



Der idealische Sänger

Die **Geschichte des Wagner-Gesangs** ist eine Geschichte von Missverständnissen. Das Dilemma der Aufführungsgeschichte bewegt sich dabei im Spannungsfeld von Wagners Gesangs-Ideal und dem, was andere daraus gemacht haben – und es hält bis heute an. Von Jürgen Kesting.

Wir haben ein Feld der Musik, das uns ganz eigens gehört; und dies ist die Instrumentalmusik; eine deutsche Oper haben wir nicht. Die Talente der neueren guten deutschen Opernkomponisten, Weber und Spohr, reichen für das dramatische Gebiet nicht aus.“ – Schon 1834, in seiner ersten Schrift („Die deutsche Oper“), hatte Wagner ein Ziel: das musikalische Drama als Kontrafaktur zur Oper. Das Mittel für dieses Drama sah er, wie er in zwei weiteren Aufsätzen – „Pasticcio von Canto Spianato“ (1834) und „Der dramatische Gesang“ (1837) – ausführte, in einer Gesangssprache, die, in den Dienst dramatischer Sinnvermittlung gestellt, die Werk-Idee verwirklicht.

Verwirklichung: Das ist die zentrale Kategorie in Wagners Ästhetik des musikalischen Dramas. Entscheidend ist nicht die in das Werk eingesenkte Idee, sondern die Realisierung – in erster Linie die sängerische Darstellung und nicht ein szenischer Ideenreichtum, der uns heute oftmals als Palliativ für die durch den Wagner-Gesang zugefügten Schmerzen verabreicht wird. In einem Brief an Franz Liszt vom 20. Juli 1850 betonte Wagner, „dass nur der Darsteller der eigentliche wahre Künstler sei. Unser ganzes Dichter- und Komponisten-Schaffen ist nur Wollen, nicht aber Können: Erst die Darstellung ist das Können: die Kunst.“ Es ist ein Gedanke, mit dem er auch den epochalen

Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“ beschließt.

Anders als sein italienischer Antipode Giuseppe Verdi, der für ihm vertraute Sänger schrieb, konzipierte Wagner viele Partien für „idealische“ Sänger; und er war bitter enttäuscht, wenn sie ihn so bitter enttäuschten wie der Tenor Joseph Tichatschek, weil er die Partie des Tannhäuser nur als „stimmbegabter Sänger“ auffasste, indes das „Charakteristische der Aufgabe“ zu erfassen nicht in der Lage war. Im praktischen Theaterleben blieb Wagner zunächst ein ebenso verstörender wie faszinierender Außenseiter, und als seine romantischen Opern sich seit 1852 durchzusetzen begannen, führte er im Zürcher Exil ein gleichsam exterritoriales Leben.

Kaum dass sich ihm nach der Errettung aus tausend Nöten – pekuniär aus Millionen-Nöten – die Chance bot, ins Theaterleben steuernd einzugreifen, teilte er dem bayerischen König, seinem Mäzen, mit, dass er an einer „umfassenden Mémoire über die musikalisch-dramatische Kunstschule“ arbeite, die für die Verwirklichung seiner Vorstellungen unabdingbar war. In diesem Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule, dem König am 6. April 1865 zugestellt, lesen wir: „Kein Zweig der musikalischen Ausbildung ist in Deutschland vernachlässig-

ter und übler gepflegt als der des Gesanges. ... Zum Erstaunen ist es, auf wie wenige von den an zahlreichen Theatern oft mit den größten Gehalten angestellten Sängern die Wahl fallen kann, wenn es gilt, zu mustergiltigen Aufführungen reinsten deutschen Styles ... die nöthigen Künstler zu berufen. Die zur Darstellung meines Nibelungen-Werkes zu berufenden Sänger sind zum allergrößten Theile bei den deutschen Operntheatern gar nicht zu finden.“ Wie auch: Die Werke lagen ja noch nicht vor.

Das Problem sah er weniger in der Methode der stimmlichen Ausbildung als in der durch die deutsche Sprache diktierten musikalischen Manier. „Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stilistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache, und der Gesang wird entstellt. Die richtige Entwicklung des Gesanges

**Wagners Ziel:
eine Gesangs-
sprache im Dienst
dramatischer
Sinnvermittlung**

auf Grundlage der deutschen Sprache ist dafür die gewiss außerordentlich schwierige Aufgabe ... Sie kann nur glücken durch ununterbrochene Übung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang der deutschen Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist ... Dass hierbei eine eigentliche Verkümmern des Gesangswohllautes nicht aufkommen dürfe, versteht sich von selbst.“

„**Das älteste, echteste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme. ... Der Genius der Menschenstimme repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung.**

(Richard Wagner in „Oper und Drama“)



Richard Wagner 1871: In diesem Jahr besuchte er zum ersten Mal Bayreuth und schloss die Komposition des „Siegfried“ ab.

Foto: Archiv



Joseph Tichatschek mit Wilhelmine Schröder-Devrient in der „Tannhäuser“-Uraufführung 1845.

Foto: Enrico Nawrath/Bayreuther Festspiele



In der „Lohengrin“-Inszenierung von Hans Neuenfels feierte Klaus Florian Vogt 2011 einen großen Erfolg bei den Bayreuther Festspielen.

Im Kern wiederholt er damit eine Forderung aus seinem 1837 geschriebenen Aufsatz „Der dramatische Gesang“: „Die höchste Reinheit des Tones, die höchste Präzision und Rundung, die höchste Glätte der Passagen und die genaueste Gliederung der Perioden wie die höchste Reinheit der Aussprache bilden das Fundament für den Gesangsvortrag. ... Was kann der Affekt hervorbringen, wenn er die organischen Möglichkeiten überschreitet?“ (Wie oft erleben wir heute Momente stimmlicher Überforderung mit dem Gefühl, vom Hören heiser zu werden?!)

Die Zeiten hatten sich nicht geändert, als er 1875 mit den Vorbereitungen der Bayreuther Festspiele begann. Der von ihm bestellte Bayreuther Studienleiter Julius Hey berichtet in seinem Werkstattbericht „Richard Wagner als Vortragsmeister“ von einem verzweifelten Ausruf: „Was hilft's mir denn, wenn ich noch so schöne Noten schreibe und keinen Sänger finde, der sie zu singen versteht.“ Wenige Monate später stellte er sich die verzweifelte Frage, warum er in seinen Opern alle seelisch entscheidenden Partien der Tenorstimme anvertraut hatte. Die Antwort ist einfach: weil er in der Stimme von Joseph Tichatschek ein Klang-Ideal gefunden hatte.

Wie steht es heute um jene Fundamente: die höchste Reinheit des Tons, die höchste Glätte der Passagen oder gar um die höchste Reinheit der Aussprache? Die Frage wird nicht gestellt. Sie kann nicht gestellt werden. Sie würde das Funktionieren eines Betriebs stören,

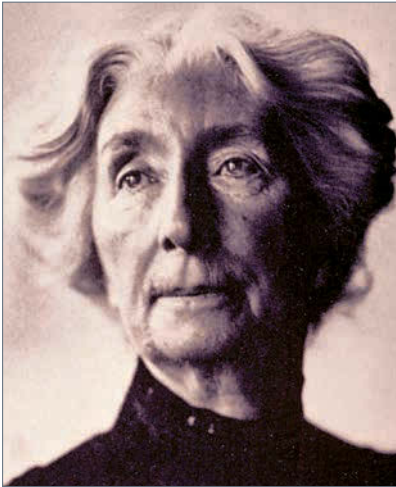
der den Mechanismen eines globalisierten Marktes gehorcht. Die Besetzungslisten in Karsten Steigers „Opern-Diskographie“ zeigen, dass die Hauptrollen in Wagners Opern und Musikdramen seit mehr als vier Jahrzehnten nur noch selten mit deutschen Sängern besetzt werden konnten – mit der Betonung, dass deutsch akkulturierte Sänger eingeschlossen sind.

Wie wären Aufführungen „reinsten deutschen Stiles“ möglich, wenn einem Star-Tenor bei einer Aufnahme der „Meistersinger“ jede Phrase vorgesungen werden muss oder wenn derselbe Star Teile anderer Partien nachträglich auf eine „freie“ Spur singt und dies in einem Deutsch, das dem Hörer spanisch vorkommen muss? Kann wirklich ein vom Wort abgelöster schöner Klang ein Ersatz sein für den „inneren“ Sinn? Es gab und gibt aber auch Sänger, die, weil sie singen können, mit der deutschen Sprache besser umgehen als deutsche Sänger, die ihre Texte nur deklamieren, ohne die Worte in den Klang zu betten.

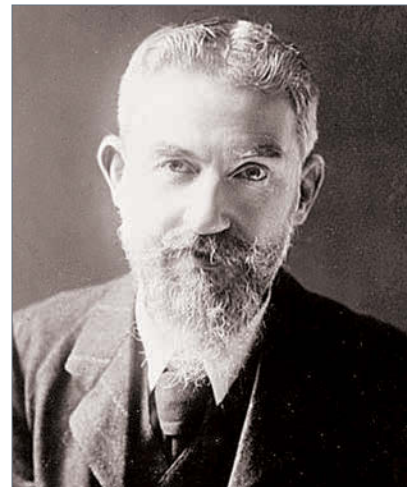
Was den Vortrag angeht, also die für Wagners musikalische Dramen entscheidende Sinnvermittlung der Texte durch die „höchste Reinheit der Aussprache“, mag man im alltäglichen Betrieb nicht selten einen ähnlichen Eindruck gewinnen wie der Leutnant Riccaut de la Marlinière in Lessings Komödie „Minna von Barnhelm“: „O, was ist die deutsch Sprak für ein arm Sprak! für ein plump Sprak.“ Gerade durch die Obertitel wird man, oft schmerzlich, darauf aufmerksam gemacht, wie unartikuliert die Texte

gesprochen und wie wenig eloquent sie gesungen werden, nicht zuletzt deshalb, weil nur noch wenige Wagner-Sänger wissen, dass die konsonantischen Klinger – also die Liquide, die Nasale und die Labio-Dentale (das stimmhafte W und das stimmlose F) – die „Erwecker der Vokale“ sind und damit entscheidend für kohärente Wort-Ton-Phrasen. Wie selig ist man, wenn man hört, wie Klaus Florian Vogt auf der Bayreuther Bühne jeder Phrase des Lohengrin ein klangliches Relief gibt; oder wenn man Jonas Kaufmanns Recital mit seinen herrlichen dynamischen Nuancen erlebt, die dem Text eine doppelte Intensität sichern.

Was aber Wagner 1882 in seinem Rückblick „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth“ bemängelte, liest sich wie eine Zustandsbeschreibung der heutigen Situation: „Eine leidenschaftliche Phrase muss verwirrend und kann abstoßend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfasst bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu lassen, müssen aber die kleinsten Partikeln der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können: eine fallengelassene Vorschlags-, eine verschluckte End-, eine vernachlässigte Verbindungssilbe zerstört sogleich diese nötige Verständlichkeit. Diese selbe Vernachlässigung trägt sich aber unmittelbar auch auf die Melodie über, in welcher durch das Verschwinden der musikalischen Partikeln nur vereinzelte Akzente übrigbleiben, welche, je leidenschaftlicher die Phrase ist, schließlich als bloße Stimmaufstöße vernehmbar werden, von deren sonderbarer, ja lä-



Unter der Ägide Cosima Wagners und des von ihr bestellten Studienleiters Julius Kniese kam es zu einem krassen Missverständnis von Wagners Gesangsideal.



George Bernard Shaw verspottete den deklamatorischen Stil als „Bayreuth Bark“.

cherlicher Wirkung wir einen deutlichen Eindruck erhalten, wenn sie aus einiger Entfernung zu uns dringen, wo dann von den verbindenden Partikeln gar nichts mehr vernommen wird. Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungen-Stücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den ‚kleinen‘ Noten vor den ‚großen‘ den Vorrang zu geben, so geschah dies um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie, gleich unverständlich bleiben, und diese dagegen dem trivialen Opernauffekte aufgeopfert werden.“

Heinrich Porges und Julius Hey, Mitarbeiter bei den Vorbereitungen der ersten Festspiele, haben berichtet, dass Wagner immer wieder um die Reduzierung der orchestralen Dynamik bat – mit dem Hinweis, dass der Klang des Orchesters die Stimme tragen solle wie das Meer einen Nachen. Es ist eine Bitte, die ungehört oder unerhört blieb, zumal es keine „historisch informierte“ Aufführungspraxis für ein Wagner-Orchester mit darmbesaiteten Streich- oder engermensurierten Blasinstrumenten gibt.

Wagners Opern und musikalische Dramen fanden erst nach seinem Tod ihren festen Platz im Repertoire. Dass es aber mit der Einübung in die deutsche Sprache haperte – gerade in Bayreuth unter der Ägide Cosimas und des von ihr bestellten Studienleiters Julius Kniese –, ist ein Dilemma der Aufführungsge-

schichte. In ihrem Tagebuch „Das zweite Leben“ wie in Briefen an ihre Sänger betonte Cosima immer wieder, in Bayreuth gehe es um das Drama und weniger um die Musik. Aus einem Brief an Felix Mottl: „Das erste Organ betreffs dieses Dramas ist die Sprache. In diesem Punkte hieße eine Konzession soviel als die Verleugnung der Hauptidee Bayreuths. ... Wenn etwas geopfert werden muss, so gilt es eher die Musik der Dichtung als die Dichtung der Musik zu opfern.“

Wir begegnen hier einem krassen Missverständnis des Wagner'schen Satzes, dass im musikalischen Drama die Musik ein Mittel des Ausdrucks und das Drama der Zweck des Ausdrucks sei. Dass Text wie Musik gleichermaßen Mittel des Ausdrucks sind, hat

Wagner selber betont: „In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten ‚dekamierten‘ und ‚gesungenen‘ Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang und mein Gesang Deklamation.“

Während der Vorbereitungen zu den ersten Festspielen hat er sich entsetzt über den Sprechgesang geäußert: „Was man sich unter der landläufig gewordenen Bezeichnung Sprachgesang vorstellte, bezog sich schließlich nur noch auf ein kräftig gesteigertes Textsprechen, das den ungleichen Kampf mit dem Orchester zu bestehen hatte. Dass bei diesem unsinnigen Verfahren unzählige schöne Stimmen zugrunde gingen, darf nicht wunder nehmen.“

„Meine Deklamation ist zugleich Gesang und mein Gesang Deklamation“

Die Gleichsetzung von Drama und Text führte zu einem deklamatorischen Stil, den George Bernard Shaw als „Bayreuth Bark“ verspottet hat. Dieser Stil war keineswegs nur eine ästhetische Verirrung; er hatte den schlechten Mundgeruch einer Politik, die dazu führte, dass Wagners nationale Bekundungen als nationalistische Parolen in Hitlers Hoftheater von der Bühne gedonnert wurden. Die Forderungen nach einem „neu heran“ hat Ernst Bloch als Mitstreiter des neuen Bayreuth in seinem 1959 veröffentlichten Aufsatz „Paradoxa und Pastorale bei Wagner“ formuliert: „Der Musiker Wagner ist entscheidend, nicht der vermeintliche Maler oder Bühnenarchitekt oder auch der Regisseur oder selbst der Textdichter, der hier aus vorangehender musikalischer Konzeption bestimmte. So dass Musik die Handlung nicht nur doppelt stark, dreimal glühend geschehen lässt, sondern sie erst setzt.“

Von einer solchen Verwirklichung sind wir weit entfernt. In Zeiten der szenographischen Allmacht wird die Frage nach einem „Wagner-Stil“ beiseitegeschoben oder als Widerstand gegen das moderne Musiktheater diffamiert. Der Sänger, der nach Wagners Vorstellung „zum Organ der Absicht des Komponisten“ werden sollte, hat sich heute den Absichten der Regisseure zu fügen. Die Überforderung seiner organischen Fähigkeiten wird erst als kompromissloser oder verzehrender Einsatz verklärt und dann als rücksichtsloser Umgang mit der Stimme kritisiert. Das Synonym für den heutigen Wagner-Stil lautet: As you like it. ■