

## Sing-Schauspieler im Heldenfach – Wagners Idee und ihre Bedeutung für die Gesangstechnik

---

SUSANNE VILL

Richard Wagners Idee, durch die Verarbeitung von Mythen die sakralen Kerne zu bewahren, die von den Religionen entfremdet worden waren, deutet Udo Bermbach als Programm einer Re-Sakralisierung seines Musiktheaters. Diesem Programm einer spirituellen Ausrichtung seiner Bühnen-/Weih-/Festspiele entspricht eine Funktionalisierung des Kunstgesangs als Medium von Botschaften, die der Dichterkomponist bei der Komposition seines Werkes als Inspiration empfing, und die er für die Aufführung dem Darsteller überantwortete. Als angemessene Ausdrucksform sieht Wagner „die Ekstase der künstlerischen Selbstentäußerung ohne alle Skrupel der Persönlichkeit“.<sup>1</sup>

Aus zahlreichen Kulturen sind Riten bekannt, in denen Priester oder Schamanen als Medien von Botschaften aus der geistigen Welt fungieren, die sie den Gläubigen in einer Konzelebration übermitteln.<sup>2</sup> In der Entwicklungsgeschichte der Oper wurde ihre Affinität zum „Wunderbaren“, das Ferruccio Busoni doch als ihren Kern definierte, zunehmend säkularisiert. Nur in wenigen Werken setzte sich die Tradition ihrer Provenienz aus dem Ritus fort, etwa bis zu Louis Andriessen, der in *De Materie* die Ekstase einer Mystikerin komponierte, und Dieter Schnebel, der in *Ekstasis*<sup>3</sup> die verschiedenen Formen von Ekstase als Beschwörung, Trance, dionysische Trunkenheit, Unio mystica, Spiele, Angst (Lust), Todes-Ekstase, Prozession und Gratia thematisierte.

Wagner suchte, in Abkehr von der italienischen Oper seiner Zeit, sein Musiktheater aufzuladen mit einer spirituellen Autorität, was auch dazu geeignet war, es durch eine quasi sakrale Mediation

zu nobilitieren. Entscheidend für die Idee war sein Erlebnis der Darstellungskunst von Wilhelmine Schröder-Devrient, deren quasi überpersönliche Phonation seine Idealvorstellung prägte: In den Rollen, die sie gestaltete, vollzog Schröder-Devrient eine Selbstentäußerung. Die „Selbstverleugnung“ beschrieb Wagner schon an Eduard Devrient als eine Tugend des Schauspielers: „Im Grunde ist hierunter eine bedeutende Erweiterung derjenigen Anlagen verstanden, welche den mimischen Trieb selbst ausmachen, da dieser zunächst nur als, fast dämonischer Hang zur *Selbstentäußerung* zu verstehen ist.“<sup>4</sup> Diesen Akt stellt Wagner als etwas dar, wovor er wie vor einem „völligen Wunder“ steht, „wie vor einem Abgrunde [...], welchen uns kein [...] Bewusstsein mehr erleuchtet.“<sup>5</sup>

Der Begriff ‚Selbstentäußerung‘ taucht in Wagners Schriften 24-mal auf und bildet den Kern seiner Auseinandersetzung mit dem, was er in der Schrift von 1872 *Über Schauspieler und Sänger* von diesen erwartet. Wagner reflektiert sogar, wie die Voraussetzung dafür als angemessene Interpretation seiner Gesangspartien gelehrt werden könnte.

Der Begriff bezeichnet in der Theologie die Kenosis als göttliche Selbstentäußerung, die die Geburt und den Kreuzestod Christi als Ausdruck des göttlichen Liebeswillens beschreibt. Für Hegel ist „[d]ie Materie [...] die Selbstentäußerung des Geistes“,<sup>6</sup> womit dem Phänomen die Kraft zur Transformation zugesprochen wird. Friedrich Nietzsche spricht vom Apollinischen und Dionysischen, die als „künstlerische Mächte [...] aus der Natur selbst, *ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers*, hervorbrechen“, von „unmittelbaren Kunstzuständen der Natur“, die der Künstler nachahmt, und „in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung [...] seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt *in einem gleichnisartigen Traumbilde* offenbart.“<sup>7</sup> Die in regem Kontakt mit Wagner entwickelte Vorstellung kann in Verbindung mit Wagners Bemühungen, den musikdramatischen Gesang quasi zu re-naturalisieren, ihn von Kunstpraktiken wie „Stimmtonschwelgen“, Maniere und Koloratur zu befreien, gesehen werden als Konzept, den expressiven Gesang für den Durchbruch der „Kunsttriebe der Natur“ zu öffnen.

In der Selbstentäußerung des Sing-Schauspielers wird nach Wagners Auffassung das Selbstbewusstsein und das Bewusstsein überhaupt außer Tätigkeit gesetzt: Der „geniale, vollendete Mime“ opfert sein Selbstbewusstsein in einem Grade auf, dass er es „in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wiederfindet.“<sup>8</sup> Die Selbstentäußerung erkennt er als einen Exzess, in dem eine „Urkraft [erkennbar ist, der] alles dichterische und künstlerische Wesen entspringt.“<sup>9</sup> Der Dichter empfängt seine Kunstschöpfungen in der Selbstentäußerung, der sich die „klarste Besonnenheit“<sup>10</sup> zugesellt. Der Schauspieler und Sänger überlässt sich der Selbstentäußerung, obwohl das ein „Spiel mit der eigenen Persönlichkeit [... ist, das ...] in hellen Wahnsinn umschlagen“<sup>11</sup> kann. Im Zustand der Selbstentäußerung führt das Bewusstsein des Spiels den Darsteller und drückt sich durch ihn aus. „Durch diese wunderbare Frau [Wilhelmine Schröder-Devrient] ist mir der rettende Zurücktritt des in vollster Selbstentäußerung verlorenen Bewusstseins in das plötzliche Innewerden des Spiels, in welchem sie begriffen war, in wahrhaft überraschender Weise bekannt geworden.“<sup>12</sup>

Wie selten solche Fähigkeiten bei Darstellern sind, erkannte Wagner deutlich: „Was nun hier die Ekstase der künstlerischen Selbstentäußerung ohne alle Skrupel der Persönlichkeit ermöglicht, soll in Wirklichkeit aber von Mitgliedern eines Standes geleistet werden, welchen, wie wir nothgedrungen annehmen müssen, diese Ekstase höchst selten, gemeinlich aber niemals ankommen kann. Hier stehen wir Laien vor einem recht eigentlich Unverständlichen, was uns immer mit einer gewissen Scheu vor dem Schauspielerwesen erfüllen wird. Wir müssen annehmen, daß die allergrößte Mehrzahl der Mimen unserer Theater nie dazu gelangt, sich gänzlich in den darzustellenden Charakter zu versetzen.“<sup>13</sup>

Wagner beklagte die seltene Fähigkeit der Schauspieler und Sänger seiner Zeit zur Selbstentäußerung. Er nahm an, der Sing-Schauspieler werde in der Preisgabe seines Bewusstseins vom „Bewusstsein des Spiels“ sicher geführt. Doch der Kontrollverlust über die Aktionen und Äußerungen in der Ekstase ist mit dem Vollzug der Vorgaben der Partitur und der Kontrolle über die gesangstechnisch korrekte Funk-

tion der Stimme kaum vereinbar. Nur in offenen Formen freier Improvisation ist Sängern eine Ekstase und der Ausdruck medial empfangener Worte und Musik möglich.

In Eugenio Barbas *Otello* verkörperte der brasilianische Tänzer Augusto Omulú zu Verdis Musik den maurischen Feldherrn im Duett mit Desdemona und kontrastierend dazu als Tänzer der Orixas einen Vertreter der ursprünglich afrikanischen Yoruba-Kultur, in der der Tanz ein Medium der Ekstase ist. In Trance tanzte Augusto Omulú ohne Zeitbeschränkung, und seine Musiker improvisierten 20 Minuten lang weiter, bis sein Wachbewusstsein zurückkehrte.

Unter den verschiedenen Formen von Bewusstseinsveränderungen gibt es auch Halbtrancen, liminoide Zustände, in denen eine gewisse Außenwahrnehmung weiterhin funktioniert.

Über Bewusstseinszustände beim Singen sagte Robert Holl, der bei den Bayreuther Festspielen die Partien von Hans Sachs, Gurnemanz und Marke interpretierte, wenn er Schubert-Lieder singt, lasse er sich vom Geist des Komponisten inspirieren.<sup>14</sup> Elisabeth Grümmer, die bei den Bayreuther Festspielen die Partien von Elsa, Eva, Freia und Gutrunne interpretierte, sagte über den Bewusstseinszustand beim Singen, der Sänger sei wie beschwipst und gleichzeitig hellwach.<sup>15</sup> René Kollo rühmte, mit Berliner Coolness, an Herbert von Karajan, dass bei ihm „die Post abging“,<sup>16</sup> und sein versonnener Blick dabei verriet, dass er nicht das Tempo meinte. Der musikdramatische Fluss ist bei auf Immersion abzielenden Kompositionen darauf angelegt, den Sänger in eine Form von Ekstase hineinzuziehen, doch dieser kann eine Selbstentäußerung als Preisgabe der Kontrolle über die musikdramatische Aktion nur zulassen, wenn er sicher sein kann, dabei im Duktus der Partitur zu bleiben. Darum ereignen sich luzide Momente meist nur für kurze Augenblicke, die sich aber doch auf das Publikum auswirken können.

In Wagners Konzept des idealen Sing-Schauspielers kam diesem die Aufgabe zu, als Medium eines Austauschs zwischen physischer und geistiger Welt zu fungieren. Für diese Dimensionierung seiner singenden Dramatis personae eignete sich der Belcanto mit seinem „Stimmtonschwelgen“, den Maniere, der Virtuosität des Canto fiorito und des

Koloraturgesangs nicht. Sein Vorbild war der Vokalstil von Monteverdi, Gluck und Beethoven. Das stark erweiterte Orchester erforderte ein größeres Volumen und Durchschlagskraft der Singstimmen. Kompositorisch ermöglichte Wagner das durch eine ruhig fließende Gesangslinie, fast ohne Ornamentik, und eine enge Bindung der Melodik an die Sprache, die die Textverständlichkeit durch Deklamation sichern konnte. Der Vokalstil der neuen Stimmtypen Heldentenor und Hochdramatischer Sopran, deren Schallkraft noch über das Spinto-Fach des Belcanto hinausreicht, gewinnt den Sängern durch Klangfülle eine starke Überzeugungskraft. Das Klangideal des Wagner-Gesangs erweitert die Gesangstechnik des Belcanto hinsichtlich des Tonsitzes und der Tongebung. Kein anderer Stimmtyp in der Operngeschichte vor Wagner entwickelte eine größere Schallkraft als seine Heroen und Heroinnen.

Selbstentäußerung im Gesang, wie sie aus Wagners Erläuterungen zum Operngesang und aus seinen Anweisungen an die Bayreuther Sänger erkennbar wird, erfordert den Verzicht des Sängers auf selbstgefällige vokale Virtuosität, das *Messa di voce* als „Stimmtenschwelgen“ und die Darbietung vokaler Kunststücke um des persönlichen Erfolgs willen. Der Vokalklang ist an den musikalischen Stil und den Sinn der dramatischen Situation anzupassen. Immer wieder forderte Wagner seine Sänger auf, den Ausdruck von Ton und Stimme dem Wort und der szenischen Aktion anzupassen und alle Übertreibungen oder pseudo-technischen Verfärbungen des Klanges zu unterlassen. Die Purifikation des Gesangsstiles – Verzicht auf Koloratur, Reduktion des expressiven Vibratos, Aussparung der Maniere des Belcanto wie z. B. Portamento und Seufzer – geht einher mit einer musikdramatischen Funktionalisierung der Gesangslinie nach den Prinzipien der dichterisch-musikalischen Phrase. Der Sänger ist ein Teil des tönenden Universums im Theater, nicht der dominierende Star, den das Orchester begleiten darf.

Gesangstechnisch unterscheidet sich das Klangideal des Wagner-Gesanges vom Belcanto nicht nur durch die Aufwertung der Diktion zwecks Sprachverständlichkeit. Beim Belcanto wird der Sitz der Stimme in der Maske angenommen, und der Klang erschließt vom nasalen Ansatz aus die Resonanzräume des Kopfes und des Körpers. Gestützt wird

der Ton durch das „*appoggiarsi in petto*“. Die Spannung des Zwerchfells trägt den Ton und steuert mit dem Atem seine dynamische Entfaltung. Die Energien der Körperzonen von Maske – mit dem Einsatz der Formanten – und Stütze prägen den metallischen Klang der Belcantostimme in der offenen Emission, der „*emissione aperta*“, als Zeichen von Willenskraft und offener Selbstkundgabe mit hoher Strahlkraft in zwischenmenschlicher Kommunikation. In der „*emissione coperta*“ drückt sich Weichheit, emotionelle Wärme oder Zurückhaltung, Traurigkeit etc. aus, auch hier in zahlreichen Ausdrucksvarianten und mit großer Flexibilität des Tones.

Im Wagner-Gesang fordert das Ideal der Selbstentäußerung einen eher überpersönlichen Klang. Der Stimmsitz verbindet den Ansatz in der Maske mit der Kuppel des Kopfes, und die Stütze nutzt die Kraft des Zwerchfells zusammen mit der Bauchmuskulatur (die in der Power-voice des Rockgesangs den Klang entscheidend prägt). Mit der entsprechenden spirituellen Einstellung kann der Sänger durch die Öffnung für diese Energien zum Medium eines Ausdrucks werden, der durch ihn eine Klanggestalt annimmt. Der Sänger begreift sich als schwingendes Medium eines Klanges, der durch ihn über ihn hinaus tönt. Die Stimmen der Sänger erzählen nicht nur den Mythos als Grundlage von Wagners Dramen, sondern sie machen sich vor den Augen und Ohren des Publikums zu Medien eines Ausdrucks, den Wagner – bezogen aufs Drama – als „Bewußtsein des Spiels“<sup>17</sup> bezeichnete. Die klare Linie der Singstimme strahlt eine Gewissheit der Wahrheit ihrer Selbst aus, die sich durch die Selbstentäußerung objektiviert und ihre immersive Wirkung in den Dienst einer sinnlich vermittelten Erkenntnis stellt. Diese Selbstentäußerung des Sängers, die Wagner als eine Form der Ekstase beschreibt,<sup>18</sup> ist eine Form von Hingabe, in der der Sänger seinen persönlichen Ausdruckswillen aufgibt, damit das Bewusstsein des Spiels und die Musik sich durch das Instrument seiner Stimme ausdrücken kann. Mit dieser Öffnung für eine Energie, die der Dichter-Komponist in seiner Inspiration empfing und als geistige Substanz des Musikdramas seinem Interpreten überantwortete, führen die Sänger in ihrer Selbstentäußerung eine Transformation vor und übertragen diese auf das Publikum. Der Gesang in seiner hohen Energieabstrahlung durch die

Klangentladungen einer kraftvoll sich verströmenden Stimme zieht den Sänger und sein Publikum, das er mit seinem Klang einhüllt, hinein in eine Form der Ekstase. Durch die Schönheit des Wohlklangs fühlt sich das Publikum geborgen und lässt sich ein auf die Transformation, die es in diesem liminoiden Zustand erleben kann.

Auch für Agenten sind Opernsänger oft nur interessant, wenn ‚es aus ihnen singt‘, d.h. wenn sie zu einer Selbstentäußerung im Gesang fähig sind.

Wagners musikdramatisches Œuvre enthält eine Reihe von Partien des Heldenfachs:<sup>19</sup>

**Hoch-/Dramatischer Sopran** (Kernbereich des Umfangs g-c<sup>3</sup>): voluminöse, metallische Stimme, große Durchschlagskraft. Partien: *Holländer*: Senta – *Tannhäuser*: Venus – *Tristan*: Isolde – *Walküre*: Brünnhilde – *Siegfried*: Brünnhilde – *Götterdämmerung*: Brünnhilde, Guttrune.

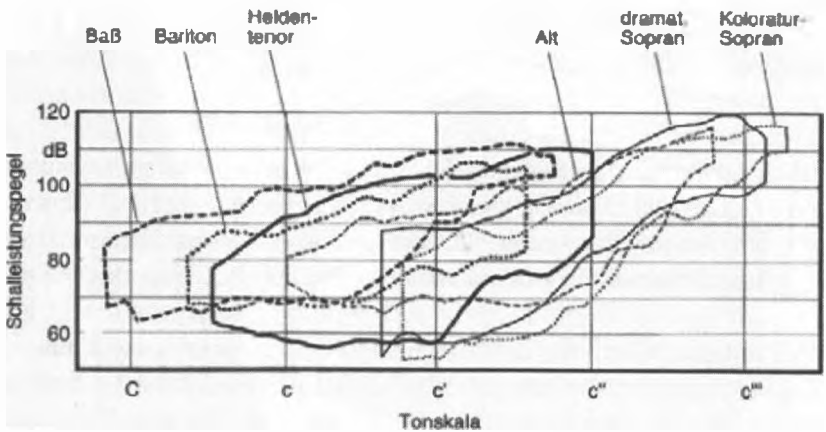
**Heldentenor** (Kernbereich des Umfangs c-c<sup>2</sup>): schweres, voluminöses Organ, tragfähige Mittellage und Tiefe (oft baritonale Färbung). Partien: *Rienzi*: Rienzi – *Tannhäuser*: Tannhäuser – *Tristan*: Tristan – *Meistersinger*: Stolzing – *Walküre*: Siegmund – *Siegfried*: Siegfried – *Götterdämmerung*: Siegfried.

**Heldenbariton** (auch Hoher Bass) (F/G-fis<sup>1</sup>): schweres, ausladendes Organ mit strahlender Höhe und ausgeglichener, tragfähiger Mittellage und Tiefe. Partien: *Holländer*: Holländer – *Lohengrin*: Telramund, Heerführer – *Tristan*: Kurwenal – *Meistersinger*: Sachs – *Rheingold*: Wotan – *Walküre*: Wotan – *Siegfried*: Wanderer – *Götterdämmerung*: Gunther – *Parsifal*: Amfortas, Klingsor.

Als Partien der „schweren Helden“ unter den Tenören gelten Tannhäuser, Tristan und Siegfried. Unter den Sopranen sind Brünnhilde und Isolde die anspruchsvollsten Partien, unter den Heldenbaritonem Hans Sachs, Wotan/Wanderer und Amfortas.

Die dramatischen und hochdramatischen Partien erfordern ein größeres Volumen und mehr Durchschlagskraft, was Wagner kompositorisch ermöglichte durch eine sprachgezeugte Gesangslinie, syllabische Vertonung und einen deklamatorischen Interpretationsstil.

Dynamik der Singstimmen:<sup>20</sup>



Die Schallkraft der neuen Stimmtypen Heldentenor und Hochdramatischer Sopran reicht mit bis zu 120 dB noch über das Spinto-Fach des traditionellen Belcanto hinaus, wurde erst von Giacomo Puccinis Soprano eroico der Turandot erreicht und imponiert als ein kraftvolles Verströmen eines breiten Klangbandes. In Wagners Ästhetik sind die veristischen Expressionen weitgehend ausgespart, und der Schrei existiert nur in Kundrys Exklamationen. Im natürlichen „Universum der Stimme“<sup>21</sup> liegt zwischen Kreaturklang, Kulturklang<sup>22</sup> und Kunstgesang ein breites Spektrum von Information, Kommunikation, Ausdruck, Selbst- und medialer Kundgabe, Onomatopoesie und Vokalartistik. Doch die Nutzung von Kulturklang wie auch Kreaturklang, von singenden wie auch von schreienden Stimmen<sup>23</sup> im Musiktheater blieb einer späteren Epoche vorbehalten.



Richard Wagners Vorstellungen von einer idealen Interpretation seiner Kompositionen für Gesang wurden in zahlreichen Abhandlungen angesprochen, wobei neuere Publikationen zum „Wagner-Gesang“ das Phänomen der Selbstentäußerung meist aussparen.<sup>24</sup> Dokumente von Wagners Probenarbeit wurden mit Berichten über die Gesangskultur seiner Sänger verglichen und stilistische Details beschrieben. An historischen Tondokumenten wurde das Verhältnis von Deklamation und Gesang bei Wagner-Sängern beschrieben. Nicht selten wurde, ungeachtet der spezifischen Einschwingungsvorgänge, Sängern mit kleineren Stimmen mehr Gesangskultur attestiert als den großen dramatischen und hochdramatischen Stimmen der Heldenfach-Interpreten.

Sänger können ihre eigene Tonproduktion nicht von außen hören und müssen darum in der Ausbildung dem Lehrer, in der Aufführung dem Dirigenten und in der Aufzeichnung dem Tonmeister weitgehend vertrauen. Historische Tondokumente verzeichnen den realen Klang der Stimmen stark und konnten ihre raumfüllende Qualität nicht erfassen. Darum sind die Beschreibungen und Wertungen der vokalen Interpretationen gezeichnet von den Unzulänglichkeiten der Aufzeichnungstechnik. Auch heutige Aufzeichnungen können den Stimmklang der Sänger nicht objektiv wiedergeben: Sie sind stets Konglomerate der vokalen Aktion des Sängers, der Raumakustik, der Kapazität der Aufnahmetechnik und der Klangvorstellungen der Tonmeister. Wie groß die Manipulationsbreite der Klangbearbeitung ist, erschließt sich leicht aus einer genauen Kenntnis der Aufzeichnungspraxis von Tonstudios. Hinzu kommen erhebliche Unterschiede zwischen Live-Mitschnitten von Theateraufführungen und Studioproduktionen. Die Leistung eines Sängers, der den Tristan an mehreren Tagen, stets ausgeruht, im Studio in vielleicht 400 Takes aufnehmen kann, ist nicht vergleichbar mit einem, der die Partie an einem Abend live durchzustehen hat und dabei seiner Tagesdisposition, Zufällen, eventuellen Pannen der Aufführung und Publikumsreaktionen ausgesetzt ist – andererseits aber auch die Inspiration durch die szenische Live-Aktion erfahren kann.

Bei einer Analyse der vokalen Interpretation ist zu berücksichtigen:

1. Volumen, Durchschlagskraft, Registerausgleich, Lagenwechsel (Passaggio), Flexibilität, Einsatz von Formanten, Farb- und Ausdruckspektrum der Stimme, gesangstechnische Fertigkeiten in verschiedenen Vokalstilen (hier Belcantotechniken inkl. veristische Expressionen und Wagner-Gesang), die Tessitura der jeweiligen Partie (auch Unterschiede in verschiedenen Akten des Werkes wie z. B. die hohen Lagen der Brünnhilde-Partie im I. Akt der *Walküre* im Vergleich zu den Akten II und III) im Verhältnis zur Disposition des Sängers, Kraftdispositionen für die gesamte Partie, eventuelle Bewältigungsstrategien von gesangstechnischen oder physischen Problemen.
2. Die vokale Umsetzung musikalischer Spannungen und Lösungen z. B. in der Intonation von Dissonanzen, Leittönen, Kommunikation mit Gesangspartnern, Instrumentalklänge u. ä.
3. Umsetzung der musikdramatischen Situation in Bezug zum musikalischen Konzept des Dirigenten sowie zu szenischen Erfordernissen des Bühnenbild- und Regiekonzepts sowie Besonderheiten des Kostüms.
4. Musikalische und aktionelle Interaktion im Ensemble, Belastungen durch physische Aktionen in der Inszenierung, Projektion des Stimmklangs und Ausfüllung des Raums.
5. Technik, Raum und situative Aspekte der Aufzeichnung.

Die im Folgenden zitierten Aufzeichnungen fanden im Bayreuther Festspielhaus ohne Publikum statt, was den Sängern den leeren Raum gab, aber das Feedback des Publikums nahm. Bei Live-Tonaufzeichnungen der Festspiele kommt der Druck eines weltweiten Radiopublikums hinzu, das die Sänger nur nach ihrer vokalen Aktion beurteilt, ihre Balance

zwischen Gesang und den Anstrengungen der szenischen Aktion aber nicht einschätzen kann. Für dieses millionenfache Publikum muss der Sänger vorrangig technisch perfekt singen. Erwartungen des heutigen Publikums richten sich außer auf die Präzision in Diktion, Intonation und Rhythmus, auf interpretierende Gestaltungskraft wie auch auf die Fähigkeit eines Sängers, einen immersiven Klangraum zu schaffen. Schon mit der Konstruktion des Festspielhauses in Bayreuth mit seinem abgedeckten Orchester suchte Wagner die Textverständlichkeit der Sänger über dem großen Orchester zu optimieren. Ein großes Stimmvolumen kommt heutigen Hörererwartungen entgegen, denn mit der Entwicklung der elektroakustischen Klangverstärkung etablierte sich die Hörgewohnheit von voluminösen Raumklängen, in die die Hörer eintauchen können wie in ein Klangbad. Den menschlichen Stimmen kommt dabei eine psychophysisch berührende Ausdrucksqualität zu, die die immensen und immersiven Klangmassen vermenschlicht.

Dem Publikum fehlt meist die technische Kompetenz, eine Aufzeichnung relational zum Stand der Aufnahmetechnik und den lokalen Bedingungen zurecht zu hören, so dass anhand von Tondokumenten erarbeitete Beurteilungen von Sängerqualitäten nicht vergleichbar sind mit deren realer Erscheinungsform live auf der Bühne. Wenn also Sänger mit geringerem Volumen als quasi ideale Interpreten von Wagner-Partien vergangener, ‚glorreicher‘ Epochen gepriesen werden,<sup>25</sup> erhebt sich die Frage, welche Bedeutung dem Volumen einer Stimme für Ausdruck und Interpretation von Wagner-Partien zukommt.

Im Folgenden soll an zwei Beispielen von Heldenentwürfen der Bayreuther Festspiele gezeigt werden, mit welchen gesangstechnischen Mitteln sie Aspekte von Wagners Partien gestalten.

Im gesetzten Rahmen können davon nur wenige Aspekte erwähnt werden. Ausgewählt wurden vor leerem Zuschauerraum aufgezeichnete Aufführungen im Bayreuther Festspielhaus. Auf dieser Bühne kommen zu den extremen Anforderungen der Partien noch die Besonderheiten von Wagners Klangarchitektur hinzu. Im Gegensatz zur Praxis in Theatern mit vorgebautem Orchestergraben müssen sich die Sänger in Bayreuth darauf einstellen, taktgleich mit dem Orchester zu singen, d.h. so

zeitversetzt, dass der Klang von Orchester und Stimmen dann synchron beim Publikum ankommt. Die Reaktion auf den Schlag des Dirigenten muss somit abweichen von der Praxis an anderen Theatern. Durch den verdeckten Orchestergraben ergibt sich aber für die Sänger die Möglichkeit, leisere Piano-Passagen zu riskieren, da sie kein offenes Orchester übertönen müssen. Erfahrene Sänger kennen die günstigsten Positionen auf der Bühne und geben sie an Kollegen weiter, damit auch sie die Raumakustik optimal nutzen können – so die jeweiligen Bühnenbilder diese Positionen einzunehmen erlauben.

Die Interpretationen von Wolfgang Schmidts Siegfried und von René Kollo's Tristan habe ich selbst im Bayreuther Festspielhaus mehrmals bei Aufführungen miterlebt und ergänze das in den Aufzeichnungen Hörbare durch meine Wahrnehmung.

Wolfgang Schmidt sang bei den Bayreuther Festspielen folgende Partien:<sup>26</sup>

Die Titelpartie im *Tannhäuser* 1992, 1993, 1995.

Die Titelpartie im *Siegfried* 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 2000, 2003, 2004.

Siegfried in *Götterdämmerung* 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004.

Tristan in *Tristan und Isolde* 1996.

Mime in *Das Rheingold* 2009, 2010.

Mime in *Siegfried* 2009, 2010.

Wolfgang Schmidt hat den Siegfried in Wagners *Ring des Nibelungen* bei den Bayreuther Festspielen zuerst 1994 auf rosalia's Bühne in Alfred Kirchners Inszenierung gesungen. Die Videoaufzeichnung von Unitel erfolgte vom 18. bis 30. Juni 1997, die DVD erschien 2007.

Wolfgang Schmidt verfügt über eine sehr voluminöse Stimme, die den Zuschauerraum des Bayreuther Festspielhauses überraschend weit ausfüllte, wobei besonders die hohen Töne noch mit aufblühender, strahlender Durchschlagskraft imponierten. Das klare Timbre, die flexi-



Abb. 2 Wolfgang Schmidt als Siegfried in *Götterdämmerung*, Musikalische Leitung: James Levine, Regie: Alfred Kirchner, Bühne und Kostüme: rosalie. Bayreuther Festspiele 1995. © Bayreuther Festspiele/Anne Kirchbach

ble Gestaltung des musikdramatischen Ausdrucks, die Strukturierung des Einsatzes seiner reichen Klangfarbenpalette und die hohe Belastbarkeit seiner Stimme, die keinerlei vorsichtige Krafft disposition oder Ermüdungserscheinungen erkennen ließ, gaben Wagners Siegfried-Partie eine beeindruckende jugendliche Frische und Strahlkraft.

In der Partie des Siegfried in der *Götterdämmerung*<sup>27</sup> sind Wechsel zwischen verschiedenen Bewusstseinsformen zu gestalten, wenn Siegfried im I. Akt Hagens Vergessenstrank zuerst Brünnhilde widmet, sie nach dem Trinken vergisst und sich Guttrune zuwendet, wenn er im II. Akt unter der Tarnkappe Brünnhilde für Gunther als Braut gewinnt und wenn im III. Akt wieder ein Trank von Hagen seine Erinnerung zurückholt.

Wolfgang Schmidt gestaltet diese Einwirkung von Hagens Tränken auf Siegfried als Kontrastierung verschiedener Klangformen, die die Spaltung der Persönlichkeitsanteile durch den Vergessenstrank und ihre erneute Zusammenfügung ausdrücken. Durch den Farbenreichtum seiner Stimme und eine musikalisch subtile Ausdrucksdifferenzierung kann er am jungen Siegfried die Naivität, seine Einheit mit der Natur, Freude, Selbstreflexion und den Zorn über Mimes Falschheit verklanglichen. Als Wirkung des Tranks gestaltet er die Wechsel von Siegfried als Brünnhildes liebendem Gemahl zum Ausbruch einer sexbetonten Leidenschaft für Guttrune und, mit der Rückkehr der Erinnerung, die Zärtlichkeit, Liebe und Verschmelzung mit der „heiligen Braut“ in seinem Tod.

In seiner Zueignung des von Hagen dargebotenen Tranks an Brünnhilde „Vergäb ich alles was du mir gabst“<sup>28</sup> klingt die Stimme im Piano offen, frei schwebend, mit dem Einsatz des Formanten dennoch projektionssicher, während keine Kraftanstrengung als Stütze hörbar ist, wie ein Klang, der quasi absichtslos, unverformt aus Siegfried tönt, wenn er ganz offen ist, wenn kein Eigeninteresse, keine eigene Kraft und kein Hindernis von außen das Verströmen seiner eigenen Seele behindert. Der Klang ist wie bei einem Gebet und wie in einer Orgelpfeife innen nach oben gerichtet: Schmidt drückt aus, dass Siegfried hier ganz „bei sich“ ist im Gedanken an Brünnhilde, sich ganz „rein“ (ohne jede Klangtrübung) aus sich heraus singend kundgibt. Die Schwingung, die sein Verhältnis zu

Brünnhilde kennzeichnet, kommt unverbildet, unverstellt aus seinem tiefen Inneren. Der Ansatz erfolgt zart aber mit voller Resonanz – also auch dem „Klang des Herzens“ (wie die Balinesen das nennen). Von Siegfrieds Frage nach der Mutter im Waldweben unterscheidet sich der Klang dadurch, dass ihm nun mehr Selbstbewusstsein zugehört, denn Brünnhilde hat sein Herz berührt und sein Selbstvertrauen geweckt, so dass er diese empfindliche Seite seines Selbst nun frei ausdrücken kann.

Mit der Wirkung des Tranks fällt Siegfried zu Boden. Mottls Szenenanweisung gibt dann vor: „Siegfried heftet den Blick mit schnell entbrannter Leidenschaft auf sie [Gutrune]“. <sup>29</sup> Schmidt singt „Ha, schönstes Weib!“ wild herausfahrend, setzt den Ton mit Attacke an. Der Klang ist forte, hell, mit starker Intensität. Siegfrieds innerer Druck wird verklanglicht als gepresster Ton, die physische Spannung, die als Stütze dient, wird als Triebintensität einfühlbar. Was hier seine Schwingung überträgt, ist die Energie von Unterbewusstem, Sexualität und Willenkraft. Schmidt reduziert im komplexen Vibrato das Obertonspektrum und vermittelt eine physische Kraft. Der Sänger lässt den Klang kaum nach oben schwingend ausgreifen – nur so viel, wie für die Intonation, die Strahlkraft des Crescendos vom Forte zum Fortissimo über bewegtem Orchester nötig ist, d. h. er zeigt, dass die Kraft, die Siegfried hier empfindet, eine rein physische Kraft ist, und die höheren Wesensanteile (Herz, Kommunikationsfähigkeit, Geist, Intuition) keinen Anteil haben an der Leidenschaft, die sich hier Bahn bricht.

Zwischen beiden Klangformen wird keine Verbindung gesucht, die ausbrechende Leidenschaft wird nicht in die Gesamtpersönlichkeit integriert, auch nicht psychologisiert. Der Bruch, der durch den Trank in Siegfrieds Wesen geschieht, ist ein gewaltsamer, in der sexbetonten Identität haben die höheren Schwingungen seines Wesens keinen Platz, sie werden davon verdeckt. „Gunther, wie heißt deine Schwester?“ singt Schmidt mit hohler Offenheit, piano, zurückgenommen, wie seelenlos.

Den Klang, der Siegfrieds Integrität als Brünnhildes Gemahl vermittelt, setzt Schmidt erneut ein nach dem Genuss des Erinnerungstranks. Wieder stürzt er zu Boden und stimmt sich mit „In Leid zu dem Wipfel lauscht ich hinauf“ <sup>30</sup> weich, wie neutral und so offen wie bei der

Frage nach der Mutter im Waldweben auf eine Belebung ein. „Hei“ klingt noch offen wie überrascht. Für die Phrase „Siegfried erschlug nun den schlimmen Zwerg“<sup>31</sup> schaltet Schmidt den heldisch-aggressiven Klang mit einer Nuance naivem Übermut ein und schiebt dazu den Kopf in die für den Kuppelklang förderliche Position. Die Formanten der oberen Mittel-lage mit Spitzenton (real:) a' überstrahlen das Piano in der Partitur, die heldische Intensität bringt eine zündende Energie und die Begeisterung der Vorfreude, die Schmidt mit integrierter Brust- und Kopfresonanz und weit ausschwingender Kraft singt. Auf „Schlafend ein wonniges Weib [...] der schönen Brünnhilde Arm“<sup>32</sup> zeichnet Schmidt dann energetisch die Erweckung seiner und Brünnhildes Liebe nach als eine physische und psychische Entfaltung zu höchster, selbstbewusster Kraft.

Die Anrede „Brünnhilde! Heilige Braut!“ gibt Schmidt mit einem äußerst zarten, innen schwingenden Piano wie als Zeichen seiner innersten Empfindung und der Ehrfurcht vor Brünnhilde. Wie einen selbst schon vom Tod Gezeichneten lässt Schmidt seinen Siegfried „Wer band dich in Schlummer so bang“<sup>33</sup> singen, die Bangigkeit der zur Strafe in den Dornröschenschlaf versetzten Brünnhilde fühlt er ein und bereitet sich so vor auf seinen Todesschlaf, der ihm nun als Wiedervereinigung mit der Geliebten erscheint. Für „da lacht ihm Brünnhildes Lust“<sup>34</sup> setzt Schmidt vom Piano aus noch einmal eine große Steigerung über Wagners Liebestonart E-Dur an bis zum Fortissimo in A-Dur zur weit ausschwingenden Kantilene auf „Ach! Dieses Auge ewig nun offen!“<sup>35</sup> Die zurückgekehrte Erinnerung an Brünnhilde und die Kraft, die ihre Liebe Siegfried schenkte, vollzieht Schmidt physisch. Er zeigt, dass diese Energie sich noch in der Erinnerung auf Siegfried überträgt, und er den Energieschub beantwortet, indem er seine letzte Lebenskraft aufzehrt, sie an Brünnhilde verströmt und mit seinem Leben in ihren Blick entsendet.

René Kollo sang bei den Bayreuther Festspielen:<sup>36</sup>

Die Partie des Steuermanns in *Der fliegende Holländer* 1969.  
 Kunz Vogelgesang, Kürschner, in *Die Meistersinger von Nürnberg* 1969.  
 Froh in *Das Rheingold* 1970.



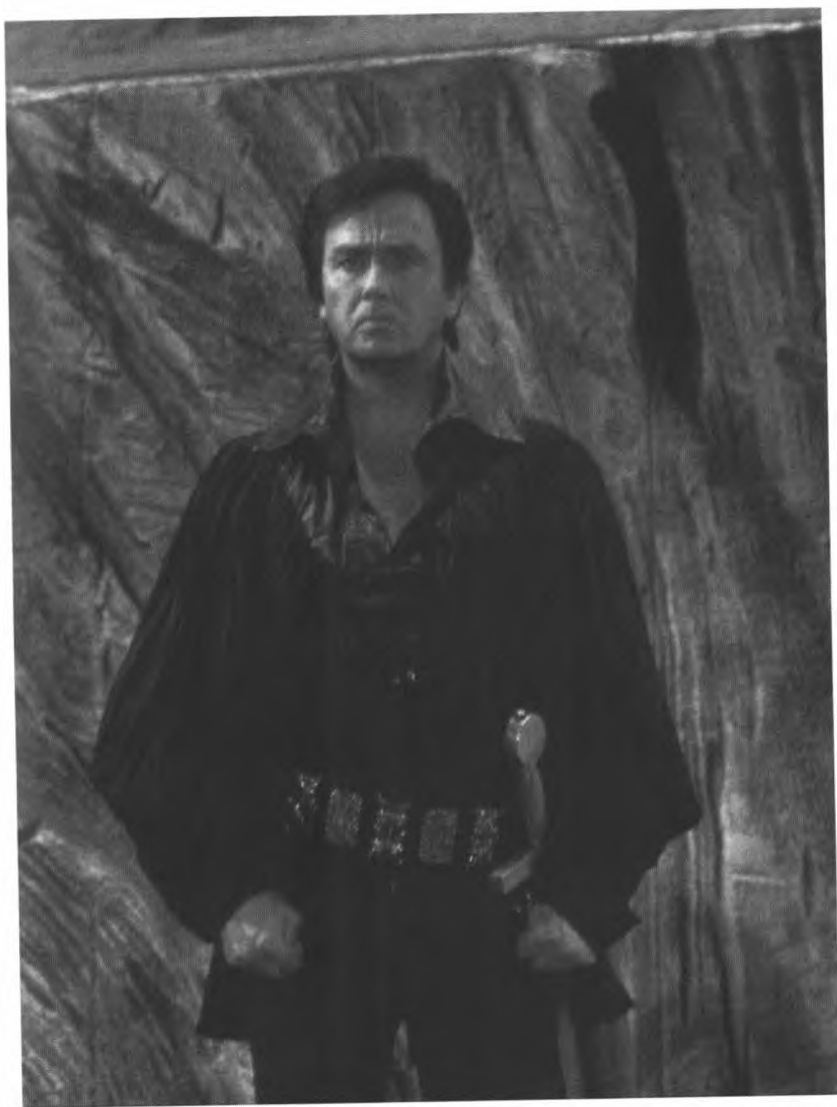


Abb. 3 René Kollo als Tristan in *Tristan und Isolde*, Musikalische Leitung: Daniel Barenboim, Bühne und Inszenierung: Jean-Pierre Ponnelle. Bayreuther Festspiele 1982. © Unitel und Deutsche Grammophon 1983.

Erik in *Der fliegende Holländer* 1970.  
Die Titelpartie in *Lohengrin* 1971, 1972.  
Walther von Stolzing in *Die Meistersinger von Nürnberg* 1973,  
1974, 1976.  
Die Titelpartie in *Parsifal* 1975, 1976, 1977.  
Die Titelpartie in *Siegfried* 1976, 1977, 1978.  
Tristan in *Tristan und Isolde* 1981, 1982.

René Kollo sang den Tristan 1980 zum ersten Mal am Zürcher Opernhaus. Seine Gestaltung wurde als Sensation gefeiert, was sich bei seinem Bayreuther Rollendebüt 1981 wiederholte, wo ihm eine einzigartige Intelligenz und Eleganz, die Partie mit Strahlkraft ohne jede Erschöpfung, Forcieren oder Intonationstrübungen zu singen, bestätigt wurden. „[E]r singt die Rolle bis zum Schluß mit einer strahlenden Energie und Makellosigkeit, wie wohl kein Sänger jemals zuvor. Sein Bayreuther Tristan ist tatsächlich ein musikalisches Jahrhundertereignis.“<sup>37</sup>

Kollos eigene Aussagen zur körperlichen Belastung, die die Partie, vor allem im III. Akt für ihn darstellt, und die er als über der Grenze des Zumutbaren liegend empfindet, zeigen ein ergänzendes Bild:

Dann folgt der dritte Akt mit dem Fieberwahn, die größte Herausforderung an einen Interpreten in der gesamten Musikkultur, darstellerisch wie sängerisch.“ – „Er ist wunderschön, aber das Mörderischste, was man sich nur denken kann. Man steht vor ihm wie vor einem Gebirge oder einer zwanzig Meter dicken Betonmauer und denkt: wenn ich heute nur wieder ohne Herzinfarkt darüber hinwegkomme ... Ich bin jeweils nachher vollkommen kaputt und brauche Tage, bis ich wieder auf dem Boden bin, ich komme aus dem Bett einfach nicht heraus. [...] [Hinsichtlich dieser Belastung] spielen auch rein physische Dinge eine große Rolle. Wenn man schon drei Stunden auf der Bühne gestanden hat und im letzten Akt am Boden liegt – und zwanzig Minuten müssen Sie ja erst mal liegen –, schläft der Kreislauf so ein, dass ich beim zweiten Ausbruch – der erste ist leichter zu bewältigen – nur mehr Schwarz oder Sterne vor meinen Augen

sehe, ich weiß überhaupt nicht mehr, wo ich bin. Das ist keine Übertreibung. Mein ganzer Kreislauf ist vollkommen darnieder, weil ich so lange gelegen habe. Und jetzt kommt das ‚Isolde kommt, Isolde naht!‘ – Das ist so hart geschrieben, dass es für mich Momente gibt, in denen ich glaube: jetzt hört’s auf, jetzt geht der Vorhang runter. Es geht aber doch immer weiter ... Ich kann diese Rolle nur mit vollem Einsatz singen und nicht nur so einfach über die Bühne bringen.<sup>38</sup>

Den Gedanken an Lauritz Melchior, der die Partie an die 300 Male gesungen hat, reflektiert Kollo mit der Frage nach dessen Strichfassung, die im II. Akt Streichungen vornimmt und den III. Akt um die Hälfte kürzte: „Dann ist es kein großes Problem. Wenn das Stück auf vier Stunden zusammengestrichen wird, könnte ich auch 300 Tristane singen. Aber ungestrichen?“<sup>39</sup>

Wagner selbst war ja bei den vier Aufführung des *Tristan* zutiefst entsetzt über die Anforderungen, die er dem Protagonisten zugemutet hatte und wollte längere Aufführungsserien verbieten.<sup>40</sup>

In diesem III. Akt exponiert Jean-Pierre Ponnelles Bühnenbild Tristan bei einem zerspaltenen Baum in einer schwarzen Öde, deren negative Ausstrahlung der Sänger zusätzlich verkraften muss. Überdies nimmt ihm das Regiekonzept noch die Energie einer positiven Schlussvision: Ponnelle stellt Isoldes Ankunft als Illusion dar, die Kurwenal aus Mitleid für Tristan inszeniert, der die Vereinigung mit der Geliebten nur als Imagination erlebt. Dem Interpreten wird damit auch die Energie der positiven Auflösung von Tristans Verlassenheit verweigert.

Analog zum harmonischen Konzept der Musik, das mit dem Tritonus im Tristanakkord Tristans Aufgabe bezeichnet, eine Lösung der Dissonanz zu erwirken, setzt René Kollo<sup>41</sup> die Tag-Nacht-Dialektik in Wagners Musikdrama um in unterschiedliche Klangformen: Dem Tag entspricht ein heller, von der Schärfe der Formanten geprägter Klang in der offenen Emission, und der vom Sitz des Tones in der Maske aus entwickelte Klang imponiert als Zeichen der Zuwendung zur Außenwelt. Der Nacht entspricht ein innen klingender Klang mit Tonsitz von der Maske in die Kuppel, der eine Konzentration der Rollenfigur auf innere Erlebnisse verdeutlicht.

Zur psychologischen Disposition der Tristan-Figur berichtete Wolfgang Wagner von einer mit Giuseppe Sinopoli erarbeiteten Erkenntnis: Tristans Leiden am „furchtbaren Sehnen“ erklärten sie psychologisch als Folgen der Traumatisierung des Kindes durch den Tod der Mutter bei seiner Geburt. Daraus folgt seine Fixierung an die Annahme, der Geliebten mit seiner Liebe zwangsläufig auch den Tod zu bringen und nur in Nacht und Tod mit ihr vereint sein zu können.<sup>42</sup>

In den drei Monologen des III. Akts vollzieht Tristan eine Art Selbstanalyse, in der er seine Jenseitsgewandtheit überwindet und die Geliebte endlich im Licht der Sonne wahrnehmen kann. Wie Tristan darin auch eine Selbstentäußerung durchlaufen sollte, notiert Felix Mottl zu den Tremoli beim Wechsel zum 4/4 Takt, „Mäßig langsam“, nach Tristans Vision „Das Schiff! Das Schiff! Dort streicht es am Riff! Siehst du es nicht? Kurwenal! Siehst du es nicht?“, „Tristan bleibt in Extase [sic], welche erst im 6ten Takt abnimmt“.<sup>43</sup>

Tristans erster Fluch gilt dem Tag, in den sein Verlangen ihn immer wieder aus der Nacht in die Außenwahrnehmung drängt. Im zweiten Abschnitt erweitert er den Fluch des Tages um den Trankfluch: „[v]erflucht sei, furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut.“<sup>44</sup> und richtet den Fluch gegen sich selbst. Die Integrationsleistung von Tristans Selbstanalyse vollzieht Kollo durch eine allmähliche Verschmelzung der gegensätzlichen Klangformen: Tag, Subjektivität, Bindungslosigkeit, Aktivität und Trübung des Tons werden der Nacht gegenübergestellt, die Objektivität, Bindung, Passivität und Klarheit des Tons kennzeichnen.

Kollo singt die Erinnerung an Isoldes Heilung mit einem Piano-Vokallegato, wie um die Bindung an die „beste Ärztin“ und die bedrängende Not wiederzugeben. Mit der lyrischen Weichheit setzt er den bevorstehenden Ausbruch als Gegensatz ab und konzentriert gesangstechnisch die Stimme während der ruhigeren Phase wieder mit der belcantistischen Phonation. Die nächste Phrase „Die Wunde, die sie heilend schloß“<sup>45</sup> bleibt noch im Piano und Vokallegato, doch auf „riß mit dem Schwert sie wieder los“ reißt Kollo den Ton mit Attacke an, um Isoldes Gewalt zugleich mit der von Tristan erlittenen zu vermitteln. Isoldes als Betrug verstandene Gabe des Liebestranks statt des Todestranks, von

dem er sich Heil im Sterben erhoffte, kennzeichnet Kollo mit gepressten Tönen, die die Falschheit widerspiegeln, und einem eng durchgezogenen Vokallegato, das Tristans unausweichliche Auslieferung an Isolde verklanglicht. Die Tonrepetitionen auf dem über dem Registerwechsel liegenden  $f^1$  nutzt er, als wolle sein Tristan sich die Fatalität der Bedrohung einhämmern, die auf „ew'ger Qual“<sup>46</sup> noch zum repetierten  $gis^1$  gesteigert ist. Mit „Der Trank!“<sup>47</sup> wird dann der gedehnte Spitzenton auf dem hohen (real:)  $a^1$  erreicht, der auf dem offenen Vokal hohler klingt als die vorigen Spitzentöne auf den geschärften Vokalen e und i und das leere Versprechen einer Erlösung im Tode ausdrückt, ehe die Phrase zusammenbricht.

Mit „Wie vom Herzen zum Hirn er wütend mir drang!“<sup>48</sup> nutzt Kollo die syllabisch aufspringende Linie, um Tristans in der Erinnerung nacherlebte physische Qual zu verkörpern. Die langen Haltetöne auf  $fis^1$ ,  $a^1$  und  $c^1$  auf „[be]frein“, „Sehnsucht“ und „Not“ singt er als ziellose Legatobögen, ehe er auf das syllabische „mich wirft die Nacht dem Tage zu“<sup>49</sup> die Haltlosigkeit von Tristans Existenz zum Ausdruck bringt. Den Zynismus, den Tristan der Sonne zuschreibt mit „um ewig an meinen Leiden der Sonne Auge zu weiden“,<sup>50</sup> charakterisiert Kollo mit gepresster Tongebung, die dem Klang die Obertöne raubt, ihm die Enge von boshafter Aggression verleiht, ehe er die letzte Silbe hinausschleudert. Mit strengem Vokallegato auf „O dieser Sonne sengender Strahl!“<sup>51</sup> nimmt Kollo die Schaukelmelodik wie einen doppelten Anlauf zum neuen Höhepunkt auf eng und hoch intoniertem  $fis^1$  auf „Qual!“: Dem Ton versagt er in der Enge die Ausladung, weil das Leid Tristans Existenz einengt. Die zwischen drängender Unrast und schleppender Stagnation pendelnden Tempi nimmt Kollo für immer wieder neue, vergebliche Anläufe. Mit der Tessitura verengt sich Tristans Tonraum immer mehr in der hohen Mittellage, der der Stimme keine Entspannung in tieferen Lagen oder Pausen lässt. Tonlich befindet sich Tristan wie in einem Schraubstock, der immer enger zugezogen wird. Auf „Den furchtbaren Trank“<sup>52</sup> erreicht die Steigerung einen weiteren Höhepunkt auf  $ges^1$  in düsterem es-Moll. Mit der Erzählung „Aus Vaters Not und Mutterweh“<sup>53</sup> beginnt vom Piano aus, offen und weich intoniert, ein neuer Anlauf,

dessen syllabisch-wortgezeugte Melodie Akzente setzt auf „Weinen“, „Wunden“, „Gifte“, „gefunden“, „gebraut“ und „geflossen“ bis zu „Wonne“ auf dem g<sup>1</sup>. Dann folgt mit der Modulation nach fis-Moll, dem a<sup>1</sup> auf dem Trankfluch und dem Fortissimo der Höhepunkt vor dem raschen Zusammenbruch. Felix Mottl notiert zum „verflucht“: „Niemals den Gesangston verlassen“,<sup>54</sup> also kein veristischer Ausbruch oder Schrei. Kollo singt in großer heldischer Ausladung ein Vokallegato als Zeichen von Gebundenheit in seiner Not wie in seiner Sehnsucht, ehe er mit „Verflucht, wer dich gebraut!“<sup>55</sup> die Worte abgehackt hervorstößt und sich mit trotziger Wut zu Boden wirft.<sup>56</sup>

Die Freude über Isoldes Ankunft (von Ponnelle als Tristans Illusion inszeniert) beschließt die Selbstanalyse. Mit „O diese Sonne, Ha, dieser Tag! Ha, dieser Wonne sonnigster Tag“<sup>57</sup> wird klar, dass Tristan die Fixierung seiner Erfüllungshoffnung auf die Nacht verlassen konnte und die Fähigkeit gewonnen hat, Isolde nun im Glanz des sonnigen Tags wahrzunehmen.

Mit der Idee der Selbstentäußerung des Sängers in der Rolleninterpretation in Verbindung mit immersiven Klanggestaltungen in Komposition und Raumarchitektur hat Wagner das Tor zur Vermittlung erweiterter Bewusstseinszustände im Musiktheater weit geöffnet. Sein Ziel war es, die von der westlichen musikalischen Hochkultur lange ausgesparte Kulturtechnik, durch Musik in bewusstseinsveränderte Zustände und wieder zurück zu führen, wieder zu beleben und ihr damit ein mächtiges Wirkungsmittel wieder zu erschließen.

Literatur

Imre Fabian, *Imre Fabian im Gespräch mit René Kollo*, Zürich: Orell Füssli 1982.

Jens Malte Fischer, „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*. (Wort und Musik, Bd. 6), Anif bei Salzburg: Müller-Speiser 1991.

Jens Malte Fischer, „Dem Vogel, der heut' sang, dem war der Schnabel hold gewachsen“. Aspekte des Bayreuther Wagner-Gesangs seit 1930“, in *wagnerspectrum* 8 (1/2012), S. 31-53.

Peter Michael Fischer, *Die Stimme des Sängers*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.

Julius Hey, *Deutscher Gesangsunterricht*, 3 Bde., Mainz: Schott 1882-1886.

Jürgen Kesting, *Die großen Sänger*, 3 Bde., Düsseldorf: Claassen 1986.

Jürgen Kesting, „Wagner-Gesang im 19. Jahrhundert“, in: Laurenz Lütteken, Inga Mai Groote und Michael Meyer (Hrsg.), *Wagner-Handbuch*, Kassel: Bärenreiter/Stuttgart & Weimar: Metzler 2012, S. 426-431.

René Kollo, *Mein Leben und die Musik*, Reinbek: Lau 2016.

Stephan Mösch, „Singendes Sprechen, sprechendes Singen. Aspekte des Wagner-Gesangs um 1900“, in: *wagnerspectrum* 8, S. 9-29.

Stephan Mösch, Art. „Wagner-Gesang“, in: Ann-Christine Mecke, Martin Pfeleiderer, Bernhard Richter und Thomas Seedorf (Hrsg.), *Lexikon der*

*Gesangsstimme. Geschichte, Wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten*, Laaber: Laaber 2016, S. 685-687.

Thomas Seedorf, „Ein neuer Held! – Ein neuer Held? Zur aktuellen Diskussion über ein Stimmfach“, in: *wagnerspectrum* 8, S. 55-67.

Susanne Vill, „Vom Heldentenor zur Powervoice – Auswirkungen des Wagner-Gesangs auf die gegenwärtige Musikkultur“, in: Richard Wagner Verband Leipzig und von Helmut Loos (Hrsg.), *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung*, Markkleeberg: Sax 2013, S. 331-336.

Susanne Vill: „Worte, Worte, Worte‘ ,in des Welt-Atems wehendem All‘ – Stationen des Text-Musik-Verhältnisses im Wandel der Operngeschichte“, in: Thomas Betzwieser u.a. (Hrsg.), *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, München: Ricordi 2005, S. 83-102.

Susanne Vill (Hrsg.), *„Das Weib der Zukunft“ – Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner*, Stuttgart: Metzler 2000; darin eigene Beiträge: „Das Weib der Zukunft‘ – Frauen und Frauenstimmen bei Wagner“, S. 6-33; Analysen der Rollengestaltungen: „Senta in ‚Der fliegende Holländer‘: Astrid Varnay (1955)“; „Brünnhilde in ‚Der Ring des Nibelungen‘: Deborah Polaski (1997)“ mit Interview; „Kundry in ‚Parsifal‘: Janis Martin (1997)“ mit Interview; „Fricka und Waltraute in ‚Der Ring des Nibelungen‘: Hanna Schwarz (1997)“ mit Interview; „Brangäne in ‚Tristan und Isolde‘: Uta Prew (1997)“ mit Interview, S. 191-243.

Susanne Vill: „Das Theater in der Singstimme. Anforderungen an die Analyse vokaler Interpretation“, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), *Musiktheater als Herausforderung der Theaterwissenschaft: Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 71-79.

Susanne Vill, *Die Vermittlung des Ausdrucks. Kommunikative Kompetenz in der Operninterpretation, mit Interpretationsanalysen von Plácido Domingo*



*mingo als Andrea Chénier, Francisco Araiza als Des Grieux, René Kollo als Tristan*, Amazon 2017, S. 335-392.

Richard Wagner, „Über Schauspieler und Sänger“ [1872], in: Ders.: *Dichtungen und Schriften*, Bd. IX, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt: Insel 1983, S. 183-263.

Richard Wagner: „Der dramatische Gesang“ [1837], *Dichtungen und Schriften*, Bd. V, S. 21-24.

Richard Wagner, *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. von Sven Friedrich, Berlin: Directmedia 2004 (Digitale Bibliothek, Bd. 107).

Julius Hey, *Richard Wagner als Vortragsmeister, 1864-1876. Erinnerungen von Julius Hey*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911.

#### Tonträger

Richard Wagner, *Götterdämmerung*, Musikalische Leitung: James Levine, Regie: Alfred Kirchner, Bühne und Kostüme: rosalie, Unitel/Deutsche Grammophon 1997, DVD-Release 2007.

Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Musikalische Leitung: Daniel Barenboim, Regie und Bühne: Jean-Pierre Ponnelle, Unitel/Deutsche Grammophon 1982, DVD-Release 1983.