

Richard Wagner, Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen*

Vorwort zur Bearbeitung für Soli und mittelgroßes Orchester von Eberhard Kloke (2010-2012)

Die lebenslange Beschäftigung mit Wagners Werk und die Auseinandersetzung mit dessen Konzeption und Wirkungsgeschichte haben dazu geführt, am Musikdrama *Der Ring des Nibelungen* auszuloten und auszuprobieren, wie sich Wagners Partituren gewissermaßen komprimieren und für eine kleinere Orchesterbesetzung verdichten ließen. Dies geschah im Wissen um die von Wagner angeblich autorisierte, sogenannte Coburger Fassung, die nicht in Partiturform vorliegt, sondern nur in adaptierten Orchesterstimmen. Diese Coburger Fassung ist eine offenbar ad hoc geschaffene Bearbeitung für kleines Orchester, welche offenbar aus der Not geboren wurde und auf das „Ring“-typische Instrumentarium verzichtet und daher heutigen Ansprüchen nach einer „authentischen“ Transkription nicht genügen kann.

Bis zum 2. Akt des *Siegfried* wurde bekanntlich nicht für einen „indirekten Orchesterklang“, also für Bayreuths verdeckten Orchestergraben, sondern vielmehr für konventionelle Opernhäuser mit offenem Orchestergraben konzipiert. Es gilt sich immer bewusst zu machen, dass spätestens seit Erfindung der Mikrofonie und des Lautsprecherklanges der „mystische Abgrund“ des verdeckten, unsichtbaren Orchesters eine Art Anachronismus darstellt, wenngleich nicht bestritten werden soll, dass etwa Parsifal selbstverständlich auf die spezifisch akustischen Verhältnisse des Bayreuther Festspielhauses zugeschnitten ist. Die Idee des indirekten Orchesterklanges ist also historisch eingeholt worden von der technischen Entwicklung der Mikrofonie und des Lautsprecherklanges.

Es sei nicht zuletzt auch erinnert an die großen Fortschritte im Instrumentenbau der letzten 125 Jahre. Noch zu Wagners Zeiten war eine Hauptmotivation für das „verdeckte Orchester“, störende Nebengeräusche der Instrumente zu eliminieren. Die Vorstellung von „Klang“ wandelte sich aufgrund der technischen Veränderungen vom vermischten, versteckten bzw. verdeckten und somit verstellten Klang mehr und mehr in Richtung zu offengelegten Klangstrukturen, zu analytisch geprägten und erprobten, eben zu detail-geschärften Klängen, um mittels eines sichtbaren (d. h. einsehbaren) sowie direkt hörbaren (plastisch-durchhörbaren) Orchesterklanges den musikalischen Zusammenhang zu verdeutlichen. Damit soll nicht postuliert werden, dass eine Interpretation umso besser oder authentischer sei, je weiter sie sich vom ursprünglichen Werkcharakter entfernt. Vielmehr soll damit zum Ausdruck gebracht werden, dass sich durch verschiedene Veränderungen und Entwicklungen (eben durch Bearbeitungen, Instrumentenbau, Mikrofonie- und Lautsprechertechnik sowie Veränderung des Rezeptionsverhaltens) die Perspektive eines Werkes, die Produktion (Interpretation) und damit auch die Rezeption von Musik verändern.

Man unterliegt einem weitverbreiteten Irrtum zu glauben, dass Wagner – insbesondere *Der Ring* – an deutschsprachigen Opernhäusern „original“ aufgeführt wird. Sogar in den sog. „big five/seven“ der deutschsprachigen Opernhäuser wird Wagner nur mit reduzierter Streicherbesetzung gespielt.

Bei einer ersten Recherche darüber, in welcher Streicherbesetzung konkret der RING innerhalb der deutschsprachigen Bühnenlandschaft aufgeführt wurde/wird, stellte sich gleich heraus, dass keines der sogar größeren deutschsprachigen Opernhäuser in der von Wagner ausdrücklich vorgeschriebenen Orchesterbesetzung – namentlich der Streicher – spielt. Wagners geforderte Streicherbesetzung lautet 16/16/12/12/8 und wird tatsächlich nur in Bayreuth realisiert.

Folgende große Opernhäuser spielten den Ring in der letzten Zeit in folgenden Streicherbesetzungen:

Wien: 14/12/10/8/8

Berlin: 14/12/10/8/7

München: 14/12/10/8/7

Stuttgart: Rh. und Wk.: 13/10/10/10/5; Siegfr. und GD: 14/12/10/8/5

Hamburg: 14/11/10/8/6

Frankfurt: 14/12/10/8/6

Zürich: 12/10/8/6/5

Bei den mittleren und kleineren Opernhäusern verschiebt sich das Besetzungsverhältnis entsprechend weiter zu Ungunsten des Originals.

Dieses Missverhältnis zwischen Streicher- und Bläserbesetzung hinsichtlich der aufführungspraktischen Realität der meisten Opernhäuser bei einer aktuellen Neubearbeitung grundsätzlich zu korrigieren, ist neben dem Aspekt, eine Spielmöglichkeit auch für kleinere Bühnen zu ermöglichen, einer der Ausgangspunkte gewesen.

Zentrales Anliegen für eine neue Transkription von Wagners *Der Ring des Nibelungen* war also, sowohl eine aufführungspraktische Alternative – bei grundsätzlicher Beibehaltung der Wagnerschen Partitur – als auch eine neue Klangausrichtung für das Werk herzustellen. Dieser Versuch sollte jedoch nicht mit den Ansätzen der sogenannten historisch informierten Interpretationspraxis verwechselt werden. Bei der vorliegenden Transkription geht es um eine nicht geringfügige Veränderung des Klangbildes und damit der Klangstruktur innerhalb des Orchesters sowie der Balance zwischen Bühne und Orchester. Dem vermeintlichen Verlust von „großem Opernklang“ wird eine radikalere kompositorisch-klangliche Substanz entgegengesetzt – im Sinne einer Feinabstimmung zwischen den Sängern und dem deutlich verkleinerten Orchester. Es ergibt sich hieraus die Möglichkeit einer größeren Flexibilität bei der Besetzung der Sänger in Richtung von schlankeren und „sprachfähigeren“ Stimmen, die nicht ausdrücklich auf das hochdramatische Fach spezialisiert sind.

Textverständlichkeit und klangliche Transparenz sollen die theatralische Präsenz erhöhen, was Wagners musiktheatralischem Anliegen unzweifelhaft entspricht. In

diesem Zusammenhang sei an Wagners Worte erinnert, die er vor der Ring-Uraufführung 1876 an die Sänger richtete: „Deutlichkeit! – Die großem Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.“

Bei der Analyse des Werkes fällt sofort die große zeitliche Unterbrechung der Kompositionsarbeit ins Auge. Zwischen der Komposition von *Siegfried* 2. Akt und *Siegfried* 3. Akt klafft eine Pause von ca. 12 Jahren. Dies brachte 2 wesentliche Aspekte zum Vorschein, die in der Folge Auswirkung auf Klang, Klangarchitektur und generell kompositorische Verdichtung im Werk hatten:

1. Entstehung von *Tristan* und *Meistersinger*
2. Konkretisierung der Festspielidee und Planung des Bayreuther Festspielhauses („verdeckter Orchesterklang“).

Um diese zeitlichen Bruchstellen des *Ring* in aller Kürze zu verdeutlichen, sei ein tabellarischer Überblick über die Entstehungsgeschichte des RING gegeben:

### Zeitplan RING (Wagner)

1848	Wagners Schrift <i>Der Nibelungen-Mythos</i> . Als Entwurf zu einem Drama
1848-51	Prosaentwürfe zu <i>Siegfrieds Tod</i> , <i>Der junge Siegfried</i> , <i>Rheingold</i> und <i>Walküre</i>  Dichtungen zu <i>Siegfrieds Tod</i> ( <i>Götterdämmerung</i> ), <i>Der junge Siegfried</i> ( <i>Siegfried</i> ), <i>Walküre</i> und <i>Rheingold</i>
1850	Erste Festspielpläne
1850-51	<i>Oper und Drama</i> (gewidmet Theodor Uhlig) als theoretische und ästhetische Grundlage für das Musikdrama
1851	Erläuterungen zum <i>RING des Nibelungen</i> und Skizzierung der Festspielidee („Bühnenfestspiel“) in einem Brief an Uhlig vom 12.11.1851
1848-52	RING-Dichtung in der Reihenfolge:  <i>Siegfrieds Tod</i> ( <i>Götterdämmerung</i> ), <i>Der junge Siegfried</i> ( <i>Siegfried</i> ), <i>Walküre</i> und <i>Rheingold</i>
1853	Gesamte RING-Dichtung erscheint im Privatdruck, erste öffentliche Vorlesung der RING-Dichtung in Zürich

1853-54	Komposition Rheingold
1854-56	Komposition <i>Walküre</i>
1856-71	Komposition <i>Siegfried</i> mit Unterbrechungen
1857	Orchesterskizze 2. Akt <i>Siegfried</i> („ <i>Tristan</i> bereits beschlossen“) Notiz vom 18. Juni  (...dass der mein Vater nicht ist....wann sehen wir uns wieder?“) Notiz vom 27. Juni
2. Julihälfte bis 9.8.1857	Fertigstellung der Orchesterskizze bis Ende des 2. Aktes  ...“Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit begleitet; dort hab’ ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen: –er ist dort besser dran als anderswo. –Soll ich das Werk wieder einmal aufnehmen, so müsste mir dies entweder sehr leichtgemacht werden, oder ich selbst müsste es mir bis dahin möglich machen können, das Werk im vollsten Sinne des Wortes der Welt zu schenken...“ (Brief an Franz Liszt vom 28. Juni 1857)
10.06.1865	UA <i>Tristan</i> in München
1866	Wagner diktiert „angenehme Erinnerungen an die erste Reise nach Bayreuth“
22.09.1869	UA <i>Rheingold</i> in München, Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses und Aufführung der IX. Symphonie Beethovens im Markgräflichen Opernhaus
1864	Wiederaufnahme der Arbeit an <i>Siegfried</i>
2. Hälfte 1864 bis 2.12.1864	Partiturreinschrift <i>Siegfried II</i>

21. 06.1868	UA <i>Meistersinger</i> in München
26.07.1870	UA <i>Walküre</i> in München
1869-71	Komposition <i>Siegfried</i> III
1869/70-74	Komposition <i>Götterdämmerung</i>
ab 1874	Proben zur ersten Aufführung des RING in Bayreuth
ab 13.08.1876	Eröffnung der Bayreuther Festspiele mit drei Gesamtaufführungen des RING
1883	Tod Wagners in Venedig

**Die Orchesterbesetzung** der Ring-Opern in der vorliegenden Transkription ist auf die Stärke eines mittelgroßen Orchesters ausgerichtet:

Rheingold: Besetzungsstärke 54

Walküre: Besetzungsstärke 57

Siegfried: Besetzungsstärke 60

Götterdämmerung: Besetzungsstärke 63

Im Zuge der Bearbeitung wurden die Klangfarben des Orchesters durch Ausdifferenzierung innerhalb des historisch vorgegebenen Spektrums und durch Einführung neuer Instrumente erweitert und „modernisiert“. Es wurde sowohl eine Erweiterung als auch Verdichtung des Klanges angestrebt, zumal die Ring-typischen Instrumente wie Wagnertuba, Basstrompete und Kontrabassposaune selbstverständlich beibehalten wurden. Den neu eingeführten Instrumenten Altflöte, Heckelphon, Kontrabassklarinette, Kontrafagott und Cimbasso (als Bindeglied zu Tuben und Posaunen) wird besondere Bedeutung als zusätzliche dramatisch-psychologische Klangträger zuteil.

Andreas Prohaska sei gedankt für die Mithilfe bei der „Definition“ des Sängerapparates und die kritische Begleitung bei der Neufassung/Kürzung der Szenen- und Regieanweisungen.

Besonders zu danken ist Heinz Stolba (UE) für seine engagierte, die Transkriptionsarbeit stets begleitende Lektoratsarbeit.

## Besetzung Ring/Besetzungsfragen für stückübergreifende Gesangssolisten im *Ring*

(Diese Angaben beziehen sich selbstverständlich auf diese Fassung/Bearbeitung des *RING*)

Durch die Neubearbeitung der *Ring*-Opern haben sich einige Vereinfachungen bei den Besetzungen ergeben, besonders, wenn alle vier Stücke in kürzesten Abständen gegeben werden. Partien von ähnlicher Beschaffenheit können zusammengefasst bzw. von einem Sänger/einer Sängerin übernommen werden. Überschneidungen innerhalb eines Stückes, oder eines Aktes sind möglich bei konzertanter/semiszenischer Aufführung. Es könnte auch bei den Extrempartien eine Aufteilung von einer Partie auf mehrere Personen/Darsteller erwogen werden.

Besetzungsmodell für den *RING* in der vorliegenden Fassung:

Es erscheint sinnvoll, die Gesangspartien in zwei Kategorien aufzuteilen, da sich die Extrempartien meist nicht aus dem jeweiligen Ensemble heraus besetzen lassen.

Sängerin					
Kategorie1= Ensemble					
Stimmfach/ Lage	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter- dämmerung	<a href="#">Kommentar</a>
1 Sopran	Woglinde	Helmwige	Waldvogel	Woglinde, Cover: 3. Norn	<a href="#">Sopran</a> : weicher, hoher, lyrischer Sopran mit Qualität zur Legato-Koloratur, aber Waldvogel: Stakkato-Koloratur und cantabile in extremer Höhe bei gleichzeitiger Textdeutlichkeit!
1 Sopran	Freia	Gerhilde		3. Norn, Gutrune	<a href="#">lyr. Sopr.</a> , gewisse Durchschlagskraft in Mittellage und Höhe ohne Schärfe
1 Sopran siehe auch Kategorie 2		Sieglinde oder Kategorie 2: siehe unten	Brünnhilde		<a href="#">dramat. Sopran</a> von tieferer Mittellage bis Höhe incl. c''', klarste Artikulation mit hochdramatischer Qualität.
1 Mezzosopran	Wellgunde	Rossweiße		Cover: 2. Norn, ev. 1. Norn	<a href="#">lyr. Mezzosopran</a>
1 Mezzosopran	Fricka	Waltraute		2. Norn	<a href="#">Mezzosopran</a> : etwas tiefer, Norn und Waltraute mit großer solistisch-expressiver Qualität, auch heftige Attacke
1 Mezzosopran	Floßhilde	Fricka		Waltraute	<a href="#">Mezzosopran</a> : für die Partie der Waltraute besonders

					starke Artikulationskunst und extreme Ausdrucksqualität
1 Alt	Erda	Grimgerde	Erda	1. Norn	<b>Alt:</b> Eine der tiefsten dramatischen Altaufgaben außerhalb des Oratorienbereiches, starke artikulative Begabung gefordert, trotz klangvollster darstellerischer Tongebung, s. o.
1 Alt	Cover: Floßhilde, Fricka	Schwertleite, Cover: Fricka		Cover: 1. Norn, Waltraute	<b>Alt:</b> Rhg - Cover Floßhilde, Fricka s. o.; Wk – Schwertleite, Cover – Fricka, s. o. : große Qualität in dramatischem Ensemblegesang, Götterdg. – Cover 1. Norn, Waltraute s.o. Mit nahezu der weitesten Spannbreite zwischen dramatischem Mezzo und tiefem dramat. Alt, außer vielleicht der Wk – Fricka, den Erdas od. noch die erste Norn. Die Partie braucht stimmlich eine starke darstellerische Eindringlichkeit.
7-8 Sängerinnen					
Kategorie 2: erfahrene Gast-sängerinnen)					
Sopran: 2-3 Sängerinnen		Brünnhilde Sieglinde? (siehe oben)	Brünnhilde?	Brünnhilde	<b>Sopran-Brünnhilden:</b> Dramatischste Sopranpartie neben Isolde d. gesamten Literatur. In der vorliegenden Fassung sicher nicht diese „fetten“ übermäßig dramatischen Farben, eher mitkraftvoll sprachbetonter Stimme in allen dynamischen Schattierungen  Wk-Brünnhilde ist fast ein dramat. Mezzo, aber allein mit den „Hojotoho’s“ schon wieder in der dramatischer Sopranfarbe. Artikulation und Phrasierung muss in jedem Falle von äußerster Strahlkraft sein, aber auch von innigster darstellerischer Pianokultur.  Götterdg. – Brünnhilde ist eine

					<p>der größten u. längsten Aufgaben der Literatur (siehe ggfls auch auch Aufteilung auf mehrere Personen); muss über eine äußerst differenzierte Artikulation verfügen, ohne ihre jugendlich-lyrische Qualität und Legatokultur zu verlieren, stark in ihrer darstellerischen Kraft.</p> <p>Die <b>Sopran</b>-Sieglinde ist die viel lyrischere Rolle, muss aber über eine äußerst differenzierte Artikulation verfügen, von jugendlicher Strahlkraft und dramatischem Ausdruck.</p>
--	--	--	--	--	--

Sänger Kategorie 1 und 2					
Stimmfach/ Lage Kategorie 1	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götter- dämmerung	<a href="#">Kommentar</a>
1 Tenor	Froh, Mime		Mime		<p><b>Tenor:</b> Rhg – Froh/Mime</p> <p>Ein möglichst jugendlich lyrischer – strahlender Tenor mit der darstellerischen Möglichkeit zu charakterisieren, wenn er auf Mime „umsteigt“, die diesbezügliche Tongebung muss sich komplett von Froh unterscheiden.</p> <p>Sf – Mime ist auch hier eine der größten Aufgaben für einen starken Buffo oder Charaktertenor. Differenzierteste Tongebung, Charakterisierung in allen Lagen, die Partner eben immer Wotan/Wanderer u. Siegfried (Alberich) – ein musikalisch/darstellerischer Kraftakt</p>
1 Tenor	Loge	Siegmund			<p><b>Tenor:</b> Rhg Loge liegt vom Stimmgewicht über den vorherigen Partien. Es gibt es immer ein breites Band an Besetzungsmöglichkeiten zwischen „Charakterbuffo“</p>

					mit durchdringender Projektion und dem sogenannten „Heldentenor“.  Siegmond: siehe unten
1 Tenor?: siehe oben		Siegmond (allein besetzt)			Tenor: Wk – Siegmond: unter den Ring-Tenören hier die baritonale Ausprägung. Die Partie könnte quasi von jedem Bariton gesungen werden, bis auf den Schluss des 1. Aktes (ausgestattet mit einem mit einem hohen B!), beste Artikulation erforderlich!
1 Bariton	Donner		Cover: Alberich	Alberich	<b>ehrer lyrischer Bariton</b> , weder hoch, noch tief. Könnte allerdings auch im Siegfried den Alberich covern, denselben im 2. Akt Götterdämmerung ganz
1 Bariton	Wotan			Gunther	<b>Bariton</b> : Der Rhg – Wotan kann gekoppelt werden mit Gunther. Diese Kombination funktioniert in der vorliegenden Fassung hervorragend.
1 Bariton	Alberich		Alberich	Cover: Alberich	<b>Bariton</b> : 3x Alberich; derjenige im Rheingold ist eine riesige und dramatische Charakter-Partie.  Gefragt ist nach einem starken hohen Charakterbass, mit mind. 2 Oktaven Stimmumfang und mit der gewissen knorrigen Rauheit; kein „Schönsänger“, der eine Bösewicht des Zyklus, der andere Bösewicht ist neben Hunding sein Sohn Hagen.
1 Bass	Fasolt		Wanderer		<b>Bass</b> : Fasolt im Rheingold ist einer der Riesen, der lyrische hohe Bass, der eine von den beiden Rauen.  In Personalunion mit ihm soll der Sänger auch den Wanderer singen, also die Wotanfigur im Siegfried. Man ist den Fasolt tiefer gewohnt, es ist aber hier durchaus spannend und zweckmäßig ihn in dieser Fassung mit dem Wanderer zu kombinieren.
1 Bass	Fafner	Hunding	Fafner	Hagen	<b>Bass</b> : die beiden Fafner-

					<p>Partien, Hunding und Hagen, sind die tiefsten Stimmlagen, vom Volumen und von der Farbe her „schwarz“. Den tiefen Stimmen sind eindeutig die „Bösewichter“ zuzuordnen.</p> <p>Hunding ist keine große sängerische Aufgabe, es kommt nur auf die beiden obengenannten Aufgaben an.</p> <p>Hagen muss am meisten die Qualität von Volumen und Klangfarbe besitzen, aber genauso über piano-parlando und sprachliche Farben besitzen, nur mit jenen negativen Vorzeichen: starke Sängerdarsteller-Persönlichkeit!</p>
7-8 Sänger					
Kategorie2= Erfahrene Gastsänger 3-4 Sänger					
Tenor			Siegfried	Siegfried	<b>Tenor:</b> Stimmfarbe und Volumen zwischen Dramatik und Lyrik. Lyrischste Stellen wie z.B. im Waldweben, stehen gegenüber den dramatischen Schmelz- und Schmiedeliedern..
Bariton		Wotan			<b>Bariton:</b> der Walküren-Wotan ist die schwerste (Stimmgewicht) der Wotanpartien, er muss alle sängerischen Finessen in allen Lagen besitzen: Tiefe zu Beginn der Wotanserzählung, große Ausbrüche vor und nach der Wotanserzählung, Parlanto in den rezitativen Stellen bis zu den ganz großen Melodiebögen wie z. B. im Abschied u. Feuerzauber.
Bass?: siehe oben				Hagen	<b>Bass:</b> Hagen muss am meisten die Qualität von Volumen und Klangfarbe besitzen, aber

					genauso piano-parlando und sprachliche Farben. Der Sänger muss, ähnlich wie seine Wotan-Kollegen, die er quasi nicht zu Gesicht bekommt, diese dramatische Persönlichkeit auf der Bühne ausstrahlen, nur mit jenen negativen Vorzeichen. Hier soll nicht ein antiquierter „Brunnenvergifter“ gezeigt werden, sondern ein mit viel Intelligenz dargestellter, mit sich und der Welt unzufriedener Mann, mit furchterregender Kraft, zerfressen vom Ehrgeiz, die Welt zu beherrschen.

Schlussbemerkung:

Ausdrücklich sei darauf hingewiesen, dass die Einzelwerke ohne Streichungen bearbeitet wurden.

Die Auswirkung auf opernpraktische Konsequenzen im Hinblick auf variable Besetzungsalternativen in Richtung schlankere, *sprachfähigere* Stimmen, wird sich einstellen. Textverständlichkeit und Klang-Transparenz werden die theatralische Präsenz erhöhen, welches Wagners postuliertem musik-theatralischem Anliegen entspräche.

Es bleibt allemal spannend, durch zahlreiche Aufführungen zu erleben und konkret nachzuvollziehen, inwieweit die aufführungspraktischen Konsequenzen der Transkription generell eine neue Sicht und Hörperspektive auf das Wagnersche Werk ermöglichen könnten.

Eberhard Kloke, Berlin im November 2012