

Anno Mungen, Dominik Frank

Wagnergesang heute im Spiegel Künstlerischer Forschung. Einblicke in das DFG-Projekt „Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert“

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) fördert seit dem Jahr 2021 das Projekt „Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert“. Es ist am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth angesiedelt, kooperierte mit dem Kölner Projekt *Wagner-Lesarten* und ist nun auch Part der Dresdner Weiterentwicklung. Diese Förderung geschieht nicht über die Ausschüttung von regulären Drittmitteln, sondern über ein besonderes Format der Forschungsgemeinschaft zum Erkenntnistransfer: Es regt die Weiterreichung schon erbrachter wissenschaftlicher Ergebnisse an, die einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen. Das *Rheingold*-Konzert heute präsentiert somit nicht nur Wagners Musik, sondern eben auch – auf sehr besondere Weise – wissenschaftliche Erkenntnisse. Gemeinsam mit Musiker*innen aus Dresden und Köln, dem internationalem *Rheingold*-Cast, einem Team aus Kolleg*innen verschiedener Hochschulen und Forschungseinrichtungen und last but not least mit dem Dirigenten Kent Nagano setzen wir mit diesem Konzert das gemeinsame Vorhaben fort, einen historisch informierten *Ring des Nibelungen* zu entwickeln und aufzuführen. Im Zuge von *Wagner-Lesarten* wurde das *Rheingold* in zwei Konzerten in Köln und Amsterdam im November 2021 zur Aufführung gebracht. Nun erreichen wir das nächste Zwischenziel eines spannenden Dialogs, in dem die Partner Musikpraxis und Wissenschaft mit zwar unterschiedlichen Erfahrungen, Hintergründen und Kompetenzen, aber doch mit dem gleichen Ziel vor Augen aufeinandertreffen. Praxis und Wissenschaft untersuchen im Verbund auf Grundlage von historischen Informationen die verschiedenen Parameter der Wagner'schen Aufführungspraxis vom Instrumentarium und seinen Spielweisen hin zum Bühnengeschehen.

Im Bayreuther DFG-Projekt fokussieren wir das Gesangs- und Darstellungsideal Richard Wagners für sein Hauptwerk *Ring des Nibelungen*. Die hierbei angewandte wissenschaftliche Methode der Künstlerischen Forschung versucht den Dialog in konkrete Ereignisse wie Aufführungen aber auch – klassisch – in Publikationen umzumünzen. Dabei bedient sich diese Methode auch experimenteller Verfahren, von denen wir einige, um das Prinzip zu erläutern, vorstellen möchten.

In Ergänzung zur Probenarbeit am *Rheingold* der ersten Phase entwickelten wir im DFG-Projekt eine Reihe von Einzelversuchen solcher Theaterlabore für das Projekt, die wir mit einem weiteren Partner, dem Landestheater Coburg, umsetzten (Bernhard F. Loges und seinem Coburger Team gebührt herzlicher Dank für die tolle Kooperation!). Am Anfang stand eine deklamatorische Lesung des *Rheingold*-Librettos durch die Schauspielerin Amélie Haller. Wagner selbst veranstaltete Lesungen seiner Texte, um während des Schreibprozesses und bevor er mit der Komposition begann, sich sowohl über die Figuren als auch den dramaturgischen Gesamt Ablauf eines Dramas Klarheit zu verschaffen. Unter einem Reenactment versteht man die Wiederinszenierung eines historischen Aufführungskontextes. Mit einer solchen Wiedererweckung orientierten wir uns – um den Begriff der Zeit zu verwenden – an einem ‚Deklamatorium‘ Wagners, das er im Jahre 1856 selbst durchgeführt hatte. Auf dem Programm war der erste Akt der *Walküre*, bei dem Wagner selbst als Siegmund und Hunding und die Sängerin Emilie Hein als Sieglinde die Texte ihrer Figuren sprachen und deklamierten, während Franz Liszt am Flügel die Musik aus dem Klavierauszug spielte. In unserer Aufführung, bei der auch Ulrich Hoffmann von der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg sowie Sara Hubrich von der Hochschule Darmstadt beratend beteiligt waren, traten die Coburger Schauspieler*innen Juliane Schwabe (Sieglinde) und Tobias Bode (Siegmond, Hunding) sowie Stanislas Gres (Klavier) auf.

In der Reflexion wurde deutlich, wie stark das Stück von den psychologischen Beziehungen wie in einem Sprechtheater-Kammerspiel geprägt ist und an welchen Stellen die Musik zum unverzichtbaren emotionalen Ausdrucksträger wird. In einem weiteren experimentellen Aufführungsprojekt kombinierten wir eine Lesung von Wagners antisemitischer Hetzschrift *Das Judentum in der Musik* durch die Schauspielerin Marina Schmitz mit Auszügen aus *Rheingold* und *Siegfried*. Antisemitische Bezüge in Wagners Theorie und Praxis konnten so deutlich gemacht werden.

Früh hatte sich gezeigt, dass für das Wagner'sche Singen neben dem Sprechen die Psychologie von größter Bedeutung war, wobei die drei Aspekte eng aufeinander Bezug nehmen. Wagners Ideal ist die wissende Sängerin respektive der wissende Sänger. Darüber hinaus gilt, dass er auch von den Musiker*innen des Orchesters, die den Sänger*innen in ihrem Tun die Basis liefern, hohe Text- und Werkkenntnis erwartet, um so die Rollen im Gesamtbild glaubwürdig und mit Kenntnis über die Hintergründe in theoretischer, dramaturgischer und philosophisch-weltanschaulicher Hinsicht ausfallen zu lassen. Somit war für die konkrete Ausarbeitung des Sängerschen mit dem *Rheingold*-Cast sinnvoll, dass einerseits die Mitglieder des Orchesters den Text lasen, während andererseits die Sänger*innen die gesamte Partitur studierten und die vom Orchester gespielte Musik als Ausdruck ihrer Rolle und einer übergreifenden „Weltpsychologie“ interpretieren sollten. Keine der Figuren aber weiß bei Wagner so viel wie das Orchester, das mit seinen Leitmotiven Vor- und Rückgriffe der Erzählung ermöglicht. So fordert Wagner, der seiner Zeit wie so oft auch hier weit voraus war, eine Mischung aus psychologisch einfühlsamem Schauspiel, wie es später Konstantin Stanislawski und Lee Strasberg mit dem „Method Acting“ berühmt machen sollten, und dem episch-distanzierten Stil, wie er für Bertolt Brecht essenziell wurde.

Wagners Operngesang also kommt recht eindeutig vom Sprechen her, und nichts war dem Komponisten verhasster als Wohlklang ohne dramatischen Bezug. Dies schließt allerdings keineswegs, wie manchmal missverständlich interpretiert wird, das im 19. Jahrhundert geltende Prinzip des Belcanto für Wagner aus. Im Gegenteil möchte er die große Palette an Ausdrucksmöglichkeiten bedient wissen: von der sprechgesangsartigen Deklamation bis hin zum melodischen Wohllaut. Um dieses Ideal zu erreichen, benutzte der aus einer Theaterfamilie stammende Wagner eine dreistufige Probenmethode, die für unsere Arbeit in vielerlei Hinsicht maßgeblich war und ist.

Im ersten Schritt wurde der Text mit den Sänger*innen wie auf einer Schauspielleseprobe erarbeitet und psychologisch interpretiert. Hierbei benutzten die Sänger*innen keine Klavierauszüge, sondern ausschließlich den Librettotext, um ihre Deutung nicht von den Intentionen des Komponisten überlagern zu lassen. Sobald diese Interpretation gefunden war, folgte eine Gesamtlesung des Stückes mit Sänger*innen und dem Orchester, so dass auch die Musiker*innen über die inhaltliche Arbeit einen Zugriff auf das Werk erhielten. Bei diesen Sprechproben wurde neben der psychologischen Arbeit auch schon auf die von Wagner gewünschte Bühnenaussprache geachtet, wie sie u. a. von den Kolleg*innen der Abteilung für Sprechwissenschaft und Phonetik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg erforscht wird. Zu den wichtigen Ausspracheaspekten gehörten unter anderem die „energische“ Betonung der Stabreime, das durchgehend gerollte „r“, die sehr klare Differenzierung von offenen und geschlossenen Vokalen, insbesondere „u“ und „o“, eine sehr textnahe Aussprache sowie an einigen Stellen die Vermeidung der Aussprache von „g“ als „ch“. Im zweiten Probenschritt wurde der verinnerlichte Text dann rhythmisch gesprochen, erst ohne und dann mit Klavierbegleitung. Die Textbehandlung im Sinne eines Sprechens hatte auch Auswirkungen auf das Musiziertempo, das sich so der Geschwindigkeit der gesprochenen Rede annähern kann. Hier wurden die jeweils individuellen Sänger*innen-Interpretationen mit der vorgesehenen musikalischen Inszenierung der Rollen durch den Komponisten zusammengebracht.

Dieser Zwischenschritt wurde von Wagner eingeführt, damit durch die musikalischen Herausforderungen der psychologisch-schauspielerische Zugriff nicht ins Hintertreffen geriet. Erst im dritten Schritt wurde dann auf den Proben gesungen. Wagner wollte mit dieser zeitaufwendigen Methode seinem Leitgedanken „Singen ist gedehntes Sprechen“ Nachdruck verleihen. Er selbst ging von einer Illusion des Sprechens aus, die das Singen sei, womit er auf die Situation eines natürlichen Dialogs drängte, eines Dialogs zwischen realen Personen in einer wirklichen Unterhaltung ohne Zuhörende. Somit waren für ihn wirkliche Gesangsschauspieler*innen die ideale Besetzung für seine Werke.

Diesen Überlegungen zu einem wahrhaftigen Ausdruck im Operndrama, der das Sprechen ins Singen überführt, fügt sich die wissenschaftliche Grundlage des DFG-Projekts an. Für Wagner bildete die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) das große Ideal. Die Grundlagenforschung zu ihrer Stimme, die Anno Mungen durchführte, bildete den Ausgangspunkt, das Sängertische für Wagner historisch informiert zu erkunden. Für diese bedeutende Künstler*in des 19. Jahrhunderts, die seit 1824 am Hoftheater in Dresden engagiert war, kreierte Wagner unter anderen die Partien des Adriano, der Senta und der Venus in *Rienzi*, *Holländer* und *Tannhäuser*, die allesamt in Dresden ihre Uraufführung erlebten. Noch lange nach ihrem Tod galt sie ihm als die ideale Verkörperung für seine großen Heroinnen Isolde und Brünnhilde – und schauspielerisch sogar für den Tristan.

Was machte Schröder-Devrient so besonders? Die gefeierte Starsängerin war in ganz Europa berühmt für ihren vom dramatischen Schauspiel kommenden Gesangsstil. Dieser zeichnete sich durch eine enorme Vielfalt aus. Sie benutzte für die Gestaltung ihrer Partien alle Mittel von deklamatorischem Sprechgesang bis Belcanto, ging in der Dynamik in die Extreme, hauchte das Piano und warf grelle Fortetöne aus. Sie benutzte im Gesang die Extremmodi, die der Stimme zur Verfügung stehen: Sprechen, Schreien, Flüstern. Sie stand sängerisch somit für das ein, was Karl Rosenkranz um die Jahrhundertmitte in der Philosophie als eine „Ästhetik des Hässlichen“ bezeichnete. Berühmt war sie auch für die sogenannten „Schröder-Devrient-Momente“ geworden. Hierbei handelte es sich um gestreckte Augenblicke, in denen sie die Führung auch des Orchestertempos übernahm, um zum Beispiel eine extreme Pause, einen gesprochenen Satz mitten in einer Arie oder einen psychologisch wahrhaftigen Schrei zu setzen. Dieses Überdehnen der Zeit mit gesanglichen Mitteln geschah nicht zuletzt auch, um die Routine der Opernaufführung zugunsten eines besonderen Moments, in welchem dem Publikum buchstäblich der Atem stocken sollte, aufzubrechen. Wagner, der Schröder-Devrient unter anderem in den Opern Bellinis als Romeo und Norma erlebt hatte, bietet in seine Partituren Möglichkeiten, welche den Sänger*innen – ganz in der Tradition Schröder-Devrients – die Möglichkeit für solche frei künstlerisch zu gestaltenden Momente erlauben. Solche „Schröder-Devrient-Momente“ werden auch im heutigen Konzert zu erleben sein.

Das Sängertische ist wie alle anderen Aspekte des Musikdramas von dem, was Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk ausmacht, nicht zu trennen. Zwar ist dies eine Binsenweisheit, aber mit den Konzertaufführungen, den experimentellen Formaten sowie mit dem konstruktiv geführten Austausch mit den Musiker*innen in unserem DFG-Projekt wurde dies noch deutlicher. Aspekte des Körperlichen etwa, wie sie Gestik und Mimik einschließen, gehören hier ebenso her wie einige sich aufdrängende inhaltliche Themen. In der Partitur des *Rings* denkt der Komponist die szenische Aktion oft schon mit. Gute Beispiele hierfür sind etwa die Ankunft der Riesen oder Alberichs Gold-Raub. Im heutigen Konzert wird zwar keine Operninszenierung im herkömmlichen Sinn präsentiert – in der Vorbereitung des Abends arbeitete Dominik Frank aber durchaus an einer Art historisch informierter Personenregie, indem er Wagners Forderungen nach genauer Kenntnis des Textes sowie des psychologischen Beziehungsgeflechtes zwischen den Figuren aufgriff.

So versucht die Probenmethodik des Projekts, Wagners Ideen und Anweisungen auf vielen Ebenen ernst zu nehmen. Hiermit verstärken sich aber auch problematische Aspekte des *Rheingolds*. So werden das in der Figur der Freia gezeigte Frauenbild und vor allem der im Stück Antisemitismus (beispielsweise Mime klischeehaftes Kreischen und Heulen) möglicherweise deutlicher in den Fokus gerückt als in modernen Bühneninszenierungen.

Der Austausch von Wissenschaft und Praxis also zieht als Künstlerische Forschung weite Kreise. Alle unsere Formate, Einzelprojekte, die Proben sowie die Erfahrungen bei den konzertanten *Rheingold*-Aufführungen in Köln und Amsterdam mündeten in weitere Fragen, die wir in wissenschaftlichen Formaten adressierten. So wurden im Zuge des DFG-Projekts in zwei Symposien in Coburg ausdrücklich die Geschlechterrollenbilder im *Ring* sowie der Antisemitismus in Wagners Werk thematisiert. Schließlich widmeten wir uns in einer mehrtägigen spannenden Konferenz auf Schloss Thurnau der Frage, ob – analog zur im heutigen Konzert stattfindenden historisch informierten musikalischen Aufführungspraxis – auch ein szenisches Reenactment der *Ring*-Uraufführung(en) von künstlerischem und wissenschaftlichem Reiz sein könnte.

Künstlerische Forschung ist in vielen Ländern Europas und darüber hinaus schon weit verbreitet, bei uns aber steckt sie noch in den Kinderschuhen, obwohl sich besonders die Musik- und Theaterhochschulen in Deutschland, aber auch Universitäten wie Bochum und Bayreuth sehr hierfür interessieren. Umso wichtiger ist, dass wir unsere Ergebnisse nicht nur mit Aufführungen wie dem heutigen Konzert kommunizieren, sondern auch – ganz klassisch für die Wissenschaft – publizieren. Die Veröffentlichungen werden einen Stand des Wissens festhalten, der sich dann aber weiter entwickeln darf und zu mehr Forschung im Austausch von Wissenschaft und Praxis im Opernfeld führen wird. Unsere Forschungsergebnisse werden 2024 in zwei Sammelbänden zur Verfügung stehen. Heute aber sind sie – hoffentlich – schon hör- und sichtbar in einer Aufführung, die einer ephemeren Forschungspräsentation gleichkommt, die nicht arretiert, aber im besten Fall stimuliert und Wagners Werk als Mikrokosmos in neuen Facetten ausleuchten hilft.

Literaturhinweise aus dem DFG-Projekt:

Anno Mungen, *Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 37), Würzburg 2021.

Dominik Frank (Hg.), *Wagnertheater! Historisch informiert? Bericht zur gleichnamigen Konferenz auf Schloss Thurnau, 20.-22.09.2022* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 47), München [2024].

Dominik Frank, Anno Mungen (Hg.), *Künstlerische Forschung und Wagnergesang. Abschlussbericht zum DFG-Erkenntnisstransferprojekt „Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert“* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 49), München [2024].