

Arne Stollberg

»... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge

I Daß sich der Wagner-Gesang seit Jahrzehnten in einer Krise befinde, ist unter nostalgisch gestimmten Opernliebhabern ebenso zum Allgemeinplatz geworden wie die damit einhergehende Verklärung älterer Generationen von Sängerinnen und Sängern. Doch war früher wirklich immer alles besser? Ein Blick in die zahlreichen Dokumente vergangener Epochen scheint das genaue Gegenteil nahezu legen: Der Wagner-Gesang, so könnte man zugespitzt formulieren, steckt in einer Krise, seit es ihn gibt.

»Was hilft mir's denn, wenn ich noch so schöne Noten schreibe, und keinen Sänger finde, der sie zu singen versteht?«<sup>1</sup> Dieser Stoßseufzer bringt ein Dilemma auf den Punkt, das Wagner zunehmend beschäftigte, seit er in den 1860er Jahren ernsthaft mit den Planungen für die Aufführung seiner Ring-Tetralogie begonnen hatte: »Wo trifft man heute Sänger mit ausreichender Intelligenz, Stimmschulung und der Fähigkeit, eine Verszeile mit richtiger, verständlicher Aussprache und dramatisch belebtem Ausdruck zu singen?! Das ist ein qualvolles Ringen, Quetschen und Knödeln zum Erbarmen! Ich habe schon jede Hoffnung aufgegeben, jemals Leistungen an unseren Bühnen zu begegnen, die mich auch nur halbwegs befriedigen könnten!«<sup>2</sup>

Selbst nachdem die Bayreuther Festspiele Realität geworden waren und somit Gelegenheit bestand, eine Gesangskunst im Sinne Wagners kontinuierlich zu pflegen, scheinen sich die Dinge nicht unbedingt zum Besseren entwickelt zu haben. George Bernard Shaws Bericht von einer Bayreuther Parsifal-Aufführung des Jahres 1894 spricht in diesem Zusammenhang für sich: »Der Bassist brüllte, der Tenor heulte, der Bariton detonierte, und wenn die Sopranistin sich überhaupt herabließ zu singen statt ihren Text bloß herauszuschreien, dann kreischte sie, außer in der einen, unkreischbaren Arie von Herzeleides Tod, in der sie in Trivialität verfiel. [...] Als ich [...] nach der Vorstellung Gelegenheit hatte, ein paar Worte mit [dem Dirigenten Hermann] Levi zu wechseln, äußerte ich meine Meinung über den Bassisten. Levi schien überrascht, erklärte, der Sänger habe die beste Baßstimme in ganz Deutschland, und forderte mich auf, ich solle

1 [Julius Hey:] Richard Wagner als Vortragsmeister 1864–1876. Erinnerungen von Julius Hey, hg. von Hans Hey, Leipzig 1911, S. 53. Daß Hey die Bemerkungen Wagners in wörtlicher Rede aus dem Gedächtnis zitiert, sollte zwar zur Vorsicht beim Umgang mit dieser Quelle Anlaß geben, stellt jedoch den Informationswert der Memoiren insgesamt nicht in Frage.

2 Ebd., S. 21.

ihm doch jemanden besorgen, der die Partie besser singen würde. Darauf konnte ich nur mit genügendem Nachdruck erwidern, indem ich mich erbot, sie selber besser zu singen, woraufhin er mich als Verrückten verloren gab.«<sup>3</sup>

Bei aller satirischen Schärfe dürften diese Bemerkungen keine ganz falsche Diagnose gestellt haben. Selbst der eingeschworene Zirkel um Hans von Wolzogen und die *Bayreuther Blätter* argumentierte spürbar aus der Defensive heraus, wenn es darum ging, Wagner gegen den Vorwurf zu verteidigen, seine Musik erfordere »Schreipuppen« statt Sängerinnen.<sup>4</sup> Wie ließe es sich sonst erklären, daß Eduard Reuss 1891 in einem Artikel der *Bayreuther Blätter* ernsthaft behaupten konnte, der »mustergiltige Vortrag der Arien der ›Donna Anna‹« ermüde mehr und sei »angreifender für die Stimme als die Ausführung einer [...] ›Sieglinde‹ oder ›Brünnhilde‹.«<sup>5</sup> Für Wagners Anhänger stand fest, daß weder die Musik selbst das Problem darstelle, noch das Fehlen geeigneter Stimmen, sondern allein eine grundfalsche Ausbildung des Nachwuchses. Was an Mängeln einstweilen noch zutage trete, so Ferdinand Graf Sporck 1928, sei nur darauf zurückzuführen, daß die »Sangesbeflissenen [...] keine neu erschienenen Bücher« zur Kenntnis nehmen würden. Dort könnten sie nämlich erfahren, welche »Fortschritte [...] die deutsche Gesangsforschung seit etwa vier Jahrzehnten zu verzeichnen hat. Sie lassen sich lieber von der Marktschreierei der alten Lehre nach wie vor verblenden und verführen.«<sup>6</sup> Aus lauter Verzweiflung über diese Ignoranz sowie über den daraus resultierenden »Nieder-gang der Gesangskunst« propagierte ein Autor (oder eine Autorin?) namens H. Jung-Janotta 1913 gar die Gründung einer nationalen »Sängerschule im Sinne Richard Wagners«, um zukünftigen »Musteraufführungen« den Weg zu bereiten – Musterauf-

- 3 George Bernard Shaw: Bayreuth's Indifference to Beauty, in: *The World*, 1. August 1894. Das Original lautet: »The bass howled, the tenor bawled, the baritone sang flat, and the soprano, when she condescended to sing at all, and did not merely shout her words, screamed, except in the one unscreamable song of Herzeleide's death, in which she subsided into commonplaceness. [...] Having the opportunity of exchanging a few words with Levi afterwards, I expressed my opinion about the bass in question. Levi appeared surprised, and, declaring that the singer had the best bass voice in Germany, challenged me to find him anyone who would sing the part better, to which I could only respond with sufficient emphasis by offering to sing it better myself, upon which he gave me up as a lunatic.« *Shaw's Music. The Complete Musical Criticism in Three Volumes*, hg. von Dan H. Laurence, London u. a. 1981 (The Bodley Head Bernard Shaw), Bd. 3: 1893–1950, S. 301–307, hier S. 304 f., zit. nach der Übersetzung von Ernst Schoen, in: *George Bernard Shaw: Musik in London*, Frankfurt a. M. 1949 (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 42), S. 147–150, hier S. 148 f.
- 4 Eduard Reuss: Ein Kunstrichter auf fremdem Stuhle, in: *Bayreuther Blätter* 14 (1891), S. 70–86, hier S. 79.
- 5 Ebd.
- 6 Ferdinand Graf Sporck: Lehrer und Lehre [verfaßt 1928], in: *Bayreuther Blätter* 61 (1938), S. 142–147, hier S. 145.

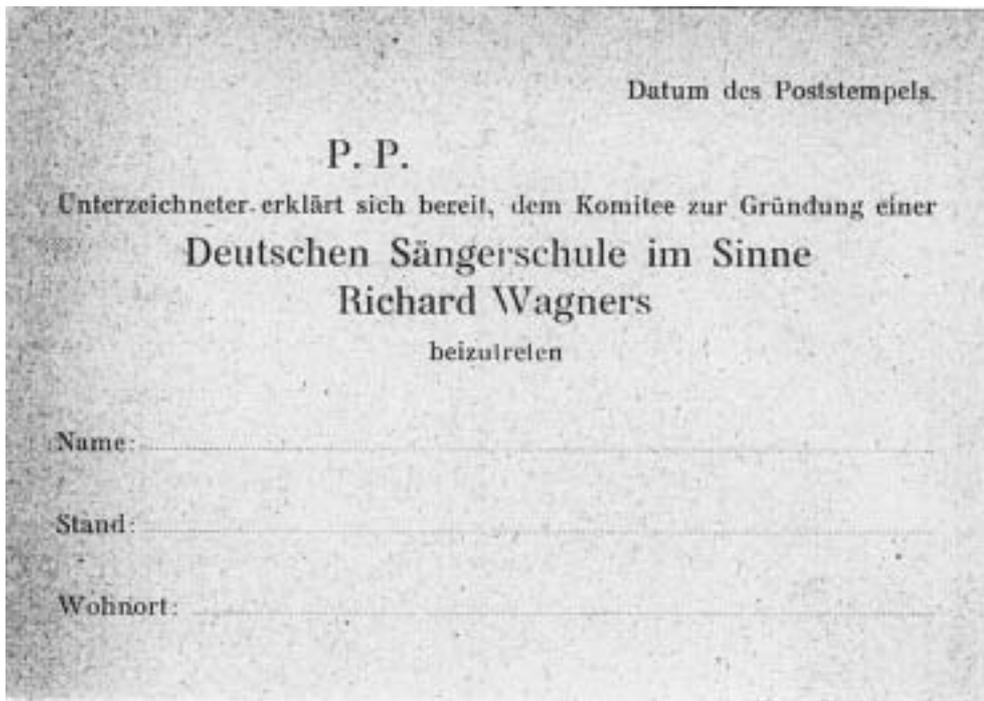


ABBILDUNG 1 Beilage zu H. Jung-Janotta: *Sprachgesang und Belcanto*. Denkschrift anlässlich des 100. Geburtstages Richard Wagners 22. Mai 1913, Berlin [1913]

führungen, wie sie gegenwärtig aufgrund der mangelhaften Gesangsleistungen nicht zu erleben seien.<sup>7</sup>

Wie der eben zitierte Graf Sporck die ›Marktschreierei der alten Lehre‹ für den beklagenswerten Zustand des Wagner-Gesangs verantwortlich macht, so läßt auch Jung-Janotta keinen Zweifel daran, wo der eigentliche Kern des Problems liege: »Nur Wahrheit kann uns helfen, und die ist – dass wir in der italienischen Methode den Wurm erkennen müssen, der an der Wurzel deutscher Gesangkunst nagt.«<sup>8</sup> Es versteht sich von selbst, daß solche Äußerungen am Vorabend des Ersten Weltkriegs den Argwohn gegen alles ›Welsche‹ in geradezu lächerlicher Weise auf die Gesangstechnik projizieren, etwa mit der Behauptung, der »deutsche[n] Innerlichkeit« entspreche ein tieferer – gewissermaßen auch physiologisch nach innen verlagerter – Stimmsitz, während es das Gebot

- 7 H. Jung-Janotta: *Sprachgesang und Belcanto*. Denkschrift anlässlich des 100. Geburtstages Richard Wagners 22. Mai 1913, Berlin [1913], S. 27, 38, 13. Möglicherweise handelt es sich bei der Autorin um Helene Jung (1887–1975), Schülerin des zeitweise von Cosima Wagner nach Bayreuth engagierten Baritons Karl Scheidemantel, zwischen 1920 und 1941 erste Altistin an der Dresdner Oper und anschließend bis 1963 als Gesangspädagogin an der Musikhochschule in Weimar tätig; vgl. Karl-Josef Kutsch und Leo Riemens: *Großes Sängerlexikon*, Bern/Stuttgart 1987, Bd. 1, Sp. 1436.
- 8 Jung-Janotta: *Sprachgesang und Belcanto*, S. 18.

»romanischer Aeusserlichkeit« sei, die Stimme möglichst weit nach vorne zu bringen.<sup>9</sup> Doch zieht man das offen nationalistische Moment ab, so stößt man bei Sporck und Jung-Janotta auf ein Axiom, das den Grundpfeiler der von Wagner ausgehenden Gesangspädagogik bildet und als solches nicht einfach nur unter dem Gesichtspunkt chauvinistischer Vorurteile betrachtet werden kann, das Axiom nämlich, die Stimmschulung sei untrennbar mit den Eigenheiten der jeweiligen Sprache verbunden, müsse im konkreten Fall also der konsonantischen Prägung des Deutschen Rechnung tragen. Wagner, der den italienischen Belcanto etwa für Opern von Bellini durchaus zu schätzen wußte und ihn – wie wir dank Cosimas Tagebüchern wissen – noch in seinen letzten Lebensjahren sehr positiv kommentierte,<sup>10</sup> hatte hierbei mit zwei programmatischen Bemerkungen die Richtung vorgegeben: »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 auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die, gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muß. [...] Der Charakter dieses Gesanges wird sich [...], dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energisch sprechender Akzent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein.«<sup>11</sup> »Zu allererst haben wir uns [...] darüber klar zu werden, was im gesungenen deutschen Drama unter dem ›Gesange‹ einzig zu verstehen sein kann. Die deutsche Sprache, deren wir uns nun doch einmal bedienen wollen, gibt uns diesen nötigen Verstand deutlich genug zur Hand. Mit dieser Sprache verbunden ist der italienische ›Canto‹ unausführbar, und wir müssen ihm, sei er auch noch so süß und reich, wie er unseren Schwelgern dünken mag, durchaus entsagen. Wollen wir mit diesem Gesange noch unsre Sprache reden, so wird diese zu einem verzerrten Wust unverständlich artikulierter Vokale und Konsonanten, welche, ohne als Sprache verstanden zu werden, wiederum jenem Gesange nur hinderlich sind und ihn entstellen.«<sup>12</sup>

Diese Sätze wurden zur Grundlage einer Doktrin des ›Sprachgesangs‹, die sowohl den Gegnern Wagners als auch seinen Anhängern das intendierte Stilprinzip der Musikdramen hinreichend zu bezeichnen schien. So schrieb kein Geringerer als Eduard

- 9 Vgl. ebd., S. 25–29, Zitate S. 25.  
 10 Vgl. Thomas Seedorf: »Deklamation« und »Gesangswohlhlaut«. Richard Wagner und der »deutsche Bel Canto«, in: *Dokumentationen der Lohmann Stiftung e. V.*, H. 6 (XX. Symposion Wiesbaden, 11. Juni 1994), S. 77–116, bes. S. 77–80 sowie S. 108, Anm. 2.  
 11 Richard Wagner: Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule [1865], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig o. J. [1911–1914], Bd. 8, S. 135.  
 12 Richard Wagner: Über Schauspieler und Sänger [1872], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 204; Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original.

Hanslick, Wagners Musik verzichte »rücksichtlich der Gesangskunst auf viele Ansprüche, welche von anderen Componisten an den Sänger gestellt werden«, und verlege die Priorität eindeutig auf den »declamatorische[n] Vortrag und die eminent dramatische Darstellung«. <sup>13</sup> Und Cosima Wagner glaubte das Erbe ihres Mannes in gesangstechnischer Hinsicht nicht besser weiterführen zu können als durch den möglichst consequenten Verzicht auf alles, was nur entfernt an italienischen Belcanto erinnern mochte, bei gleichzeitiger Betonung, sogar Überbetonung des »energisch sprechenden Akzents«. Im April 1888 teilte sie dem Sänger Ernest van Dyck brieflich mit: »Was die Sprache angeht [...], können wir in Bayreuth keinerlei Konzessionen machen. Unsere Bühne unterscheidet sich von allen anderen Opernbühnen Deutschlands dadurch, daß die Aufführungen, die hier gegeben werden, das Drama als Mittelpunkt haben. [...] Hier sind wir vor allem verpflichtet, die Handlung zu zeigen, sie durch eine klare und sichere Aussprache möglichst deutlich werden zu lassen, und wenn etwas geopfert werden muß, so gilt es eher die Musik der Dichtung als die Dichtung der Musik zu opfern. Dies ist eine Frage des Prinzips, und auf diesem Prinzip beruht die Bayreuther Bühne.« <sup>14</sup>

Cosimas unerbittliche Weigerung, den Erfordernissen einer gebundenen Phrasierung auch nur das kleinste Zugeständnis zu machen, wenn dadurch die Verständlichkeit der Worte, ja die Verständlichkeit jeder einzelnen Silbe beeinträchtigt werden könnte, hat den unter ihrer Ägide gepflegten Gesangsstil nachhaltig in Verruf gebracht – das stoßweise »Ausspucken« der Konsonanten ohne Rücksicht auf gesangliche Bögen ist im angelsächsischen Sprachraum nicht zufällig unter dem Schlagwort »Bayreuth bark« bekannt. <sup>15</sup> Ebenso neigt man heute jedoch zu der Ansicht, Cosima habe damit einen bestimmten Aspekt der »Lehre« ihres Mannes über Gebühr in den Vordergrund gerückt und seinen nicht minder wichtigen Hinweis mißachtet, daß bei aller deklamatorischen Prägnanz »eine eigentliche Verkümmernng des Gesangswohllautes nicht aufkommen dürfe«. <sup>16</sup> Was dem Komponisten vorschwebte, hat er selbst – zumindest laut Julius Hey – als »deutschen Bel Canto« bezeichnet, <sup>17</sup> und vieles spricht dafür, daß es ihm um eine

13 Eduard Hanslick: »Rienzi« von Richard Wagner [1871], in: ders.: *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, 3. Aufl., Berlin 1877, S. 274–291, hier S. 283.

14 Brief Cosima Wagners an Ernest van Dyck vom 19. April 1888, in: *Cosima Wagner: Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*, hg. von Dietrich Mack, München/Zürich 1980, S. 150.

15 In jüngerer Zeit hat jedoch David Breckbill das Klischee vom »Bayreuth bark« durch gründliche Auswertung aller vorhandenen Tondokumente revidieren und den Stil der »Cosima-Ära« insgesamt einem differenzierteren Urteil zugänglich machen können; vgl. David Breckbill: *The Bayreuth Singing Style Around 1900*, Diss. Berkeley 1991.

16 Wagner: Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern, S. 136.

17 [Hey:] *Richard Wagner als Vortragsmeister*, S. 135.

Synthese von sorgfältiger Textartikulation und geschmeidiger Kantabilität ging.<sup>18</sup> Die Gewichtung beider Elemente freilich ist schwer zu ermessen, und Wagners verstreute Äußerungen, häufig aus zweiter Hand überliefert, machen durch ihre Widersprüche die Beantwortung der Frage keineswegs einfacher. So lesen wir etwa in den Erinnerungen Julius Heys, Wagner habe an Joseph Tichatschek, dem ersten Rienzi und Tannhäuser, vor allem die Fähigkeit geschätzt, »eine vokale Linie ohne Unterbrechung herzustellen [...]. Z. B. das Gebet im 5. Akt Rienzi: ›Mein Herr und Vater, o blicke herab, senke Dein Auge aus Deinen Höhen ...‹ – wie er diese einfache melodische Linie ausführte, daß sie wie eine italienische Vokalise klang! Ich werde das nie vergessen.«<sup>19</sup> Solchen Äußerungen stehen andere gegenüber, die auf das genaue Gegenteil zielen und Cosimas strenge Auffassung des ›Sprachgesangs‹ zu rechtfertigen scheinen, so auch Wagners berühmte »Letzte Bitte« an die Darsteller der Ring-Uraufführung 1876 mit ihrer apodiktischen Forderung nach »Deutlichkeit«: »Die grossen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache.«<sup>20</sup>

Hier ist keine Rede mehr von der Qualität ›italienischer Vokalise‹ oder von einer ununterbrochenen ›melodischen Linie‹, sondern nur noch von der alles überragenden Wichtigkeit prägnanter Artikulation. Nicht anders heißt es in Wagners Rückblick auf die Bayreuther Parsifal-Aufführungen des Jahres 1882: »Vor allem war [...] auf größte Deutlichkeit, und zwar zunächst der Sprache, zu halten: eine leidenschaftliche Phrase muß verwirrend und kann abstoßend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfaßt bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu lassen, muß aber die [sic!] kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können: eine fallengelassene Vorschlag-, eine verschluckte End-, eine vernachlässigte Verbindungssilbe zerstört sogleich diese nötige Verständlichkeit. [...] Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungenstücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den ›kleinen‹ Noten vor den ›großen‹ den Vorzug zu geben, so geschah dies um jener Deutlichkeit willen [...].«<sup>21</sup>

- 18 Zu dieser Sichtweise vgl. vor allem Jens Malte Fischer: Die Meistersänger. Zur Geschichte des Wagner-Gesangs, in: *Richard Wagner und sein Mittelalter*, hg. von Ursula und Ulrich Müller, Anif/Salzburg 1989 (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 1), S. 263–298, sowie ders.: Sprachgesang oder Belcanto? Wagners Sänger und die Bayreuther Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der Gesangskunst, in: ders.: *Oper – das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Anif/Salzburg 1991 (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 6), S. 99–112.
- 19 [Hey:] *Richard Wagner als Vortragsmeister*, S. 131.
- 20 Laut Egon Voss sind die »Zeugnisse, die belegen, daß es Wagner wesentlich um die ›Aussprache‹ ging, [...] überaus zahlreich. [...] Wagner vertraute der Verständlichkeit des gesungenen Textes so sehr, daß er bei den Festspielen von 1876 das sonst übliche Mitlesen des Textes während der Aufführung für unnötig hielt«; Egon Voss: *Werktreue und Partitur*, in: *wagnerspectrum* 1 (2005), H. 2, S. 55–65, hier S. 61.
- 21 Richard Wagner: *Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882* [1882], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, S. 299.

Letzte Bitte  
 an meine lieben Grossen.  
 ! Sechtheit!  
 - Die grossen Noten kommen von selbst;  
 Die kleinen Noten sind ihr Text und die  
 Hauptnote. -  
 Mit dem Publikum alles sagen, sondern  
 immer den Anderen; in Selbstgesprächen  
 nach unten oder nach oben blickend, nie  
 gerade aus. -  
 Letzter Wunsch:  
 Bleibt mir gut, Ihr Lieben!  
 Bayreuth, 13 August 1876. Richard Wagner

ABBILDUNG 2 Richard Wagners »Letzte Bitte« an die Darsteller der Ring-Uraufführung 1876  
 in Bayreuth; hier reproduziert nach dem Beiheft zur CD Richard Wagner on Record.  
 Historic Recordings, Preiser Records 89404

Wird das Legato-Prinzip, die ununterbrochene »melodische Linie«, nicht von vornherein  
 ausgeschlossen, wenn jede »kleine Note« die Last einer deutlich zu sprechenden Textsilbe  
 tragen muß? Wie ist es dann aber zu erklären, daß Julius Hey – enger Mitarbeiter bei der  
 Ring-Uraufführung 1876 und somit durchaus als »authentische[r] Vermittler der von  
 Wagner geschaffenen Vortragsgesetze« anzusehen<sup>22</sup> – sich in seiner Gesangsschule ex-  
 plizit gegen die »übertrieben scharfe Betonung jeder einzelnen Silbe« wendet, weil so

22 Adolf Göttmann: Julius Hey. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens, in: Die Musik 1 (1901/02),  
 S. 1297–1301, hier S. 1299.

»die musikalische Phrasierung völlig zerstört« werde und eine »gebundene, zusammenhängende Gesangscantilene niemals zu ermöglichen« sei?<sup>23</sup> Trifft Hey die Intentionen Wagners besser als Cosima, wenn er die »volle Deutlichkeit des gesungenen Wortes innerhalb einer ununterbrochenen melodischen Linie« als »wichtigste Anforderung an einen stylvoll durchgebildeten Gesang« bezeichnet?<sup>24</sup> Und wie soll letzteres in technischer Hinsicht von den Sängern konkret realisiert werden?

Es mag den Versuch lohnen, sich diesen Fragen auf einem Umweg zu nähern, indem man nämlich Wagners aufführungspraktische Anmerkungen und gesangspädagogische Ratschläge nicht isoliert betrachtet, sondern sie in den breiteren Kontext seiner Theorie über den genetischen Zusammenhang von Musik und Sprache stellt.

II Wie im 18. Jahrhundert bereits Johann Gottfried Herder und Jean-Jacques Rousseau, so lokalisiert auch Wagner in den Vokalen die älteste Schicht der Sprache. Jedes Wort habe sich aus dem »tönende[n] Laut der reinen Gefühlssprache« entwickelt, durch den zunächst nicht äußere Gegenstände, sondern allein das von den Gegenständen jeweils ausgelöste Empfinden bezeichnet worden sei. Erst danach hätten die Konsonanten den im Vokal aufbewahrten Gefühlslaut wie ein »Gewand« umschlossen und ihm eine semantische Bedeutung aufgeprägt, nicht abstrakt freilich, sondern in tonmalerischer Übertragung einer charakteristischen Eigenschaft des zu benennenden Gegenstandes. »Die so bekleideten und durch diese Bekleidung unterschiedenen Vokale bilden die Sprachwurzeln, aus deren Fügung und Zusammenstellung das ganze sinnliche Gebäude unsrer unendlich verzweigten Wortsprache errichtet ist.«<sup>25</sup>

Für die weitere Geschichte der Sprachentwicklung registriert Wagner zwei gegenläufige und zugleich korrespondierende Tendenzen: Einerseits den mit der Ausdifferenzierung des Vokabulars einhergehenden Verlust an unmittelbarer Sinnfälligkeit, also die willkürliche Neugruppierung der »Sprachwurzeln« zu Vernunftbegriffen, denen der Makel anhaftet, nur noch durch Konvention, aber nicht mehr durch gefühlsmäßige Auffassung verständlich zu sein, und andererseits die völlige Entsemantisierung des Vokals in der vom Wort losgelösten Tonsprache. »Das musikalische Instrument ist gewissermaßen ein Echo der menschlichen Stimme von der Beschaffenheit, daß wir in ihm nur noch den, in den musikalischen Ton aufgelösten Vokal, nicht aber mehr den wortbestimmenden Konsonanten vernehmen. In dieser Losgelöstheit vom Worte gleicht der Ton des

23 Julius Hey: *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags* [3 Teile in 4 Bänden], Mainz o. J. [1882–1886], I. Sprachlicher Theil, S. 4.

24 Ebd., III. Erläuternder Theil, S. 14.

25 Richard Wagner: *Oper und Drama* [1850/51], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, S. 93.

Instrumentes jenem Urtone der menschlichen Sprache, der sich erst am Konsonanten zum wirklichen Vokale verdichtete [...].<sup>26</sup>

Die im Ring des Nibelungen zur Anwendung gebrachte »Worttonmelodie der menschlichen Stimme« versteht Wagner vor diesem Hintergrund als Versuch einer Wiederherstellung der ursprünglichen Identität von »Sprachton« und »Gesangton«.<sup>27</sup> Auf den vielfältig schattierten Vokalen soll ein Gefühl zum Klingen gebracht werden, das jedoch nicht – wie bei der reinen Instrumentalmusik – unbestimmt bleibt, sondern sich durch die im Stabreim verbundenen Konsonanten gleichsam objektiviert, also in seiner semantischen Dimension für den Zuhörer verständlich macht.

III Es sind diese Prämissen, aus denen Wagner seine Forderungen an die Sänger ableitet. Wo der Text vernachlässigt wird und die Konsonanten im Legato-Strom einer nur von Vokalen getragenen Gesangslinie zu verschwinden drohen, fällt die »Worttonmelodie« gewissermaßen in das Unbestimmte der reinen Instrumentalmusik zurück. Das Gegenteil jedoch, eine völlige Verdrängung des im Vokal sich manifestierenden Gefühls lautes zugunsten konsonantischer Deklamation, wäre ebenso falsch, da in diesem Fall die Entfremdung der Wortsprache von ihrem gesanglichen Ursprung bestehen bliebe – nicht zufällig beklagt Wagner, der Mensch habe die »ererbten Sprachwurzeln« entstellt, indem er den »Wohllaut ihrer tönenden Vokale zum hastigen Sprachklange verflüchtigte, und durch Häufung der [...] stummen Laute das lebendige Fleisch der Sprache empfindlich verdörnte«.<sup>28</sup>

Von daher dürfte es im Sinne Wagners gewesen oder sogar direkt auf dessen Anregung zurückgegangen sein, daß Julius Hey den »psychischen Klangfarben der Stimme« nicht weniger Aufmerksamkeit widmete als der richtigen Textdeklamation: »Die Empfindung des Sängers hat sich im Stimmklang unmittelbar abzuspiegeln; seine Innenzustände sich im Ton zu möglichst intensivem Ausdruck zu verkörpern, ohne dass er die begriffliche Wortbedeutung als Wegweiser benöthigt und ohne des Stützpunktes einer melodisch gefestigten Tonphrase zu bedürfen, welche die besondere Stimmungssphäre kennzeichnet; der Ton an sich wird zum eigentlichen Medium, das zwischen innerem Empfindungsgehalt und dem an die Aussenwelt sich unmittelbar wendenden Stimmklang die Vermittelung übernimmt.«<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Ebd., S. 165.

<sup>27</sup> Ebd., S. 172, 6.

<sup>28</sup> Ebd., S. 96. An anderer Stelle konstatiert Wagner, die deutsche Sprache habe sich »nach ihrem tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters [...] noch nicht so weit wieder entwickelt, daß sie in betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wetteifern könnte«; Wagner: Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern, S. 134.

<sup>29</sup> Hey: Deutscher Gesangs-Unterricht, III. Erläuternder Theil, S. 79 f.

15, Schwelltöne und getragene Tonverbindungen mit wechselnden psychischen Klangschattierungen auf gleichen Tönen.

Möglichst langsames Zeitmaass. (Mit sämtlichen Vokalen üben.)

wehmütig düster hoffend freudig

beseligt entzückt enttäuscht gebeugt betrübt schmerzlich

Mässig langsam.

gebeugt traurig herabgestimmt trüb schmerzlich gesteigert

Die kleinen Noten der Singstimme hat die Begleitung mitzuspielen.

abgespannt zaghaft hoffend zuversichtlich

ergeben freudig gehoben enttäuscht trüb düster klagend

Frisch belebt freudig erregt zufrieden behaglich

23125

ABBILDUNG 3 Julius Hey: Deutscher Gesangs-Unterricht.  
Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags, Mainz o. J.,  
II. Gesanglicher Theil (Frauenstimmen), S. 63

Dieser Versuch einer Rekonstruktion dessen, was Wagner – wie oben zitiert – den »tönenden Laut der reinen Gefühlssprache« nennt, bringt durch die Hintertür ein Element in den Gesangsunterricht zurück, das unter den Anhängern des Bayreuther Stils eigentlich verpönt war wie kein zweites: das Solfeggio, also die rein instrumentale Schulung der Stimme durch Singübungen auf Vokalen oder Solmisationssilben.<sup>30</sup> Auch Julius Hey's monumentales Lehrwerk – der 1882 bis 1886 in vier Bänden erschienene *Deutsche Gesangs-Unterricht* – sorgte vor allem mit einer Innovation für Aufsehen, die der italienischen Methode genau entgegengesetzt war, mit der Innovation nämlich, die Sängerausbildung systematisch von der Sprache her zu konzipieren. Der 187 Seiten umfassende erste Band des *Deutschen Gesangs-Unterrichts* ist ausschließlich der Textdeklamation beziehungsweise einer guten »Plastik der Wort- und Satzphrasierung« gewidmet,<sup>31</sup> und auch wenn Julius Hey empfiehlt, daß »gesangliche Tonbildung« und »sprachliche Uebungen Hand in Hand« gehen sollten,<sup>32</sup> so suggeriert er doch eine Chronologie, die dem Vorgehen Wagners bei der Arbeit mit Sängern tatsächlich entsprochen haben dürfte.

IV In dem Aufsatz *Über Schauspieler und Sänger* von 1872 beschreibt Wagner ein dreistufiges Verfahren, das man als sein gesangspädagogisches Credo ansehen kann. Es habe sich bei der Probenarbeit bewährt, so Wagner, wenn er den Sänger zunächst »unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«, ihm dann die richtige Verteilung des Atems gemäß der »hierfür geeigneten längeren Perioden« aufzeigte und zuletzt, »wenn dies gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Akzent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühle selbst zu leiten übergab.«<sup>33</sup> Wie diese Methode in der Praxis konkret zur Anwendung kam, kann man etwa einem Bericht von Julius Hey entnehmen, der die Arbeit Wagners mit Georg Unger, dem Darsteller des Siegfried bei der Ring-Uraufführung 1876, in aller Ausführlichkeit dokumentiert. Hey erinnert sich mit folgenden Worten an Wagners Anweisungen bezüglich einer Replik,

30 Vgl. etwa die folgende, wiederum von Julius Hey überlieferte Aussage Wagners: »Unsere Sänger wollen nicht begreifen, daß sie für ihre Aufgaben einer Schulung bedürfen, die sich zuerst mit den kunstgesetzlichen Regeln unserer Sprache zu befassen hat. Statt dessen ist die Mehrzahl darauf bedacht, mittelst einer sogenannten italienischen Stimmschulung durch Solfeggien, Vokalisieren und empfindungslos abgeleierte Skalen sich so eilig als möglich eine zweifelhafte Kehlfertigkeit anzueignen.« (Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 33) Entsprechend heißt es bei Jung-Janotta (*Sprachgesang oder Belcanto*, S. 27): »Abgesehen von der kraft- und saftlosen Behandlung des Stimmorgans, braucht kaum erwähnt werden, dass do re mi und die so geistlose Solfeggiendrescherei mit den von Wagner an den deutschen Kunstgesang gestellten Anforderungen in so gut wie gar keinem Verhältnis stehen.«

31 Hey: *Deutscher Gesangs-Unterricht*, I. Sprachlicher Theil, S. 4.

32 Ebd., III. Erläuternder Theil, S. 7.

33 Wagner: *Über Schauspieler und Sänger*, S. 205.

die der Titelheld dem Wanderer (Wotan) im dritten Aufzug des *Siegfried* entgegenschleudert: »Drum sprich, sonst spreng ich Dich fort!« Hier machte der Meister Halt und ließ den Sänger den Satz einigemale mit kräftiger Betonung, zuerst langsam, dann allmählich rascher, mit schärfster Artikulation sprechen, während die Begleitung, rhythmisch gut ausgeprägt, die melodische Linie auf dem Instrument auszuführen hatte!«<sup>34</sup>

Es handelt sich gewissermaßen um den ersten Schritt des von Wagner empfohlenen Verfahrens: Der Sänger soll begreifen, wie sich die Phrase aus der Sinnbetonung des Textes entwickelt, und zwar so, daß notierte Rhythmik und sprachliche Deklamation zunächst auseinandergelegt und dann wieder zum organischen ›Sprachgesang‹ zusammengeführt werden. Das Ziel ist es, eine Art des Vortrags zu erreichen, die den Notentext – im Gegensatz zum herkömmlichen Rezitativ – mit rhythmischer Präzision und strenger Einhaltung des Tempos wiedergibt, jedoch »ohne den Beigeschmack des Taktzwanges«.<sup>35</sup> Anders gesagt: Die von Wagner exakt ausnotierte Wortbetonung muß sich, dem Anspruch des Komponisten gemäß, nach deklamatorischen Vorübungen derart zwanglos realisieren, daß der metrische Puls verschwindet und dem Eindruck eines vollkommen natürlichen Sprachtonfalls weicht. Auf diesen letzten Punkt, den Unterschied zwischen der Rezitativ-Praxis des 19. Jahrhunderts und der von ihm geforderten Art des musikalischen Dialogs, hat Wagner immer wieder insistiert, etwa in einem Brief an Franz Liszt vom 8. September 1850, der die Ausführung vermeintlich ›rezitativischer‹ Stellen im *Lohengrin* betrifft: »Ich ersuche daher die sänger inständigst, jene redenden stellen in meiner oper zu allernächst genau im tempo – wie sie geschrieben stehen – zu singen; sie mögen sie durchgehends lebhaft, mit scharfer aussprache vortragen, so haben wir schon viel gewonnen; – wenn sie von dieser basis aus weitergehend mit verständiger freiheit, eher befeuernd als zurückhaltend, das peinliche des tempo's ganz verschwinden lassen und nur noch den eindruck einer erregten, poetischen redeweise hervorbringen können, – so haben wir Alles gewonnen.«<sup>36</sup>

Der zweite Punkt von Wagners gesangspädagogischer Methode bezieht sich auf das richtige Setzen der Atemzäsuren.<sup>37</sup> Mehrfach beklagte der Komponist, die meisten

34 [Hey:] Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 130.

35 Hey: Deutscher Gesangs-Unterricht, III. Erläuternder Theil, Anhang: Eine Auswahl dramatischer Frauengestalten aus deutschen Opern, S. 26.

36 Richard Wagner: Sämtliche Briefe, Bd. 3: Briefe der Jahre 1849–1851, hg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1975, S. 388; vgl. hierzu auch den Beitrag von Ivana Rentsch im vorliegenden Band.

37 Egon Voss (Werktreue und Partitur, S. 60) weist darauf hin, daß Wagners Forderung nach raschen Tempi in den Dialogen mit seiner gleichzeitigen »Vorliebe für das Singen ausgedehnter Melodiephrasen auf einem Atem« zusammenhänge: »Daß sich ein solches Singen kaum realisieren läßt, wenn die Tempi langsam und gedehnt sind, versteht sich von selbst.«



Sänger litten an »Kurzatmigkeit« und verfügten nicht über »einen ausreichenden Atem, um längere melodische Perioden – gemäß ihrer Sinnphrasierung – gesanglich zu ermöglichen.«<sup>38</sup> Dies mußte Wagner um so prekärer erscheinen, als er in *Oper und Drama* die These vertreten hatte, daß zwischen der »Dauer einer Ausströmung des Atems durch das Singorgan« und den Ausdehnungen der »melodischen Abschnitte« ein gleichsam natürlicher Zusammenhang bestehe, durch den sich im übrigen »die Erklärung und das Verständnis aller Metrik« von selbst ergebe.<sup>39</sup>

Ist nach den ersten beiden Schritten der Probenarbeit – bei äußerster Textverständlichkeit – eine ebenso rhythmisch gefestigte wie natürliche Deklamation erreicht und zudem der Atem so verteilt, daß gemäß der »Sinnphrasierung« weite gesangliche Bögen gespannt werden können, bleibt nur noch die Ausdifferenzierung agogischer Feinheiten, und es entsteht, was für Julius Hey das Ideal des »deutschen Bel Canto« ausmacht: »[Die Aufgabe des deutschen Sängers] gipfelt hervorragend darin, dass er das melodisch-dramatische Gesangsmotiv, das sich [...] häufig aus breiten musikalischen Perioden aufbaut und eine getragene, mächtige Satzphrasierung des textlichen Inhalts verlangt, zu einer fortlaufenden, durch die feinste dynamische Sprachrhythmik gegliederte[n] melodische[n] Linie ausgestaltet und die Continuität dieser anmuthig bewegten Linie, ungeachtet der zum Ausdruck zu bringenden lautsymbolischen Consonanteneinschnitte und einen überreichen Wechsel verschiedenster Vokallaute, dennoch zu einer instrumentalen Einheit ausprägt!«<sup>40</sup>

V Alles deutet darauf hin, daß Cosima Wagners Doktrin, der gebundene Gesangsvortrag sei im Zweifelsfall dem obersten Prinzip deutlicher Textaussprache zu opfern, die Intentionen ihres Mannes wenn nicht verfehlte, so doch zumindest in erheblicher Weise simplifizierte. Und es scheint ferner angemessen, das Ideal des Komponisten in einem Stil zu suchen, den Julius Hey bereits bei den Bayreuther Festspielaufführungen des Jahres 1902 schmerzlich vermißte – gerade ein Vierteljahrhundert nach der Ring-Uraufführung drohte für Wagners engsten Vertrauten in Gesangsfragen »die Tradition [...] von 1875/76 zu erlöschen.«<sup>41</sup>

38 Zit. nach Carl Kittel: *Vom Bayreuther Stil. Das Gesangliche*, in: *Bayreuther Festspielführer 1934*, im Auftrage der Festspielleitung hg. von Otto Strobel, Bayreuth 1934, S. 28–39, hier S. 30; vgl. auch Wagners Brief vom 21. Februar 1861 an den Tenor Albert Niemann, in dem der Komponist über die Weigerung des Sängers klagt, sich »eine andere Atemverteilung zur Verbindung der beiden Teile des ersten Verses des Tannhäuserliedes« anzueignen; in: *Richard Wagner und Albert Niemann. Ein Gedenkbuch mit bisher unveröffentlichten Briefen, besonders Wagners, Bildern und einem Faksimile*, hg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1924, S. 119.

39 Wagner: *Oper und Drama*, S. 95.

40 Hey: *Deutscher Gesangs-Unterricht, III. Erläuternder Theil*, S. 5.

41 [Hey:] *Richard Wagner als Vortragsmeister*, S. 6.

Aus der Zeit dieses angeblichen Erlöschens der auf Wagner zurückgehenden Tradition stammen aber die ersten Tondokumente, die von Sängern der Bayreuther Festspiele überliefert sind, was ihre Aussagekraft bezüglich einer Rekonstruktion des ›authentischen‹ Wagner-Gesangs erheblich schmälert. So könnte man meinen. In Wahrheit aber liegen die Dinge noch komplizierter, was abschließend durch den Vergleich zweier Aufnahmen aus den Jahren 1905 und 1907 deutlich gemacht werden soll, beide mit Tenören, die in Bayreuth zu den Stützen des Ensembles gehörten. Tenor 1 singt die dritte Strophe von Stolzing's Preislied aus den Meistersingern von Nürnberg (»Weilten die Sterne«), Tenor 2 in der Partie des Loge eine kurze Stelle aus *Das Rheingold* (»Jetzt fand ich's! Hörst, was euch fehlt!«). (CD 1, track 9 und 10)

Abgesehen von einer unschönen, durch zwischenzeitliches Räuspern noch unterstrichenen Forcierung der Stimme, die dem Alter des damals 56jährigen oder auch der ungewohnten Aufnahmesituation geschuldet sein mag, kultiviert Tenor 1 manches von dem, was heute gemeinhin als stilistisches Charakteristikum der Bayreuther ›Regierungszeit‹ Cosima Wagners gilt. Zwar mag man nicht davon reden, daß der Text besonders verständlich sei; die häßlich verfärbten Vokale und weich artikulierte Konsonanten (schon im ersten Vers eher »Danz« als »Tanz«) deuten im Gegenteil auf einen nachlässigen Umgang mit der Deklamation hin. Aber das ruckartige Hervorstößen einzelner Noten – selbst dort, wo keine Akzentzeichen stehen – gemahnt dennoch an den berühmten ›Bayreuth bark‹. Die Gesangslinie wirkt merkwürdig zerhackt und ›kurzatmig‹, auch wenn man berücksichtigt, daß Legatobögen in der Singstimme tatsächlich ausgespart bleiben – laut Carl Kittel, Studienleiter der Bayreuther Festspiele zwischen 1912 und 1939, ein Zeichen dafür, daß Wagner »dramatischen Sprechgesang« mit »konsonantische[r] Lautgliederung« erwartete (während bei Phrasen mit Legatobogen »das Hauptgewicht auf das ›Vokale« fallen müsse).<sup>42</sup> Die den Gesang *colla parte* begleitenden Instrumentalstimmen (zunächst Holzbläser, später auch Violinen) sind durchgehend *legato*, nur in zwei Ausnahmefällen *portato* zu phrasieren (T. 1450: »zwiefachen«, T. 1456: »Paar nahm ich da wahr«). Und lediglich ein einziger Takt sieht – unterhalb des Legatobogens – *marcato*-Akzente vor (1. Violinen in T. 1451: »ich grüßen«).<sup>43</sup> Hieraus läßt sich zumindest folgern, daß die Akzentzeichen der Singstimme in den Takten 1450 (»zwiefachen«) und 1451 (»ich grüßen«) nicht zwangsläufig auf analoge Stellen so zu übertragen sind, wie Tenor 1 es praktiziert. Geatmet wird nicht nur mit erstaunlicher Häufigkeit, sondern teilweise auch gegen die ›Sinnphrasierung‹ des Textes, etwa auf dem Bindestrich der Wortfügung »Ruhm-erkoren«.

<sup>42</sup> Kittel: *Vom Bayreuther Stil*, S. 31; vgl. Seedorf: »Deklamation« und »Gesangswohllaut«, S. 90–92.

<sup>43</sup> Vgl. Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 9, III: »Die Meistersinger von Nürnberg« (WWV 96). Dritter Aufzug, hg. von Egon Voss, Mainz 1987, S. 142–150.

Alles in allem kann man das Gehörte wohl kaum mit dem in Verbindung bringen, was Wagner – gemäß der überlieferten Textzeugnisse – vorgeschwebt haben dürfte. Das Problem ist nur: Bei Tenor 1 handelt es sich um Hermann Winkelmann, den Parsifal der Uraufführung von 1882, um einen Sänger also, der noch mit Wagner persönlich gearbeitet hat und gerade wegen seines »deutlichen Aussprechens« vom Komponisten »hochgeschätzt« wurde.<sup>44</sup> Haben wir eben vielleicht – ganz in Wagners Sinne – das prononcierte Hervorheben jeder kleinen Note beziehungsweise jeder einzelnen Textsilbe gehört, wie es der Komponist im Interesse deutlicher Artikulation 1882 von seinen Parsifal-Interpreten forderte? Ist dies der ›deutsche Bel Canto‹ – oder nur sein Zerrbild?

Ganz anders Tenor 2: Otto Briesemeister, der Bayreuther Loge in den Jahren 1899 bis 1909, ein typischer Vertreter der heute so übel beleumundeten Ära Cosima Wagners. Hier scheint das Ideal des Komponisten – sofern es sich rekonstruieren läßt – in hohem Maße erfüllt: Der Gesang entsteht organisch aus einer keineswegs outriert wirkenden, aber höchst plastischen Deklamation; die rhythmische Formung hat, wie von Wagner vorgesehen, nichts Gezwungenes mehr an sich, sondern erzeugt – mit sparsam dosierten Abweichungen vom Notentext – gleichsam den Anschein spontaner Rede; und wo Bindebögen stehen, entfaltet sich ein wirkliches Legato ohne jene gewollt »schmierigen« Portamenti, die man heute von Loge-Darstellern oft zu hören bekommt (»denn halb so echt nur / bin ich wie, Selige, ihr«). Man kann David Breckbill zustimmen, wenn er Briesemeisters Aufnahmen als »Bayreuth style at its best« taxiert und sogar folgert: »This kind of performance [...] seems to represent the true aim of the badly misunderstood Bayreuth style.«<sup>45</sup>

Was wäre aus den beiden Aufnahmen zu lernen? Selbst dort, wo die Spuren der Vergangenheit vergleichsweise deutlich lesbar und sogar hörbar sind, wo also Textzeugnisse und Tondokumente vorliegen, läßt sich keineswegs leicht ermitteln, wie es – frei nach dem berühmten Motto des Historikers Leopold von Ranke – »eigentlich gewesen« ist. Dies mag auch das allgemeine Unbehagen an der gegenwärtig so ostentativ beschworenen Krise des Wagner-Gesangs relativieren. Denn das Ideal, an dem sich der angebliche Verfall ablesen lassen müßte, bleibt für uns ein schwer zu entzifferndes Phantombild.

- 44 Eduard Hanslick: »Tristan und Isolde« von Richard Wagner [Rezension der Wiener Erstaufführung vom 4. Oktober 1883], in: ders.: *Musikalisches Skizzenbuch (Der »Modernen Oper« IV. Teil)*, Berlin 1888, S. 3–28, hier S. 19. Allerdings muß, wie David Breckbill anmerkt, der Umstand in Rechnung gestellt werden, daß Winkelmann zum Zeitpunkt der Aufnahme seit 17 Jahren Ensemblemitglied der Wiener Hofoper war und sich somit möglicherweise längst vom »Bayreuther Stil« gelöst hatte; vgl. Breckbill: *The Bayreuth Singing Style Around 1900*, S. 186.
- 45 David Breckbill: *Wagner on Record: Re-evaluating Singing in the Early Years*, in: *Wagner in Performance*, hg. von Barry Millington und Stewart Spencer, New Haven/London 1992, S. 153–167, hier S. 165.

## Inhalt

<b>Verzeichnis der Tonbeispiele</b>	6
<b>Roman Brotbeck</b> Einleitung	9
<b>Hans-Joachim Hinrichsen</b> Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
<b>Dirk Börner</b> Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
<b>Ivana Rentsch</b> Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
<b>Arne Stollberg</b> »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
<b>Walther Dürr</b> Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
<b>Clive Brown</b> Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
<b>Manuel Bärtsch</b> Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
<b>Tomasz Herbut</b> Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
<b>Jesper Bøje Christensen</b> Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
<b>Anselm Gerhard</b> »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
<b>Claudio Bacciagaluppi</b> Die Kunst des Präludierens	169
<b>Roman Brotbeck</b> Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
<b>Die Autoren der Beiträge</b>	202
<b>Namen-, Werk- und Ortsregister</b>	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT  
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,

Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter [www.editionargus.de](http://www.editionargus.de). Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Munken Premium Cream*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2009 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

Die Tonbeispiele zu den einzelnen Beiträgen, die der gedruckten Version des Buches auf CD beilagen, befinden sich im internen Bereich der Website des Forschungsschwerpunktes Interpretation ([www.hkb-interpretation.ch/login](http://www.hkb-interpretation.ch/login)) und sind nach Eingabe des Benutzernamens »hip19« und des Passwortes »cbrbag2009« zugänglich.