2016, Bd. 2, S. 33.

gebraucht, zeigt die Praxis dass „ritenuto“ (plötzlich zurückhaltend) und „ritardando“ und „rallentando“ (nach und nach verzögernd bzw. nachlassend) permanent verwechselt werden bzw. alle Bezeichnungen als „ritardando“ interpretiert werden. Verwirrung gibt es oft sogar bei eindeutigen Bezeichnungen wie „langsamer“ oder „mäßiger“, die als „Langsam“ und „Mäßig“ interpretiert werden, obwohl sie ja nur in Bezug auf das vorige Tempo gemeint sind. Ein „langsamer“ kann also durchaus „schnell“ sein, wenn vorher ein noch schnelleres Tempo war. Schönes Beispiel der Selbstkorrektur von Wagner ist der Anfang des *Tristan*-Vorspiels: „Langsam und schmachkend“ schrieb Wagner in der Partitur. In der Probe fügte er hinzu „nicht schleppend“¹³. Dass Wagner sehr flexible Tempi handhaben wollte, wissen wir aus den Berichten über seine Dirigate, aber er selbst schreibt auch in *Tristan und Isolde*¹⁴ „Das Zeitmaß ist je nach dem feurigeren oder zärtlicheren Ausdruck gut zu motivieren“.¹⁵

- Ein Problem der **Orchesterstimmen der Erstaussgaben** (die bisher einzige Ausgabe) ist, dass viele deutsche Anweisungen von Wagner nicht korrekt ins italienische übersetzt wurden und die originalen Anweisungen zum Teil nicht mehr in den Stimmen enthalten sind. Dies erschwert auch die Probenarbeit, da der Dirigent immer von anderen Anweisungen spricht, als die Musiker vor Augen haben. Zahlreiche Bindebögen wurden nicht korrekt in die Stimmen des Erstdruckes übernommen.
- Wagner hat sich vielfach zur **Dynamik** geäußert und im *Tristan* ganze Listen der Zurückstufungen der Dynamik erstellt. Dies selbst für die anderen akustischen Bedingungen in Bayreuth. In Bezug auf die *crescendi* und *forte*-Bezeichnungen sagte er zu Wilhelm Tappert; ...“dass die cresc. Klammern und Forti solange die Sänger thätig, cum grano salis¹⁶ zu verstehen seien!“¹⁷ Also mit größter Vorsicht, spät beginnend und immer mit Klugheit, nie die

¹³ Felix Mottl. Klavierauszug zu *Tristan und Isolde*, Peters, Leipzig.

¹⁴ 2. Akt, Takt 567, WGA, Schott, Mainz, 1992

¹⁵ interessant ist auch die Konzertmeisterstimme von der Uraufführung von *Parsifal*: Um den kleinen Freiheiten des Sängers im 2. Akt, Takt 747ff folgen zu können, wurden - neben den im Ursprung dazugeschriebenen Worten des Sängers- eine zusätzliche Stimme eingelegt, die sowohl die Solovioline, die komplette Stimme des Parsifal und die Tutti-Stimme als Particell eingelegt

¹⁶ übersetzt: „mit einem Körnchen Salz“, hier in der Bedeutung von „minimal“. oder „nicht wörtlich nehmen“. Das lateinische Wort „sal“ kann auch „Verstand“ oder „Klugheit“ bezeichnen.

¹⁷ Ernst Rychowski: *Richard Wagners Gespräche mit Wilhelm Tappert* in: Neue Revue I (1907/08, Heft 2, S. 781

Sänger übertönend und das Wort zur Geltung kommen lassend. Auch zur klassischen Notation von **mehreren gleichen dynamischen Zeichen** hintereinander ohne Zwischenzeichen, die er in seinem ganzen Œuvre verwendet, äußert er sich ganz klar¹⁸: Nach beispielsweise einem *forte*, dem ein weiteres *forte* folgt, ohne dass es eine zwischenzeitlich neue Dynamik gibt, will er immer ein loslassen (leichtes *diminuendo*) der Dynamik und ein Ansetzen mit neuer Energie (aber ohne Akzent) beim nächsten Zeichen. Wenn dies befolgt wird, klären sich viele Balance-Probleme von selbst. Im *forte*-Bereich müssen wir uns bewußt machen, dass er das Tripelforte kennt. Also alle anderen dynamischen Bezeichnungen müssen sich dem unterordnen. Viele Missverständnisse gibt es bei Bezeichnungen von ***piu f*** und ***piu p***. Immer wieder wird es als „sehr laut“ oder „sehr leise“ gespielt. Dabei bezieht es sich immer nur auf die vorige Dynamik. Das heißt: ein *piu f* nach einem *pianissimo* ist leiser als ein *piu p* nach einem *forte*. Wagner verwendet beide Bezeichnungen auch als Übergangsbezeichnungen zwischen zwei vollen Gradationen. Sehr oft findet man die Abfolge *p* - *piu p* - *pp*. Dann ist *piu p* nur eine Zwischenstufe. Das *piu p* kann zwei Bedeutungen haben: Als plötzliche Abstufung oder auch als *diminuendo*. Nicht immer ist Wagner ganz konsequent in der Notation. An wenigen Stellen zeigt er durch Folgestriche, dass es als *diminuendo* gemeint ist. Aber wenn man die Einzeichnungen in den Uraufführungsstimmen von *Parsifal* betrachtet, ist offensichtlich, dass fast immer, wenn ein *pp* folgt, *piu p* als *diminuendo* gemeint ist. Oftmals entstehen auch Unklarheiten über plötzliche Zurücknahmen nach einem *crescendo*. Immer vorausschauend lesend, ist wichtig zu erkennen, ob es z.B. ein kleines *crescendo* vom *pp* bis zum *p* ist, oder aber eben über diese Dynamik hinausführt und ein plötzliches Zurücknehmen bedeutet. In den Stimmen ist das normalerweise von mir deutlich gekennzeichnet, wie es Wagner meinte, weil es sich oftmals aus dem Partitur-Kontext ganz zweifelsfrei ergibt, was man aus der Einzelstimme nicht ersehen kann. Aus den Einzeichnungen in den originalen Stimmen wird ebenfalls eine oft wiederkehrende Frage beantwortet: Bedeuten mehrere *crescendo*-Klammern nacheinander ein stufenweises Ansteigen der Dynamik oder ein wiederholtes *crescendo* von der ursprünglichen Ausgangsdynamik? Die Einzeichnungen beantworten zweifelsfrei: Vor jeder Klammer geht die Dynamik zurück auf

¹⁸ Siehe Richard Wagner, *Widmung in der Lohengrin-Partitur*, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 16, S. 74.

die Ausgangsdynamik¹⁹. Ein grundsätzliches Missverständnis gibt es immer wieder beim *fortepiano*. Wagner ist überaus genau bei der Bezeichnung **fp** und **sfzp**. Das *fortepiano*, wenn es am Ende eines *crescendo* steht, ist der akzentlose Zielpunkt des *crescendos* mit nachfolgendem plötzlichen *piano*. Also ein gleichmäßiges *crescendo* bis zum *fp*. Selbst wenn ein *fp* kein *crescendo* vorher hat, ist das *fp* ein weiches *forte* ohne Akzent. Sehr oft findet sich bei Wagner die Kombination von *ff-fp*. Generell hört man dann das *fp* lauter als die *f* davor. Dabei müsste das *fp* die gleiche Lautstärke im Ansatz haben, wie die *f* davor, die nach der obigen Regel ja jedes Mal leichte dynamische Entlastungen nach sich ziehen müssten, die aber eben graduell im Gegensatz zum plötzlichen *piano*-Effekt des *fp* stehen. Dagegen ist das *sfzp* mit starkem Akzent auszuführen. Wagner nutzt noch zwei andere Arten des Akzentes, die in der Stärke unter dem des *sfzp* liegen. Den **Pfeilakzent** und den **Dachakzent**. Da der Dachakzent drucktechnisch immer schwerer aussieht als der Pfeilakzent, hat sich eingebürgert, den Dachakzent heftiger zu spielen. Dabei ist eindeutig belegt²⁰, dass der Dachakzent lediglich angibt, dass diese Note nicht entlastet zu spielen ist, wie es die klassische Spieltradition ohne Bezeichnung vorgesehen hat. Die ansteigende Reihenfolge der Akzente ist also: Dachakzent (leichte Betonung, wie auf einer schweren Taktzeit), Pfeilakzent und *sfz* bzw. *sfzp*. Je weiter Wagner ins sein Spätwerk vordringt, je öfter gebraucht er die Bezeichnung **espressivo** bzw. **ausdrucksvoll**. Dies immer für eine einzelne wichtige Orchesterstimme, die er damit herausheben will. Es bedeutet nicht im Umkehrschluss, dass die anderen Stimmen ohne Ausdruck sein sollen. Diese Notation wurde von Richard Strauss und vielen Wagner nachfolgenden Komponisten übernommen, um wichtige Stimmen anzuzeigen. Im Allgemeinen fehlt eine Bezeichnung, wo die Stimme wieder an Wichtigkeit verlieren soll. Das ergibt sich aber (meistens) aus der musikalischen Logik. Die zweite Wiener Schule hat dieses Verfahren dann konkretisiert und an dieser Stelle die Begriffe Haupt- und Nebenstimme eingeführt. Wagners *espressivo* (ausdrucksvoll) ist also wie eine Hauptstimme zu behandeln.

- Der entscheidende Unterschied zwischen **Punkt und Keil** wurde in den Erstdrucken nicht berücksichtigt, obwohl selbst in den handgeschriebenen Stimmen und den Druckvorlagen die Unterschiede noch deutlich sind und

¹⁹ z.B.: *Parsifal*, 1. Akt, Takt 1399ff.

²⁰ Arnold Schönberg: Zitiert in Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt*, Universal Edition, Wien, 1979, S. 69

selbst um die Jahrhundertwende um 1900 noch so gespielt wurden. Es war offensichtlich drucktechnisch zu schwierig. Der *staccato*-Punkt ist leicht und kurz zu spielen und der Keil ist akzentuiert und kurz. Es sind zwei grundsätzlich verschiedene Arten der Artikulation, die wieder in das Material eingetragen wurden und deutlich unterschiedlich zu spielen sind.²¹ Eine selbstverständliche Spieltradition der Wagner vorausgegangenen Komponisten gilt auch bei Wagner ohne nähere Bezeichnung fort: Die letzte Note eines *legato*-Bogens vor einem *staccato* (gleich ob Punkt oder Keil) ist genau so kurz zu spielen, wie das folgende *staccato*.

- Für Wagners Musik, die oft auch noch aus klassischen Quellen gespeist ist, braucht man alle erdenklichen Arten der **Bogenführung**. Da steht die „unendliche Melodie“ der klassischen Artikulation gegenüber. Wenn man sich bewußt macht, dass bis zur Zeit nach der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert in den handschriftlichen Originalstimmen keine Striche eingezeichnet wurden, wird deutlich, dass es zu dieser Zeit auch individuelle Striche gegeben hat, die durch unterschiedliche Wechsel die unendliche Melodie beinahe automatisch herstellten. In meinem Orchestermaterial ist dies entweder durch unterschiedliche Bogenführung in unterschiedlichen Gruppen bei der gleichen Musik oder durch geteilte Striche in einer Gruppe wieder hergestellt. Ein Gleiches gilt bei **legato-Bögen, mit Akzenten darunter**, die oftmals in eine Gruppe geteilt sind, die *legato* ohne Akzent spielt und eine Gruppe die die Akzente als einzelne Bogenstriche spielt. Der Gesamtklang ergibt die ursprüngliche Intention eines *legatos* mit Akzenten.
- Das **Vibrato**²² ist, wie an anderer Stelle sehr ausführlich dargelegt²³ Bestandteil der Aufführungspraxis von Wagners Musik. Es sei hier angemerkt, dass mit der Erfindung und der Durchsetzung des Kinnhalters²⁴ zu Wagners Zeit bereits alle heutigen Arten des Vibratos möglich waren und von Wagner teilweise direkt vorgeschrieben wurden. Dies vor allem an Stellen, wo

²¹ Nach vielen Theoretikern des 18. Jahrhunderts fasst Arnold Schönberg die Spielweisen des 19. Jahrhunderts, speziell von Punkt und Keil zusammen. Zitiert in Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt*, Universal Edition, Wien, 1979, S. 69

²² Bd. 1, S. 46-73

²³ Hartmut Haenchen: *Werktreue und Interpretation*, Pfau-Verlag Saarbrücken, 2. Auflage 2016, „Dies ist das Schönste in der Musik“, Bd. 1, S. 46-73, auch als stark gekürzter Vorabdruck in DAS ORCHESTER, Heft 5, S. 64f

²⁴ Luis Spohr erfand ihn ca. 1820

normalerweise in seiner Zeit nicht vibriert wurde. Auf der anderen Seite gibt er mit „ausdruckslos“ auch die Stellen an, wo auf ein Vibrato verzichtet werden sollte. Das **Bogenvibrato** ist neben dem Fingervibrato spätestens seit Silvestro Ganassis Schulwerk von 1543 bekannt. Es entsteht durch periodische Änderung des Bogendrucks auf die Saite während der normalen Bogenbewegung. Es geht also nicht um mehrere *staccato*-Noten auf einen Bogen, wie es vor allem Paganini (gestorben 1840) praktizierte. Diese Technik hatte sich bei den Orchestermusikern in Wagners Zeit noch lange nicht durchgesetzt. Es galt durchaus - ganz sicher bei Wagners Verehrung für Beethoven - die klassische Notation des *portato*²⁵. Also der unterschiedliche Bogendruck bei gleichmäßiger (!) Bewegung des Bogens, ohne ihn anzuhalten. Für die Bläser wurde dieser Effekt mit Luftdruck, aber nicht mit Zungenstoß hergestellt. Es entsteht dabei weniger ein Rhythmus als ein bewegter Klang. Im *Parsifal* gibt es zahllose Beispiele für diese „Klangwellen“. Aber auch alle anderen Werke haben Stellen in dieser Notation.

- Eine Notation für **portamento** hat Wagner für die Gesangspartien eingeführt und damit einem freien portamento-Gebrauch die Grundlage entzogen. Er notierte zwei Silben eines Wortes mit einem *legato*-Bogen²⁶. Eine solche Notation hat er aber nicht für die Instrumente angewandt. Hier können wir nur Wagners eigener Entwicklung folgen, die von seinen ersten Werken mit relativ starkem Gebrauch des *portamento* bis zu seinem Spätwerk in dem er fast kein *portamento* mehr haben will, auch eine stilistische Entwicklung vollzogen hat. Dass trotzdem in den Orchestern relativ viel *portamento* gespielt wurde, kann man getrost annehmen. Beim Spätwerk sollte man damit aber besonders sparsam umgehen. Auch hier gab es keine einheitliche Aufführungspraxis. Man vergleiche einmal die mit starkem *portamento* versehenen Mahler-Aufnahmen unter Willem Mengelberg und die fast *portamentofreien* Aufnahmen mit Bruno Walter. Beides Dirigenten, die diese Werke in direktem Kontakt mit Gustav Mahler einstudiert haben bzw. von ihm selbst einstudiert wurden.
- **Stimmton**²⁷ : Wagner mit 438 Hz in einem sogenannten »historischen Kammerton seiner Zeit« zu spielen, hat einen Marketing-Effekt, aber keine

²⁵ siehe auch: Kultiversum <http://www.kultiversum.de/Musik-Partituren/Interview-Blind-gehoert-3.html?p=3>

²⁶ Giuseppe Verdi nutzte die gleiche Notation manchmal notierte er dazu sogar die verbale Anweisung (Requiem, Dies irae, 321)

²⁷ Bd. 2, S. 125-130

wissenschaftliche Grundlage, höchstens eine Entlastung für die Sänger, die Schwierigkeiten mit hohen Tönen haben, denn auch zu Wagners Zeit gab es durchaus keine einheitlichen Stimmungen, die sich aber im ganzen 19. Jahrhundert regional sehr unterschiedlich permanent nach oben entwickelten. In Stuttgart war der Stimmtton 1838 bereits bei 440 Hz, ebenso wie in dieser Zeit in Paris. Dort stieg er dann bis 1858 auf 448 Hz. In dieser Stimmung wurde auch Wagners Pariser Fassung des *Tannhäuser* aufgeführt. Unter dem Einfluss der 1858 von Napoleon III. festgelegten Norm von 435 Hz sank es dort ein wenig auf 446 Hz, was auch die Dresdner Stimmung zu dieser Zeit war, in der Wagner seine ersten vier Opern aufführte. An die tiefe vorgegebene Stimmung der Académie française hielt man sich jedoch nicht, was auch im Klavierbau von Érard in dieser Zeit deutlich abzulesen ist. In London stieg der Stimmtton 1845 von 447,1 Hz bis auf 450 Hz, was 35 Jahre der Standard war. Hamburg hatte 1840 bereits 448 Hz und in Wien lag er in der Zeit der Wagnerschen *Tristan*-Aufführungen dagegen nur bei 435,40 Hz was zur Folge hatte, dass Wagner zahlreiche Passagen der Sänger nach oben legen musste, weil es in dieser Stimmung sonst zu tief war. Während man in München 1870 ebenfalls 435,4 Hz erreicht hatte, war es in London bereits weit über dem heutigen Kammerton bei extremen 455,1 Hz angekommen. Einen historischen Kammerton gibt es also auch für Wagner nicht. Wagners genaue Klangvorstellung muss also von Dresden und Paris bestimmt sein und das lag bei 446 Hz.²⁸ Wenn wir also heute in 443 Hz musizieren, entspricht das dem Mittelwert der Stimmungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa üblich waren, und sind eher tiefer als höher der von Wagner geleiteten Aufführungen.

Zu *Parsifal*:

Auch hier gelten die gleichen Grundsätze: Nicht die Partitur des Erstdruckes oder die wissenschaftliche Ausgabe der Neuen Wagner-Ausgabe können die Basis einer heutigen Aufführung sein, wenn wir Wagners Ideen wirklich

²⁸ Die angegebenen Hertz-Zahlen sind in der Dokumentation des Dolmetsch Music Dictionary zusammengetragen: <http://www.dolmetsch.com/musictheory27.htm>. Bevor die Einheit Hertz entstand gab es durchaus (neben Stimmgabeln, die man heute noch nachprüfen kann) genaue Messmethoden: Johann Heinrich Scheibler (1777-1837). Er erfand das „Stimmgabel Tonometer“. Es besteht aus 52 Stimmgabeln von 219,66 Hz bis 439,5.

verwirklichen wollen. Entscheidend sind auch hier die letztwilligen Änderungen und Zufügungen, die Wagner angewiesen hat. Bei *Parsifal* ist die Quellenlage sehr glücklich und trotzdem ist diese noch nie wirklich konsequent genutzt worden. Für die Solisten habe ich die Aufzeichnungen Wagners, Heinrich Porges, Julius Kniese, Hans Beidler, Hermann Levi, Alois Burgstaller, Marianne Brandt, Einzeichnungen der Uraufführungspartitur und der Stimmen, - mit Vorsicht - Cosima Wagner und bereinigte Druckfehler in einer großen Liste zusammengestellt. Das sind immerhin weit über 1000 weitgehend authentische Bemerkungen, die nicht im Material stehen. Für das Orchester sind die wissenschaftlichen Ergebnisse der Neuen Wagner-Gesamtausgabe, die Aufzeichnungen der oben genannten Personen und vor allem die Änderungen in der Uraufführungspartitur (aus der Wagner auch einmal selbst einen Teil des 3. Aktes in Bayreuth dirigierte) und die sehr zahlreichen Zufügungen aus dem Uraufführungsorchester-Material in die bisher einzigen gedruckten Stimmen des Erstdruckes von mir eingetragen worden.

Nach der Schrift und der Art des Stiftes in den Uraufführungsstimmen ist zu vermuten, dass Hermann Levi selbst²⁹ für die von ihm dirigierte Aufführungen spätestens 1886³⁰ das Orchestermaterial noch einmal durcharbeitete oder korrigieren ließ. Da die Mehrzahl der Einzeichnungen in verschiedenen Stimmen vom gleichen Schreiber stammen, wird es sich nicht um Musiker-Einzeichnungen handeln. Auch wenn dies möglicherweise nicht mehr zu Lebzeiten von Wagner geschah, handelt es sich um authentische Anweisungen durch den von Wagner geschulten Uraufführungs-Dirigenten. Um die Größenordnung deutlich zu machen einige Beispiele: Es gibt allein 298 dynamische Zufügungen in der 1. Violine³¹: 1x 20faches (!) *p*³², 6 x *ppp*, 116 x *pp*, 143 x *p*, 7 x *mf*, 16 x *f*, 2 x *fp*, 2 x *sfz*, 5 x *ff*, also insgesamt eine deutliche Herabstufung der Dynamik auch bei den Streichern, selbst noch in der Darmsaiten-Zeit. Dabei handelt es sich um Stellen, die bis heute, obwohl *Parsifal* Wagners am sparsamsten instrumentiertes und am niedrigsten dynamisch bezeichnete Werk ist, auch in der Bayreuther Aufführungspraxis der

²⁹ die Schrift ähnelt den Einzeichnungen in der Uraufführungspartitur

³⁰ Das erste Jahr, in dem nicht mehr die Münchner, sondern wie heute noch, ein Festspielorchester spielte.

³¹ Bayreuther Festspiele Inventar Nr. N 1001002, die spätestens ab 1894 auch als Konzertmeisterstimme gebraucht wurde, weil ja die Konzertmeisterstimme (1. Pult Inv. Nr. N 1001001) als Druck- und Kopienvorlage genutzt wurde und dadurch zum Spielen unbrauchbar wurde.

³² 2. Akt, Takt 912

Zurückhaltung bedürfen.³³ Eine weitere auffallend häufige Korrektur sind die Anweisung zum *Tremolo*, die so auch in keiner Partitur vermerkt sind. Viele unklare Stellen, so auch am Ende des Werkes, können dadurch eindeutig Wagners Willen zugeordnet werden.

Die in der Konzertmeisterstimme durchgeführten Korrekturen mit roter Tinte sind sicher von der Hand eines geschulten Kopisten, der die Stimmen mit der Partitur verglich und Levis' auf Wagner fußenden Korrekturen wieder rückgängig machte. Diese Vorlage wurde für den neuen handschriftlichen Stimmensatz, der ab 1902 unter Karl Muck in Bayreuth gespielt wurde und vermutlich auch für den Erstdruck der Stimmen, der bei den Streichern erst ab der Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele 1951 gespielt wurde, verwendet, stellt aber einen durchaus fehlerhaften Rückgriff auf den Stand des Werkes vor der Uraufführung dar und im Erstdruck die Eliminierung, des in allen handschriftlichen Stimmen noch eindeutigen Unterschied zwischen Keil und Punkt.

Obwohl der Uraufführungs - Stimmensatz zumindest in den Gruppen von einem Kopisten geschrieben wurde, ist der Blattspiegel durchaus unterschiedlich, was den Vorteil hatte, dass an unterschiedlichen Stellen gewendet werden konnte. Fehler in den Stimmen sind naturgemäß auch abweichend und wurden offensichtlich auf Ansage korrigiert, was nicht alle Musiker vorgenommen haben und so bleiben kleine, vor allem Artikulations-Differenzen³⁴, die bis 1901 offensichtlich so gespielt wurden³⁵. Die Mehrzahl die Änderungen und die entscheidenden Korrekturen wurden aber bis 1886 eingetragen und stellen zusammen mit der UA Partitur den letztwilligen Text von Wagner dar, der Grundlage für eine heutige Aufführung zusammen mit den Erkenntnissen aus der Uraufführungspartitur mit seinen Korrekturen sein sollte.

Wagners Instrumente

³³ 1. Akt, Takt 610: diese Stelle wird normalerweise immer lauter in den Streichern, je höher sie wird. In den Uraufführungsstimmen-Stimmen ist es auf pp korrigiert und das pp ist fast jeden Takt zur Erinnerung wiederholt.

³⁴ zum Beispiel: II, 155/6 1. Pult übergebunden (Stichvorlage), 3. Pult Bogen und Akzent auf seperater letzter Note.

³⁵ die üblichen Musiker-Späße sind natürlich auch in den Stimmen zu finden z.B. 2. Akt, Takt 188 wurde „dehnen“ ganz sauberlich in „gähnen“ verändert.

Wagner war wie kaum ein anderer Komponist daran interessiert, die vorhandenen Instrumente seiner Zeit nach seinen Vorstellungen weiterzuentwickeln. Er ließ neue bauen, beispielsweise die Tuben.³⁶ Als Teile des *Ringes* vorab aufgeführt werden sollten und die Klage kam, dass es die Instrumente noch gar nicht gäbe, verwies Wagner auf das Wiener Militär, wo ähnliche Instrumente bereits gespielt wurden. Bezeichnend für Wagners Klangphantasie ist aber, dass er lange, bevor die richtigen Wagner-Tuben tatsächlich gebaut wurden, für sie geschrieben hatte. Für ein Instrument, was es nicht gab. Dies sei nur als Vorbild dafür genannt, 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. Ständig auf der Suche nach dem Instrument, welches auch von Hornisten abwechselnd geblasen werden konnte, besuchte er in Mainz die Instrumentbauer-Brüder Alexander in ihrer kleinen Werkstatt und machte viele Versuche, bis man die weitgebauten »Waldhörner« in elliptischer Form gefunden hatte. In den tiefen Klangbereichen fügte er eine Kontrabassposaune hinzu und die Kontrabasstuba.

Bei den Trompeten sieht es etwas anders aus: Unsere heutige (auch die deutsche, nicht nur die amerikanische) B-Trompete kann nicht alle Klangvorstellungen Wagners auf einem Instrument – also ohne Wechsel zu einem anders transponierenden Instrument – erfüllen.³⁷ Vor allem in *Götterdämmerung* wird deutlich, dass in der Lage, in der viele Soli geschrieben sind, die Es- und F-Trompete einen viel volleren und runderen Klang hat. Ein der Basstrompete ähnliches Instrument hatte Wagner bereits in Paris von Sax kennengelernt. Seinem Dresdner Solo-Trompeter, den er für die Bayreuther

³⁶ Wagner war auf seinen Reisen auf Vorbilder für »seine« Tuben aufmerksam geworden: Am 16.9.1865 schreibt er an Ludwig II.: »Ich habe bisher zur Instrumentation der Nibelungen mehrere Instrumente verwendet, welche ich vor längerer Zeit bei dem Instrumentenmacher Sax, als dessen Er ndungen, in Paris kennenlernte. Hier, und auch schon in Wien, wo ich diese Instru- mente beim Militär aufzu nden, oder durch entsprechende zu ersetzen suchte, habe ich nicht damit zu Stand kommen können, ja, man bezweifelt, ob jene Sax'schen Instrumente wirklich praktikabel und für meine Zwecke tauglich sein können.«

³⁷ interessant ist hier die Bemerkung von Wagners Zeitgenosse Hector Berlioz: „Dasselbe Vorurteil (wie bei den Hörnern, siehe Fußnote 45 HH) hat eine Zeitlang die heute in Deutschland allgemeine Anwendung der Ventiltrompeten bekämpft, indes minder gewaltsam, als die Einführung der neuen Hörner. Die Frage nach den gestopften Tönen, die kein Komponist für Trompete schreibt, fiel natürlich fort. Man begnügte sich damit, zu sagen, daß der Trompetenton durch den Ventilmechanismus viel von seinem Glanz verlöre; das geschieht aber nicht, wenigstens nicht für mein Ohr. Nun, wenn ein feineres Ohr, als das meine, dazu gehört, um einen Unterschied zwischen den beiden Instrumenten herauszufinden, so wird man hoffentlich zugeben, daß der Nachteil, der aus diesem Unterschiede der Ventiltrompete erwächst, unvergleichlich geringer ist, als der Vorteil dieses Mechanismus, ohne Schwierigkeit und ohne die mindeste Ungleichheit der Töne eine ganze chromatische Skala von zweieinhalb Oktaven Umfang zu durchlaufen.“

Mitwirkung vorgesehen hatte, stellt er anheim, an Stelle der 1. Trompete diese Aufgabe zu übernehmen: »Mir würde viel daran liegen, dieses melodieführende Instrument vorzüglich gut behandelt zu wissen.«³⁸ Für *Lohengrin* machte er sogar die Zeichnung, wie die Königstrompeten aussehen sollen (ohne Bögen). Die neu konstruierte Altoboe sollte das für Wagners Klangsinn zu schwache Englischhorn ersetzen, und er entwickelte die *Tristan*-Schalmei. Das Fagott bekam eine »Wagner-Stürze«. Außerdem setzte er gerade erst erfundene Instrumente wie die Bassklarinette ein. Es entspräche also einem vollständig falschen historischen Verständnis, Wagner auf den Instrumenten ausführen zu wollen, die er in den Orchestern vorfand, mit denen er arbeitete. Wie Berlioz in Frankreich war er derjenige, der die alten Instrumente gegen neue austauschen wollte und dabei selbst in Kauf nahm, wenn beispielsweise der von ihm geliebte Klang der Naturhörner aus dem Orchester verschwand. In Dresden hatte er bereits 1830 zwei Ventilhörner für die Hofkapelle anschaffen können, und so kommen in der Dresdner *Tannhäuser*-Partitur zwei Naturhörner und zwei Ventilhörner vor. In den späteren Werken, als er für alle Musiker moderne Instrumente zur Verfügung hatte, verwendete er dann vier Ventilhörner.³⁹ Wie sehr ihn die Frage beschäftigte und wie drastisch er über die Mängel der Hörner sprach, ist in seinem Artikel über die Ausführung der Beethoven'schen Sinfonien zu sehen:

»[...] allein hierin war er durch die zu seiner Zeit einzig erst gekannte Beschaffenheit der Natur-Hörner und -Trompeten so kläglich beschränkt [...]. Dem heutigen Musiker habe ich nicht nöthig, die hier berührten Übelstände der Beethoven'schen Orchester-Instrumentation erst aufzudecken, denn sie werden von ihm, bei der uns jetzt allgemein geläufig gewordenen Verwendung der chromatischen Blechinstrumente, mit Leichtigkeit vermieden.«⁴⁰ Die Frage, ob die Töne, die bei den Naturhörner als gestopfte bezeichnet sind, damit man die naturtonfremden Töne überhaupt produzieren kann, auf Ventilhörnern nicht

³⁸ Wagners Brief an Friedrich Benjamin Queiser (1817–1893), Stadtbibliothek Chemnitz; ein-zusehen über <http://digital.slub-dresden.de/ppn340031980/1>. Die Instrumente wurden von der Firma C.W. Moritz mit drei Ventilen gebaut.

³⁹ Wagner merkt in der *Tristan*-Partitur an, dass er »die Erfahrung gemacht hätte, dass vorzügliche Künstler durch besonders aufmerksame Behandlung die bezeichneten Nachteile f a s t bis zur Unmerklichkeit aufzuheben vermochten«. (zit. nach: *Goldene Klänge im mystischen Grund: Musikinstrumente für Richard Wagner*, hrsg. vom Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Redaktion: Birgit Heise, Leipzig: Koehler & Amelang 2013, S. 2).

⁴⁰ Richard Wagner, Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, Bd. 2, S. 54.

gestopft werden sollen, beantwortet uns Wagner leider nicht selbst, aber Hector Berlioz⁴¹ äußert sich eindeutig dazu, dass auch auf dem Ventilhorn diese Töne aus klanglichen Gründen gestopft gespielt werden sollen.

Bei den Flöten bevorzugte er den leichteren und modulationsfähigeren Klang der konischen Flöten, legte aber auch Wert darauf, dass diese für den größeren Klang mit Ringklappen ausgerüstet waren. Auffallend ist bei Wagner aber auch, dass er die Flöten, gemessen an den anderen Holzbläsern, relativ wenig einsetzt. Schon in seiner Dresdner Zeit klagte er, dass mit den beiden einfachen Pedalharfen ein großer Teil des Repertoires nicht zu spielen sei und beantragte beim König den Kauf von zwei Pariser Doppelpedalharfen.⁴² Wagner hatte vor allem im Tannhäuser schlechte Erfahrungen mit den einfachen Pedalharfen gemacht: »in Dresden würgte sich der Harfenist immer schrecklich damit.« Schließlich entwickelte er auch noch die Beckmesserharfe: Die Gitarre hatte im 19. Jahrhundert die sanftere, damals als altmodisch empfundene Laute verdrängt. Wagner war über die Aufführung der Meistersinger mit einer Gitarre entsetzt⁴³, und so erfand er »eine kleine Stahlharfe«⁴⁴, die heute auch noch in Paris im Archiv der Firma Érard zu besichtigen ist. Sie hat zwei Pedale, die so konstruiert sind, dass der Spieler trotzdem stehen kann, um Sichtkontakt mit Beckmesser zu haben und seine Bewegungen synchronisieren zu können. Alle vorgeschriebenen Töne der Partitur sind auf diesem Instrument spielbar.

⁴¹ Hector Berlioz: *Lebenserinnerungen*. Kapitel 61, 58. Berlin: „Die Hörner haben eine schöne Klangfülle und sämtlich Ventile, zum großen Leidwesen Meyerbeers, der bei seiner Meinung über den neuen Mechanismus geblieben ist, die noch bis vor kurzem auch die meine war. Mehrere Komponisten stehen dem Ventilhorn feindlich gegenüber, weil sie glauben, seine Klangfarbe entspreche nicht der des einfachen Horns. Ich habe mehrmals den Versuch gemacht und abwechselnd offene Töne des einfachen und eines Ventilhorns mit angehört und gestehe, daß es mir unmöglich gewesen ist, zwischen beiden den geringsten Unterschied der Klangfarbe oder des Tones zu entdecken. Überdies hat man dem neuen Horn einen scheinbar begründeten Vorwurf gemacht, der indes leicht zu widerlegen ist. Seit der Einführung dieses (nach meiner Ansicht vollkommenen) Instrumentes in das Orchester finden es gewisse Hornisten, welche die Ventile gebrauchen, wenn sie eine Stimmung für das Waldhorn blasen, bequem, die vom Komponisten absichtlich vorgeschriebenen Stopftöne durch den Mechanismus offen zu spielen. Das ist wirklich ein sehr schwerer Mißbrauch, der aber den Ausführenden und nicht dem Instrument zur Last gelegt werden muß. Weit gefehlt: das Ventilhorn kann in den Händen eines geschickten Künstlers nicht nur alle Stopftöne des gewöhnlichen Hornes, sondern sogar die ganze Tonleiter ohne einen einzigen offenen Ton wiedergeben. Aus alledem folgt nur, daß die Hornisten ihre Hand in der Stürze müssen gebrauchen können, als wenn der Ventilmechanismus nicht vorhanden wäre, und daß der Komponist in seinen Partituren künftig durch irgendein Zeichen diejenigen Töne der Hornstimme wird kenntlich machen müssen, die gestopft werden sollen; der Ausführende dürfte dann nur diejenigen offen blasen, die keinerlei Zeichen tragen.“

⁴² Richard Wagner, Die Königliche Kapelle betreffend, in: ders., Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, Bd. 12, S. 182.

⁴³ Cosima Wagner, Die Tagebücher, Bd. 1, München: Piper 1976, S. 210, Eintrag vom 20.3.1870. 126

⁴⁴ Brief Richard Wagners an Karl Eckert vom 8.3.1870, zit. nach Birgit Heise und Thierry Gelloz, Musikinstrumente für Richard Wagner. Ergänzende Anmerkungen zum Katalog »Goldene Klänge im mystischen Raum«, http://mfm.uni-leipzig.de/dt/media/PDF/Musikinstr_f_R_Wagner.pdf, S. 13.

Die von Wagner immer wieder verlangten großen Streicherbesetzungen bezogen sich natürlich auch auf die Instrumente der damaligen Zeit, die bis auf die tiefen Saiten noch Darmsaiten hatten. Am Beispiel seiner Kritik an den Bratschen ist allerdings auch abzulesen, dass er einen volleren Klang haben wollte, dem modern eingestellte Instrumente eher entsprechen. Er bestand darauf, dass die neue, größere Bratsche, die Hermann Ritter gebaut hatte, von allen gespielt werden sollte.⁴⁵ Und musste er noch für Rheingold für das tiefe Es das Instrument umstimmen lassen, so war es ihm gelungen, dass der fünfsaitige Kontrabass (wieder) in das Orchester einzog.⁴⁶

Spezialinstrumente

Auch hinsichtlich bestimmter Klangvorstellungen führte das Quellenstudium zum *Ring* und zum *Parsifal* zu aufführungspraktischen Entscheidungen: »Donnermaschine auf dem Theater«: so steht es in Wagners Originalpartitur. Aus dieser Notation ergibt sich die Frage, was Wagner wohl für eine Maschine gemeint hat. Schon als alte Tradition ist in den Theatern dafür ein großes Donnerblech, manchmal mit einer großen Trommel kombiniert, üblich. Andere Dirigenten suchen elektronische Lösungen. Auf der Suche nach Wagners Klangideen ist es Frau Dr. Christa Jost, der Herausgeberin der *Walküre*- Bände der neuen Wagner-Gesamtausgabe gelungen, das originale Instrument in nicht mehr funktionsfähigem Zustand in einer Scheune des Fundus der Bayreuther Festspiele in der Nähe von Bayreuth aufzufinden. Damit ist die Frage nach Wagners Klangvorstellung zu beantworten. Es handelt sich um einen riesigen Apparat, mit einem extrem großen Fell bespannt, welches durch eine Mechanik – ähnlich einer Pedalpauke – während des Spieles in der Tonhöhe verstellbar ist und auf das verschiedene Holzschlägel, die über Nocken unterschiedlich ausgelöst werden, von einer Kurbel im Tempo veränderbar »gespielt« werden. Für die Amsterdamer Ring-Produktion von 2005 war dies die Anregung, diese Maschine nachzubauen. Hartmut Haenchen ließ in Zusammenarbeit mit dem Schlagzeuger Hay Beurskens und den Werkstätten der Niederländischen Oper diese Rekonstruktion der wiederaufgefundenen originalen Donnermaschine anfertigen. Die Bayreuther Festspiele haben nach dieser Anregung unter Kyrill

⁴⁵ »Zu wünschen ist nun, daß das verbesserte, ungemein veredelte Instrument sofort an die besten Orchester vertheilt und den besten Bratschenspielern zu einer ernstlichen Pflege dringend empfohlen würde.« Brief Richard Wagners an Hermann Ritter vom 28.3.1876, zit. ebd.

⁴⁶ Siehe auch Hartmut Haenchen: *Werkzeuge und Interpretation* Pfau-Verlag, 2016, Band 2, S. 33.

Petrenko ebenfalls einen Nachbau realisiert. Das Klangergebnis zeigt deutlich, dass es bei Wagner um ein einer überdimensionalen Pauke ähnliches Musikinstrument ging, welches sich in seine Klangideen einbindet, nicht aber um einen technischen Vorgang einer naturalistischen Bandeinspielung oder um metallische Klänge eines Donnerbleches.

Die Windmaschine wird bei ihm vor allem durch Regieanweisungen eingesetzt, und Heinrich Porges bezeugt die reichliche Verwendung.

Auch bei der Klanggestaltung der Glocken in der Verwandlungsmusik des ersten Aktes des Parsifal und später im Werk versuchen wir, Wagners Idee näherzukommen. Bei der Uraufführung nutzte Wagner vier verschieden große Tamtams, beklagte aber deren ungenaue Tonhöhe und spottete andererseits über die Glasglocken, die sich im Münchner Theater befanden. Wagner sagte spottend: »Solche Polyphemischen Käse-Glocken wären das Rechte.« Und an anderer Stelle: »Nach einer Besprechung mit Sachverständigen über die Darstellung des nöthigen Glockengeläutes kam man darin überein, daß dieß immer noch am besten durch chinesische Tamtams zu imitiren sei. Also auf welchem Markte sind diese Tamtams in größter Anzahl und zu bester Auswahl anzutreffen? Man denkt: in London. Gut! – Wer übernimmt die Auswahl? Natürlich: Dannreuther. Also: versuche, liebster Freund, ob du 4 Tamtams auftreibst, welche – wenigstens annähernd – folgendes Geläute liefern: c-g-a-e. Zu bemerken ist, daß – um tiefen Glockenton herauszubringen, diese Instrumente nur sanft am Rande angeschlagen werden müssen, während sie sonst, stark in der Mitte beklopft, einen hellen und ganz unbrauchbaren Ton angeben. Also – sieh zu! –«. So wird auch deutlich, dass er wirklich die tiefen Klänge wollte. 1881 schrieb Cosima Wagner an den Bayreuther Klavierbauer Steingræber und brachte ihn mit Wagner in Verbindung, um die sogenannten »Parsifal-Glocken« zu bauen, die bis heute als Standard für die Ausführung gelten, nachdem bereits vorher der Versuch unternommen wurde, richtige Glocken zu gießen – offensichtlich aber ohne Erfolg. Diese »Glocken« bestehen im Prinzip aus überdimensionalen Klaviersaiten, die über Tasten angeschlagen wurden, lassen aber den diffuseren, unregelmäßig obertönigen Tamtam-Klang vollständig vermissen. Heute hat die Firma Steingræber ein klangvolleres Modell als eine Hackbrett, also mit Schlägeln angeschlagen, entwickelt. Schon bei der Uraufführung wurde das ursprüngliche Instrument mit Tam -Tams und Bastuba kombiniert. Wie wichtig ihm die Tonhöhe war, macht ein Telegramm vom 12. Juli 1882 an Edward Dannreuther deutlich: »A Kingdom for a

Tamtam! mit richtigem C-Diapason normal.« Für die Bayreuther Aufführungen 2017 wird es eine auf das Original zurückgehende Kombination geben, die aus gestimmten (tiefen) Java-Gongs, Thai Gongs , Plattenglocken, Tamtam mit dem neues Glockenklavier von Steingræber bestehen wird.

Für das Glockenspiel im Feuerzauber der *Walküre* ließ er ein Instrument mit richtigen Glocken konstruieren und verwendet es auch bei den Lehrbuben in Die Meistersinger von Nürnberg: »Ich denke man ließe dieß chromatisch, mit beliebigem weiteren Umfange (auch für andre Fälle) anfertigen, mit Claviatur zum Spielen, jedenfalls aber mit wirklichen Glocken, nicht auf bloßen Stahlstäben; dazu vielleicht ein geschickter Dämpfer, der die Glocken nach jedem Anschlag sogleich dämpft.«⁴⁷

⁴⁷ Richard Wagner an Hans von Bülow am 14.7.1867, in: ders., Briefe an Hans von Bülow, Jena: Diederich 1916, S. 257