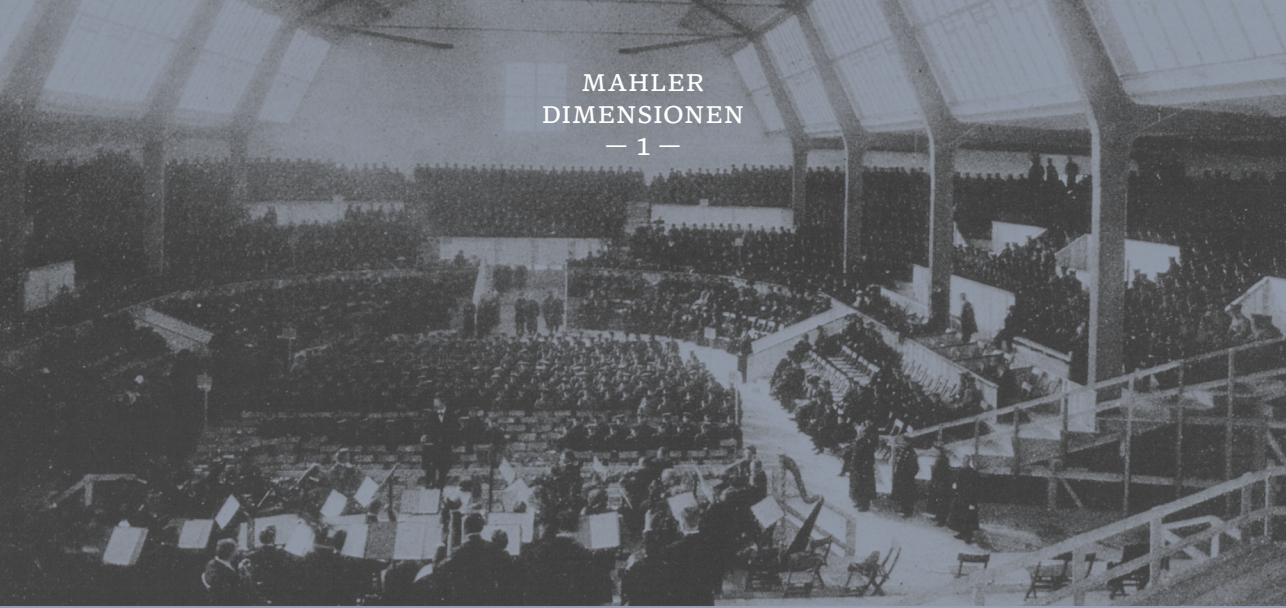




MAHLER
DIMENSIONEN

— 1 —

TOBIAS JANZ & CHRISTIAN UTZ (HG./EDS.)

Gustav Mahlers Klang

*Zwischen Schaffensprozess,
Interpretation und Rezeption*

Gustav Mahler's Sound

Between Compositional Process,
Performance, and Reception

HOLLITZER
H

Forschungsergebnisse von | Research findings from:
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/P34710>

Veröffentlicht mit Unterstützung des | Published with the support of the
Austrian Science Fund (FWF): <https://doi.org/10.55776/PUB1347>

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

<https://doi.org/10.83452/9783990946893>

Open Access: Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Creative-Commons-Lizenz: Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Für diese Publikation wurde ein Double-Blind-Peer-Review-Verfahren durchgeführt.

Tobias Janz und Christian Utz (Hg./eds.),

Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption

Gustav Mahler's Sound: Between Compositional Process, Performance, and Reception

Hollitzer Verlag, Wien 2026

Umschlagabbildung: Generalprobe von Gustav Mahlers Achter Symphonie, München, Ausstellungshalle, 11. September 1910 (Jaeger & Goergen, Generalprobe zur Uraufführung von Mahlers 8. Sinfonie, September 1910, aus: Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin und Leipzig, Schuster & Loeffler, 1913, Bildtafel 52. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3618578>).

Redaktion: Tobias Janz, Christian Utz, Thomas Wozonig, Dimitrios Katharopoulos, Dieter Kleinrath und Mahak Sadeghzadehpishjari

Lektorat: Marion Linhardt

Englisches Lektorat: Gabriel Jones

Umschlaggestaltung und Satz: Gabriel Fischer

Gedruckt und gebunden in der EU

Die Nutzung für Text und Data Mining i. S. v. Art. 4 (3) Richtlinie (EU) 2019/790 vorbehalten.

Hollitzer Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at

www.hollitzer.at

HOLLITZER
H

ISBN 978-3-99094-689-3

ISSN 3061-1970

„Singen“ in Wien – „nicht singen“ in Bayreuth

Richard Wagners Theorie der Interpretation,
Cosima Wagners Aufführungspraxis
und ihre Bedeutung für Gustav Mahler¹

Anna Stoll Knecht

Dieses Kapitel thematisiert „Mahlers Klang“ durch Klänge, die Mahler gehört und mitgestaltet hat. Als Dirigent beschäftigte er sich fortwährend mit Fragen der Aufführungspraxis, insbesondere in seiner Arbeit mit Sänger:innen. Ich nähere mich Mahlers Praxis hier über eine Skizze von Richard Wagners Theorie der musikalischen Interpretation, zeige dann, wie Cosima Wagner um 1900 versuchte, diese Theorie in die Praxis umzusetzen, und schließe mit Mahlers Anknüpfung an Richard Wagners Theorie und Cosima Wagners Praxis.

1. Richard Wagner über musikalische Interpretation

Richard Wagners Schriften lassen sich grob in drei Perioden unterteilen: frühe Essays, die zwischen 1840 und 1843 in Paris und Dresden verfasst wurden, die Zürcher Schriften, die im weitesten Sinne Fragen der Ästhetik behandeln (wie „Das Kunstwerk der Zukunft“, 1849, oder „Oper und Drama“, 1851), und die nach seiner Begegnung mit Ludwig II. von Bayern im Jahr 1864 verfassten Texte, die von seiner Autobiografie, die er seiner Ehefrau Cosima diktierte, über politische Traktate bis zu Essays zu verschiedenen musikalischen Themen reichen.

1.1 Dirigieren

Während Wagner bereits in den frühen 1850er-Jahren begann, sich mit Fragen der Dirigierpraxis zu befassen, stammen seine wichtigsten Aufsätze zu diesem Thema alle aus der letzten Periode, besonders aus der Zeit um das hundertjährige Jubiläum von Beethovens Geburt im Jahr 1870. Neben seiner grundlegenden Abhandlung „Über das Dirigieren“ (1869–1870) behandelt Wagner dieses Thema vor allem in drei weiteren Aufsätzen, die alle in den frühen 1870er-Jahren veröffentlicht wurden: „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846“ (1871), „Erinnerungen an Spontini“ (1872) und „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens“ (1873). Nachdem er Beethovens Werke während

¹ Eine frühere Version dieses Kapitels wurde auf Englisch veröffentlicht als Anna Stoll Knecht, „Richard and Cosima Wagner. Singing Around 1900“, *Studia Musicologica* 65 (2024), H. 1, 49–60 (<https://doi.org/10.1556/6.2024.00012>), und auf Ungarisch als „Richard és Cosima Wagner. Az énekművészet 1900 táján“, *Magyar Zene* 63 (2025), H. 2, 208–222. Das Thema wird in meiner Monografie *Mahler Interpreting Wagner* weiter ausgeführt, die 2027 fertig gestellt wird. Ich möchte den Herausgebern dieses Bandes sowie den anonymen Gutachter:innen für ihre hilfreichen Kommentare und Rückmeldungen danken.

seiner frühen musikalischen Ausbildung gehört, kopiert, arrangiert und dirigiert hatte, stellte Wagner die Figur Beethovens in den Mittelpunkt seiner Interpretationstheorie.²

Wenn man bedenkt, wie wenig Wagner im Vergleich zu anderen Dirigenten während seiner Karriere dirigiert hat, ist sein Einfluss auf die Dirigierpraxis im 19. und 20. Jahrhundert bemerkenswert. Wie Chris Walton zusammenfasst,

conductors, commentators, and critics alike are unanimous in maintaining that Richard Wagner overall had a more significant impact on the history of conducting than any other musician of the 19th century. He successfully initiated a tradition of performance practice that spread across the Western world, and to which all manner of musicians pledged allegiance even long after his death, from Gustav Mahler to Richard Strauss to Wilhelm Furtwängler, and which echoes on in the work of conductors today such as Christian Thielemann.³

Wagners Essay „Über das Dirigieren“ wurde erstmals Ende 1869 und Anfang 1870 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht⁴, bevor er 1870 als Buch erschien.⁵ Die erste Reaktion auf diese Abhandlung war zurückhaltend, aber die hier entwickelten Ideen zum Dirigieren wurden nach Wagners Tod im Jahr 1883 weit verbreitet. Felix Weingartner, Hermann Scherchen, Richard Strauss, Bruno Walter und Karl Böhm bezeugten alle die Bedeutung von Wagners „Über das Dirigieren“ für ihre Ausbildung als Dirigenten.⁶

Während Hector Berlioz' Abhandlung *Le Chef d'orchestre – Théorie de son art* aus dem Jahr 1855 hauptsächlich praktische Ratschläge für Dirigenten enthält, kündigt Wagner im Voraus an, dass er „für [s]ein eigenes Urteil über die Sache [s]ich nicht auf die Dirigenten selbst, sondern auf die Musiker und Sänger berufen“ wird, „weil diese allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigiert werden“.⁷ Warum sollten Musiker:innen und Sänger:innen eine Abhandlung über das Dirigieren lesen, könnte man fragen. Nun, gerade weil es sich bei diesem Essay nicht um eine Dirigierlehre im eigentlichen Sinne handelt, sondern vielmehr um Wagners Sichtweise auf Aufführungspraxis und Interpretation, die auf dem Begriff der Vokalität aufbaut.

Wagner stellt seine Sicht auf das Dirigieren in den Kontext einer besonderen Erfahrung als Zuhörer von Beethovens Neunter Symphonie durch das Orchestre du Conservatoire unter François Habeneck im Jahr 1839 in Paris: „sogleich verstand ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche *Melodie* zu erkennen, welche offenbar unseren braven Leipziger Musikern

2 Über Wagners frühe Erfahrungen mit Beethoven siehe Anna Stoll Knecht, „Wagner's Apprenticeship“, in: *Wagner in Context*, hg. von David Trippett, Cambridge: Cambridge University Press 2024, 239–248.

3 Chris Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting. A New Translation with critical Commentary*, Rochester: University of Rochester Press 2021, 186.

4 Richard Wagner, „Über das Dirigieren“, *Neue Zeitschrift für Musik* 65 (1869), H. 48 [26.11.], 405–408, H. 49 [3.12.], 417–419, H. 50 [10.12.], 425–427, H. 51 [17.12.], 437–439, H. 52 [24.12.], 445–447, 66 (1870), H. 1 [1.1.], 4–8, H. 2 [7.1.], 13–16, H. 3 [14.1.], 25–27, H. 4 [21.1.], 33–36.

5 Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig: Kahnt 1870.

6 Siehe Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 145–146.

7 Richard Wagner, „Über das Dirigieren“, in: Richard Wagner, *Über das Dirigieren (1869)*, hg. von Egon Voss, Tutzing: Schneider 2015, 1–83: 1. Im Folgenden wird ausschließlich aus dieser Ausgabe des Textes zitiert.

damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie *sang* das Orchester. Dieß war das Geheimniß.“⁸ Laut Wagner hängt eine „richtige“ Aufführung also davon ab, die „Melodie“ des Stücks zu finden – und, wenig überraschend, ist dieses „Geheimniß“ mit der Figur Beethovens verbunden. Ein paar Zeilen später umschreibt Wagner seine Gedanken wie folgt: Habeneck „bestimmte Jenen aber [...] nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'sche *Melos* jedem der Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde.“⁹ Die genaue Bedeutung des Begriffs „Melos“ in Wagners Theorie ist umstritten. Walton versteht ihn als Synonym für „Melodie“ oder „melodischen Inhalt“, das Wagner seiner Meinung nach verwende, „primarily because it seems more scholarly than ‚melody‘.“¹⁰ Für Roger Allen vereinigt das Konzept des Melos „all musical and dramatic aspects of a work rather than just melody in its narrower sense and is crucial to understanding his theory of conducting.“¹¹ Christopher Fifield definiert das Konzept als „a singing style shaping melodic phrases with rubato and shifting accents“¹², und für Thomas Grey bezeichnet der Begriff „the meaningful or eloquent development of musical ideas, distributed throughout the texture, over the course of a composition“.¹³ Diese letzte Definition betont die Beziehung zwischen Melos und Sprache, worauf auch David Trippett hinweist, wenn er Wagners Melos als „linguistic concept specific to the German tongue“ versteht, das „instinctive speech rhythms“ und „phrasal units determined by breath“ beinhaltet.¹⁴

Der Begriff „Melos“ bezieht sich also auf drei Hauptaspekte: Gesang, Drama und Sprache. Tatsächlich besteht Wagner darauf, dass das Orchester singen sollte, und er stellt eine enge Verbindung zwischen der Aufführungspraxis von Instrumenten und der Vokalität her. Ebenfalls mit Bezug auf Habeneck betont Wagner dessen Auffassung, „ein Instrument gut spielen, heißt für ihn [den französischen Musiker] auf demselben gut singen können.“¹⁵ Verschiedene Zeugnisse berichten davon, dass Wagner seinem Orchester während der Probe vorsang, um die Phrasierung der Musik zu erklären, wie es später auch bei Gustav Mahler der Fall sein sollte. Diese Berichte, so Walton, deuten darauf hin, dass diese Praxis nicht sehr verbreitet war, und sie steht sicherlich mit Wagners früher Ausbildung als Chorleiter und Dirigent in Opernhäusern in Zusammenhang.¹⁶

8 Wagner, „Über das Dirigieren“, 12. Egon Voss (ebd.) vermutet, dass Wagner Beethovens Neunte erst am 8. März 1840 und nicht schon 1839 unter der Leitung von Habeneck gehört hat. Vgl. Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 35.

9 Wagner, „Über das Dirigieren“, 12–13.

10 Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 232.

11 Roger Allen, „Performance, Conductors“, in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, hg. von Nicholas Vazsonyi, Cambridge: Cambridge University Press 2019, 399–405: 400.

12 Christopher Fifield, „Conducting Wagner: The Search for Melos“, in: *Wagner in Performance*, hg. von Barry Millington und Stewart Spencer, New Haven: Yale University Press 1992, 1–14: 1.

13 Thomas Grey, „Wagnerian Glossary“ („melody“), in: *The Wagner Compendium*, hg. von Barry Millington, London: Thames and Hudson 1992, 235.

14 David Trippett, „Melos“, in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, hg. von Nicholas Vazsonyi, Cambridge: Cambridge University Press 2019, 293–294. Trippett fasst zusammen: „melos forms the root of Wagner's theory of musical communication“. Siehe auch David Trippett, *Wagner's Melodies. Aesthetics and Materialism in German Musical Identity*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, 11.

15 Wagner, „Über das Dirigieren“, 15.

16 Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 230–231.

In Wagners Texten zur Interpretation von Beethovens Neunter Symphonie – „Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden“ (1871) und „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens“ (1873) – wird das Konzept von Melos mit den Begriffen „Deutlichkeit“ und „Vortrag“ verbunden, wobei drei zentrale Punkte in den Vordergrund treten:

- Das Ziel des Musikers ist es, die richtige Vortragsweise für das aufzuführende Werk zu finden.
- Das Ziel eines Vortrags ist es, die „Intention des Meisters“ klar offenzulegen.¹⁷
- Die Intention des Meisters ist mit dem Konzept der Melodie eng verbunden.

Mit anderen Worten: Wagner postuliert, dass wir die musikalische Sprache nur verstehen können, wenn wir den melodischen Gehalt eines Werkes hören – ein Prinzip, mit dem er seine Retuschen in Beethovens Neunter Symphonie rechtfertigt.¹⁸

Die Wagner'sche Vortragsweise beruht auf einem Prozess der Offenbarung, der „Erhellung“ des Melos. Sein Konzept impliziert eine Dichotomie zwischen „Melodie“, „Deutlichkeit“ und „Verständnis“ einerseits und Vorstellungen von „Unthematischem“, „Unklarheit“ („Hindernis“), „Unsinn“ oder „Chaos“ andererseits. Diese Reihe von Gegensätzen ergibt sich aus der Assoziation von Musik mit verbaler Sprache: Man solle Musik als eine „artikulierte“ und „verständliche“ Sprache verstehen und auf die „Korrektheit dieser melodischen Sprache“ zielen.¹⁹

Wagners nächster Schritt in „Über das Dirigieren“ stellt eine Beziehung zwischen Melos und Tempo her: das Orchester solle singen, aber „[u]m [diese Symphonie] richtig ‚singen‘ zu können, mußte aber auch überall das *rechte Zeitmaaß* gefunden worden sein“.²⁰ Um das Melos zu durchdringen, muss man also zuerst das richtige Tempo finden. Allerdings schreibt Wagner in weiterer Folge: „*Nur die richtige Erfassung des Melos' giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere.*“²¹ Melos und Tempo bedingen einander, das heißt, das eine wird gebraucht, damit das andere gefunden werden kann – aber eigentlich, so Wagner, sollten sie *beide* von vornherein vorhanden sein. Dieses Paradoxon wird im nächsten Absatz wiederholt: Um eine Komposition „richtig“ aufzuführen („die richtige Aufführung“), muss der Dirigent „immer das richtige *Tempo* angebe[n]“. Aber „[w]ie wenig leicht es [...] ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann.“²²

Wagners Zusammenfassung ist für Dirigent:innen, die versuchen würden, eine neue Arbeitsmethode zu erlernen, alles andere als hilfreich, und beruht auf einem „Henne-Ei“-Paradoxon. Ohne das Problem lösen zu müssen, scheint jedoch klar zu sein, dass für Wagner

17 Richard Wagner, „Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens“ [1873], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe*, Bd. 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, 231–257: 251.

18 Ebd., 245–246 („melodischer Inhalt“, „melodische Bedeutung“).

19 Ebd., 251: „die melodische Sprache“ wird mit der „Wortsprache“ verglichen.

20 Wagner, „Über das Dirigieren“, 15. Wagner führt aus, dass Habeneck „ohne alle ‚Genialität‘“ gewesen sei, aber „[...] das richtige Tempo [fand], indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen“.

21 Ebd.

22 Ebd., 15–16. Vgl. auch den Kommentar von Voss in ebd., 100: „Im Zentrum von Wagners Überlegungen zum Dirigieren und zum Aufführen von Musik überhaupt steht das Wechselverhältnis zwischen Tempo und Vortrag.“

die zentrale Aufgabe des Dirigenten – das richtige Tempo zu finden, um das Werk „korrekt“ aufzuführen – von einer Verbindung zum Gesang abhängt.

Nachdem Wagner diese Verflechtung zwischen Melos und Tempo offengelegt hat, entwickelt er einen bedeutenden Begriff, der die Aufführungspraxis seit 1880 maßgeblich beeinflusste: die „Tempomodifikation“. Kurz gesagt soll das Tempo, so Wagner, relativ und flexibel sein, es hat also nichts mit Metronomangaben zu tun und vagiert zwischen dem „gehaltenen Ton“ eines Adagio und den rhythmischen Figuren eines Allegro.²³ Der Dirigent muss das Tempo unmerklich innerhalb eines Kontinuums ändern, sodass der Übergang von einem Tempo zum nächsten nahtlos und ohne Unterbrechung erfolgt.

Wagner beharrt auf der Idee des „gleichmäßig stark ausgehaltene[n] Ton[s]“ als der „Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester“.²⁴ Hier wird die untrennbare Verbindung zwischen Tempo und Melos, die zunächst als abstraktes Paradoxon dargestellt wurde, durch eine konkretere Beziehung zwischen langsamer Bewegung und Verlängerung des Klangs konkretisiert. Wagner bezeichnet den „gehaltene[n] und in seiner Andauer modifizierte[n] Ton“ sogar als „Grundlage alles musikalischen Vortrages“.²⁵ Kontinuität ist hier von grundlegender Bedeutung, im Klang und in der Zeit, was, wie Egon Voss anmerkte, als performative Antwort auf den Begriff der „Kunst des Übergangs“ verstanden werden kann, den Wagner selbst in Bezug auf die Komposition von *Tristan und Isolde* einführte und der später in den Anweisungen zur Inszenierung von *Parsifal* konzeptionell gesetzt wird, wenn sich die Szenerie während der „Verwandlungsmusiken“ in den Akten I und III ohne Unterbrechung vor den Augen des Publikums verwandelt.²⁶

Laut Wagner sollte man Instrumentalmusik mithin so dirigieren oder aufführen, wie man sie singen würde. Dieses Beharren auf Gesang in einer Abhandlung über das Dirigieren spiegelt Wagners Faszination für Vokalität wider, die ihren Ursprung in der Begegnung mit einer bestimmten Sängerin in den 1830er-Jahren hat.

1.2 Wagner über „Nicht-Singen“

In *Mein Leben* erzählt Wagner die Geschichte eines „Wunders“ aus Dresden, das seinem „künstlerischen Gefühle plötzlich eine neue und für das ganze Leben entscheidende Richtung gab“: ein Gastauftritt von Wilhelmine Schröder-Devrient in *Fidelio*, der laut der Chronologie von *Mein Leben* um 1829 stattgefunden haben soll.²⁷ Schröder-Devrient, die in Ballett, Pantomime, Schauspiel und Gesang ausgebildet war, war wahrscheinlich die berühmteste deutsche Schauspielerin und Sängerin ihrer Zeit. Eine solche Aufführung ist für das Jahr 1829 nicht belegt, außerdem taucht die Erwähnung, dass es sich um Beethovens Oper gehandelt habe, erst an dieser Stelle in *Mein Leben* auf, nicht hingegen in anderen autobiografischen Schriften

23 Ebd., 27. Vgl. auch den Kommentar von Voss in ebd., 101, und Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 238.

24 Wagner, „Über das Dirigieren“, 25.

25 Ebd., 28.

26 Vgl. den Kommentar von Voss zu Wagners „Kunst des Übergangs“ in ebd., 101. Walton merkt an, dass die Idee, das Tempo zu ändern, an sich nichts Neues war, und es Belege dafür gibt, dass Tempovariationen in der Aufführungspraxis des späten 19. Jahrhunderts die Norm waren. Die Tatsache, dass Kritiker Wagners immer wieder auf seine Tempomodifikationen hinwiesen, deutet jedoch darauf hin, dass seine eigene Praxis extremer war als die anderer. Siehe Walton, *Richard Wagner's Essays on Conducting*, 240.

27 Richard Wagner, *Mein Leben*, München: List 1963, 48–49.

Wagners. In Wagners Tagebuch wird Schröder-Devrients Auftritt nicht erwähnt²⁸, in „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (1851) wird er genannt, jedoch ohne Angabe des Komponisten²⁹, und laut der „Autobiographischen Skizze“ (1843) soll Schröder-Devrient 1834 in Vincenzo Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* aufgetreten sein³⁰ – eine Aufführung, über die auch an späterer Stelle in *Mein Leben* berichtet wird.³¹

Wagners Behauptung, er habe Schröder-Devrient erstmals in *Fidelio* gesehen, könnte eine Erinnerung sein, die konstruiert wurde, um sein Beethoven'sches Erbe zu betonen, wie vermutet wurde.³² Unabhängig davon, ob Wagner Schröder-Devrient in *Fidelio* zuerst singen hörte oder nicht, existiert die „Beethoven-Erzählung“ neben der Entdeckung Bellinis in Wagners autobiografischen Schriften – das heißt, die erste muss die zweite nicht unbedingt ersetzen. In der „Mitteilung“ erwähnt Wagner Schröder-Devrients Leistung im Zusammenhang mit seiner Entdeckung des italienischen Repertoires.³³ Auch in *Mein Leben* folgt die Erzählung der *Fidelio*-Erfahrung direkt auf den Bericht über die Aufführungen der italienischen Operngesellschaft Dresden, die das Leipziger Publikum, darunter auch Wagner, entzückt habe. Wagner „war auch im Begriff von dem Rausche, welchen [Schröder-Devrient] über Leipzig ergossen“.³⁴ Somit ist die Schröder-Devrient-Erzählung in Wagners Schriften überall eng mit dem italienischen Belcanto verbunden.

Die Begegnung mit Schröder-Devrient hatte auf verschiedene Weise einen großen Einfluss auf Wagners Karriere. Nachdem er sie in Bellinis Oper gehört hatte, dirigierte Wagner ein Jahr später in Magdeburg dieselbe Oper mit Schröder-Devrient in der Hauptrolle. In der Folge sang sie auch unter Wagners Leitung in *Fidelio*, in Rossinis *Otello* und Webers *Freischütz*. Später schuf sie in Dresden die Rollen des Adriano in *Rienzi* (1842), der Senta in *Der fliegende Holländer* (1843) und der Venus in *Tannhäuser* (1845) und trug so dazu bei, Wagners Ruf als Opernkomponist zu festigen.

Wagner schrieb in der „Mitteilung an meine Freunde“ über seine Muse: „Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischen Gestalten belebte.“³⁵ In diesem Text, den er schrieb, um seine ästhetischen Prinzipien anhand seiner Biografie zu erklären, verbindet Wagner seinen künstlerischen Impuls mit der gefühlten Anwesenheit von Schröder-Devrient in seiner Nähe, als würde sie seinen musikalischen

28 Wagners frühes Tagebuch ist bekannt als „Die Rote Briefftasche“, veröffentlicht in Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1979, 81–84.

29 Richard Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“ [1851], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe*, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, 230–344: 254.

30 Richard Wagner, „Autobiographische Skizze“ [1842], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, 4–19: 9. Ursprünglich veröffentlicht als „Richard Wagner“, *Zeitung für die elegante Welt* 1 (1843), Nr. 5, 114–119, Nr. 6, 135–139.

31 Wagner, *Mein Leben*, 100.

32 Siehe John Deathridge und Carl Dahlhaus, *The New Grove Wagner*, New York: Norton 1984, 7, und Barry Millington, „Myths and Legends“, in: *The Wagner Compendium*, 132–138: 133. Für eine alternative Sichtweise siehe Thomas Grey, „Wilhelmine Schröder-Devrient and Wagner's Dresden“, in: *Wagner and His World*, hg. von Thomas Grey, Princeton: Princeton University Press 2009, 201–230: 204–206.

33 Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“, 253–254.

34 Wagner, *Mein Leben*, 48.

35 Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“, 254. Schröder-Devrient wird auf den Seiten 276 und 277 erneut erwähnt, wo Wagner über ihren Gesang unter seiner Leitung in den 1840er-Jahren schreibt.

Kompositionsprozess leiten. Was war so besonders an dieser Sängerin, dass es Wagners Besessenheit von ihr rechtfertigen könnte? Auf die Frage, was an ihrer Stimme so bemerkenswert sei, antwortete Wagner in dem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“ (1872):

Sie hatte gar keine „Stimme“; aber sie wußte so schön mit ihrem Atem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte!³⁶

Wagners Beharren auf dem Atmen an dieser Stelle erinnert an den Text von Isolde „Liebestod“ in *Tristan und Isolde*, in dem mehrfach auf Atem und Atmung Bezug genommen wird.

In welchem Zusammenhang stehen Wagners Äußerungen zu Schröder-Devrient und seine Auffassung vom Dirigieren? Während ein Dirigent das Melos im Orchester suchen sollte, sollten Sänger *nicht* mit ihrer Stimme, sondern durch ihre Atmung singen. Diese Konzeption passt in den breiteren Kontext von Wagners Plänen von 1865, eine Schule für musikalische Interpretation zu gründen. Wagners Ziel war es dabei, „den Gesang mit der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis zu setzen“.³⁷ Um Musiker:innen und Sänger:innen darin zu schulen, seine Musik richtig aufzuführen, besteht er darauf, dass „der Sänger auch ein guter Musiker sei“, wodurch eine Komplementarität zwischen Orchester und Sänger entsteht.³⁸ Während das Orchester die Vokalität der Melodie finden sollte, muss der Sänger die Musik in ihrer Gesamtheit erfassen und über seine einzelne Melodielinie hinausgehen. In verschiedenen Texten besteht Wagner auf zwei wichtigen Punkten, so erstens auf der Grundlegung im Sprechen:

Um seinen Ton mit dem Wort in richtige Übereinstimmung zu setzen, muß der Sänger schön und richtig sprechen lernen; um volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan, den Kehlkopf und die Lungen, zu erhalten, muß er seinen ganzen Körper vollkommen in seine Gewalt bekommen.³⁹

Zweitens führt diese Beschäftigung mit der Aussprache von Texten zum theatralen Aspekt der Arbeit eines Opernsängers:

In unserer Oper nimmt der Sänger, mit der ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite, oder gar wohl nur ganz beiläufige Stellung ein [...]. Meine Forderung ging nun aber geradeswegs auf das Entgegengesetzte

36 Richard Wagner, „Über Schauspieler und Sänger“ [1872], in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe*, Bd. 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, 157–230: 221.

37 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, Volksausgabe*, Bd. 8, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, 125–176: 136.

38 Ebd., 137: „Hiergegen wird es daher erforderlich, sogleich mit dem eigentlichen Gesangsunterrichte auch gründlichen Musikunterricht überhaupt eintreten zu lassen, und ich verstehe hierunter theoretische Belehrung und praktische Übung in der Harmonie“.

39 Ebd., 138. Vgl. auch ebd., 133: „Die geeignete richtige Ausbildung der Gesangsorgane mit dramatischem Talente begabter Sänger ist hierzu das Wichtigste.“

aus; ich verlangte in erster Linie den Darsteller, und den Sänger nur als Helfer des Darstellers [...].⁴⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Sänger:innen nach Wagner uns nicht an ihre Stimme denken lassen sollten, sondern ihre Atmung und ihre Musikalität nutzen sollten, um sich auf die Textdeklamation zu konzentrieren, so wie es ein „Darsteller“ tun würde. Für Wagner haben Stimme und Orchester komplementäre Ziele: Dirigent:in und die Musiker:innen sollten das Melos suchen und Instrumentalmusik so spielen, als würden sie singen, während Sänger:innen im Gegenteil nicht an das Singen denken sollten, sondern an die Textdeklamation. Sehen wir uns nun an, wie Wagners aufführungspraktische Theorie in den Jahrzehnten nach seinem Tod von seiner Witwe Cosima Wagner in Bayreuth neu interpretiert wurde.

2. Der „Bayreuther Stil“

2.1 Singen oder Nicht-Singen

Nach Wagners Tod im Jahr 1883 versuchte Cosima Wagner, sein Projekt einer „Stilbildungsschule“ zu verwirklichen, um eine stabile Tradition der Wagner-Aufführungspraxis zu etablieren.⁴¹ Ihr Ziel war es, „einen Stil zu schaffen“⁴², und sie erklärte dem Sänger Ernest van Dyck in 1888 ihre Absicht wie folgt:

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. Die Musik ist bei uns nicht der Zweck, sondern das Mittel; das Drama ist der Zweck, und das Organ des Dramas, das ist die Sprache.⁴³

Cosima Wagner versuchte, Wagners Gesangstheorie in die Praxis umzusetzen, wobei der Text als Hauptelement des Dramas im Mittelpunkt stand: „Hier sind wir vor allem verpflichtet, die Handlung zu zeigen, sie durch eine klare und sichere Aussprache möglichst deutlich werden zu lassen“. Tatsächlich seien einige Szenen „mehr gesprochen als gesungen“.⁴⁴ Dies bringt uns zurück zu dem, was Wagner über das Dirigieren und Singen schreibt, und macht *Deutlichkeit*

⁴⁰ Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“, 292.

⁴¹ Cosima Wagner arbeitete in Bayreuth mit Julius Kniese zusammen, der 1882 Chorleiter für *Parsifal* und von 1888 bis zu seinem Tod 1905 Chef-Korrepitor für Solosänger:innen war. Siehe David Breckbill, „Performance, Singers“, in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 412–418: 414. Mein Dank gilt Ferenc János Szabó für seine Kommentare und bibliografischen Vorschläge während der Konferenz „Rethinking Central European Music“ an der Liszt-Musikakademie in Budapest im September 2023.

⁴² Am Beginn des Vorworts zu ihrer Schrift *Darstellung des Werkes Richard Wagners aus dem Geiste der Dichtung und Musik: Tristan und Isolde* (Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag 1936, 5) zitiert Anna Bahr-Mildenburg Cosima Wagners Worte: „Ist der Stil geschaffen, dann ist die Schlacht gewonnen. Die einzelnen Talente werden sich schon hervortun. Mir kam aber alles darauf an, einen Stil zu schaffen (25. Dezember 1929, Worte Cosima Wagners).“ Vgl. auch *Cosima Wagner – Das Zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*, hg. von Dietrich Mack, München: Piper 1980, 765.

⁴³ Cosima Wagner an Ernest van Dyck, 19. April 1888, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 150.

⁴⁴ Ebd.

zu einem Schlüsselprinzip: die Suche nach textlicher Deutlichkeit für Sänger:innen und nach Deutlichkeit des Melos für Dirigent:innen.

Cosima Wagner fasste ihren Ansatz zusammen, indem sie die Bayreuther Tradition jener der Wiener Oper gegenüberstellte, die hier für eine allgemeine Opernpraxis der Zeit steht: „Ich sage nicht ‚singen‘; das kann [man] in Wien auch mit mangelhafter Aussprache, aber in Bayreuth nicht.“⁴⁵ „Singen“ war zu dieser Zeit in Bayreuth ein Schimpfwort. Diese Priorität, die dem Text gegenüber der Stimme eingeräumt wurde, erinnert an Wagners Bemerkungen über Schröder-Devrient: Man „*dachte nicht* an Stimme oder Singen“, wenn man ihr zuhörte.

Wie David Breckbill anmerkte, basierte die von Cosima Wagner begründete Tradition der Aufführungspraxis auf dem Prinzip, dass der „musical content of Wagner’s music dramas resided in the symphonic orchestral writing“, wobei es den Sänger:innen überlassen blieb, den Text „as a kind of verbal counterpoint to the orchestra“ aufzufassen.⁴⁶ Da die Hauptaufgabe des Dirigenten darin besteht, das Melos zu finden, können sich die Sänger:innen auf das Drama konzentrieren. In diesem Zusammenhang wurde der Operngesang mit der Belcanto-Tradition in Verbindung gebracht, zu der Wagner eine Hassliebe pflegte – eine frühe Anziehung (Schröder-Devrients Bellini) wurde gefolgt von einer späteren Kritik und Ablehnung dieses Idioms, auch wenn Wagners Suche nach dem Melos eindeutig mit dem italienischen Modell verbunden zu sein scheint.⁴⁷

Wie wir gesehen haben, bestand Wagner selbst auf der textgetreuen Aussprache bei der Aufführung seiner Musikdramen; Cosima Wagner und ihr Assistent Julius Kniese gingen jedoch noch einen Schritt weiter, indem sie eine „emphatische Klarheit der Aussprache“ vorschrieben und auf „explosiven Konsonanten“ bestanden.⁴⁸ Dieses Beharren auf prägnanter Diktion führte dazu, dass ein „Sprechgesangsstil“ entstand, der viel kritisiert wurde. Die Sänger:innen, die in den Jahrzehnten nach Wagners Tod eng mit Cosima Wagner zusammenarbeiteten, wurden die „Bayreuther Beller“ genannt.⁴⁹ Seit Breckbill Anfang der 1990er-Jahre eine Neubewertung von Cosima Wagners viel kritisiertem Erbe unter Verwendung von Belegen aus frühen Aufnahmen forderte⁵⁰, haben andere Wissenschaftler:innen dieses zuvor wenig erforschte Thema vertieft und bieten eine ausgewogenere Würdigung dieser Aufführungstradition.⁵¹ Neben dem Schwerpunkt auf der Wortartikulation gehörten zu den weiteren

45 Cosima Wagner an Felix Mottl, 8. April 1888, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 148.

46 David Breckbill, „Wagner on Record“, in: *Wagner in Performance*, 153–167: 163.

47 Siehe Sebastian Stauss, „Bel Canto Opera“, in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, 55–58: 57. Siehe auch Jens Malte Fischer, „Die Meistersänger. Zur Geschichte des Wagner-Gesangs“, in: *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien: Zsolnay 2013, 68–109: 78.

48 Breckbill, „Performance, Singers“, 414.

49 Frederic Spotts, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven: Yale University Press 1994, 99: „The Bayreuther Konsonanten-Spuckerei – the infamous ‚Bayreuth bark‘.“

50 David Breckbill, *The Bayreuth Singing Style around 1900*, Dissertation, University of California, Berkeley 1991, 2–3. Der Autor bemerkt, dass sich die meisten Schriften Cosima Wagners über den Bayreuther Stil mit den *Techniken* befassen, die bei der Arbeit mit Sänger:innen zum Einsatz kommen, und dass diese nicht mit den *Zielen* verwechselt werden sollten, die Cosima und Kniese verfolgten – ein Fehler, den mehrere Kritiker dieser Tradition begingen, die Techniken mit Zielen verwechselt hätten (ebd., 14).

51 Siehe Stephan Mösch, „Singendes Sprechen, sprechendes Singen. Aspekte des Wagner-Gesangs um 1900“, *wagnerspectrum* 8 (2012), H. 1, 9–29, Stephan Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel: Bärenreiter 2009, vor allem 161–181, Stephan Mösch, „Von ‚Nervenschöck‘ und ‚Gesangswohl-laut‘. Richard Wagner und der Gesang“, in: *Komponieren für Stimme von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch*, hg. von Stephan Mösch, Kassel: Bärenreiter 2017, 131–153, Thomas Seedorf, „‚Deklamation‘ und ‚Gesangswohl-laut‘. Richard Wagner und der ‚deutsche Bel Canto‘“, in: *„Mit mehr Bewußtsein zu spielen“. Vierzehn Beiträge (nicht*

Merkmale des „Bayreuther Stils“ bemerkenswert langsame Tempi und eine besondere Erforschung von Gesten und Posen.

2.2 Bayreuther „Beller“ und Wiener Sänger

Wer waren die Sänger:innen, die mit dem „Bayreuther Stil“ in Verbindung gebracht wurden? In einem Brief aus dem Jahr 1903 stellt Cosima Wagner eine Liste von „Träger[n] dieses Stiles nach außen“ zusammen: „Gulbranson, Bertram, Ernst Kraus, Felix Kraus, Friedrichs, Van Dyck, Wittich, Sucher, Brema, Wiborg, Plank, Meilhac, Reuss, Briesemeister [gehören] zur Schule von Bayreuth ebenso gut wie Burgstaller und Breuer“.⁵² Als aussagekräftiges Beispiel für den „Bayreuther Stil“ führt Breckbill eine Aufnahme der Szene 3 aus *Das Rheingold* mit Hans Breuer und Otto Briesemeister an, die 1904 in Bayreuth entstand.⁵³ In einem anderen Brief aus dem Jahr 1904 bezeichnet Cosima Wagner Breuer und Briesemeister als „vorzüglich“.⁵⁴

Briesemeister, der zwischen 1899 und 1909 bei den Bayreuther Festspielen Loge im *Ring* sang, wurde für sein schauspielerisches Talent gelobt, und seine Einwüfe in der Szene mit Mime (dargestellt von Breuer) zeigten laut Breckbill „a complete renunciation of singing tone in favour of explosive consonants at strong notes on downbeats“ (bei „Dich, Mime, zu binden, was gab ihm die Macht?“ und vor allem bei „Dich Trägen soeben traf wohl sein Zorn?“).⁵⁵

Jens Malte Fischer stellte deutliche Unterschiede fest zwischen historischen Wagner-Aufnahmen mit in Bayreuth erfolgreichen Sänger:innen, die sich durch „extremen Sprechgesang“, Verzicht auf Legato, Konsonantenspuckerei und Kurzatmigkeit auszeichneten, und Aufnahmen mit Sänger:innen, die in Wien, London oder New York erfolgreich waren und einem idealen „Wagner-Gesangsstil“ deutlich näher kämen.⁵⁶ Fischer stimmt Cosima Wagner nur in einem Punkt zu: Das Bayreuther Unternehmen war „einzigartig“ und isoliert, vom Rest der Welt getrennt.

nur) über Richard Wagner, hg. von Christa Jost, Tutzing: Schneider 2006, 181–206, Thomas Glaser, Kilian Sprau und Christian Utz, „Übergänge zu einer modernen Interpretationsästhetik. Geboren 1850 bis 1870“, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 4: *Personen – Stile – Konzepte*, hg. von Heinz von Loesch, Rebecca Wolf und Thomas Ertelt, Kassel: Bärenreiter, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung 2025, 305–390: 365–370 (Abschnitt „Deutscher Bel(l)canto: Wahnfrieds Erben“), und Emlin Stam, „Early Recordings as a Window onto Mahler's 1903 *Tristan*“, in: *Wagner's Tristan und Isolde in 1903 Vienna. Context, Impact, and Interpretation*, hg. von Anna Stoll Knecht und Anastasia Belina, New York: Routledge 2026, 124–142.

⁵² Cosima Wagner an Adolf von Gross, 1. Oktober 1903, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 645.

⁵³ „Wer helfe mir? Gehorchen muss ich“, CD-Box *The Cosima Era – The Early Bayreuth Festival Singers 1876–1906* (12 CDs, Pan Classics 2013), Disc 6, Track 6. Im Sommer 1904 nahm die Grammophon and Typewriter Company 52 bis 74 Aufnahmen im Hotel Sonne in Bayreuth auf Wachsplatten auf. Hans Breuer sang zwischen 1894 und 1914 in Bayreuth und arbeitete eng mit Julius Kniese zusammen. Zwischen 1900 und 1929 war er auch ein führender Buffo-Tenor in Wien. Laut Breckbill erlauben diese frühen Aufnahmen nur eine begrenzte Einschätzung des Bayreuther „Sprechstils“, da die Firma dazu neigte, die klangvollsten Auszüge aufzunehmen (Breckbill, „Wagner on Record“, 164).

⁵⁴ Cosima Wagner an Adolf von Gross, 28. September 1904, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 664.

⁵⁵ Breckbill, „Wagner on Record“, 165.

⁵⁶ Jens Malte Fischer, „Sprechgesang oder Belcanto? Wagners Sänger und die Bayreuther Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der Gesangkunst“, in: *Richard Wagner 1883–1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, Gesamelte Beiträge des Salzburger Symposions*, hg. von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer, Stuttgart: Heinz 1984, 475–490: 487–488. Breckbill stellte diese Ansicht in der Einleitung zu seiner Dissertation infrage (*The Bayreuth Singing Style around 1900*, 5–6).

Einen Beitrag zu dieser Diskussion liefert ein Vergleich der Aufnahmen zweier Sänger, die im selben Zeitraum dieselben Wagner-Rollen verkörperten: Theodor Bertram, der zwischen 1901 und 1906 regelmäßig in Bayreuth auftrat, und Leopold Demuth, der seit 1898 zum Mahler-Ensemble an der Wiener Hofoper gehörte.

Theodor Bertram (1869–1907) kann als würdiger Vertreter des „Bayreuther Stils“ angesehen werden. Er wird als einer von Cosima Wagners Sänger:innen aufgeführt und von ihr als „durch Erscheinung, Stimme, Talent, überragend“ gepriesen.⁵⁷ Er starb 1907 auf tragische Weise, als er in einem Hotelzimmer mit Blick auf das Festspielhaus Selbstmord beging. Seine Aufnahme des Hans Sachs in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Akt III, Szene 1 („Wahn! Wahn! Überall Wahn!“) aus dem Jahr 1907 zeigt eine klare Textartikulation und theatralische Deklamation (**AUDIOBSP. 1A**), die auf den ersten Blick dem zu entsprechen scheint, was man erwarten kann, aber auch ein durchgehendes Vibrato, das nicht unbedingt zu der Trockenheit passt, die traditionell mit dem „Bayreuther Stil“ in Verbindung gebracht wird.⁵⁸

Leopold Demuth (1861–1910) war kein Bayreuther Sänger, er trat dort nur 1899 in der Rolle des Hans Sachs sowie als Gunther in *Götterdämmerung* auf. Gustav Mahler engagierte ihn 1898 an die Hofoper, und er wurde ein wichtiger Sänger in Mahlers Wiener Ensemble. Im Vergleich mit jener Bertrams fällt bei Demuths „Wahn“-Aufnahme (1909) nicht sofort auf, dass sie einen grundlegend anderen Stil widerspiegelt (**AUDIOBSP. 1B**): kontinuierliches Vibrato, klare Textartikulation sowie dramatische Stamina charakterisieren beide Deutungen, wenn diese auch bei Demuth weniger theatralisch als bei Bertram eingesetzt sind.⁵⁹ Demuths Intonation ist deutlich präziser als Bertrams, sein *legato* kontinuierlicher, und seine Aufnahme enthält häufigere Tempomodifikationen. Auch andere Wagner-Aufnahmen aus diesem Zeitraum zeugen von der „outstanding vocal quality“ dieses Sängers, seinem „focused sound and easy range“.⁶⁰

Das ebenfalls 1909 aufgenommene Quintett „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht“ aus den *Meistersingern* mit einer Sängergruppe der Wiener Hofoper – Demuth als Sachs, Leo Slezak (Walther), Grete Forst (Eva), Hermine Kittel (Magdalene) und Arthur Preuss (David) (**AUDIOBSP. 2**) – ist ein wunderbares Dokument von für die damalige Zeit außergewöhnlicher Tonqualität, das individuelle Herangehensweisen an Tempo, Portamento und Vibrato zeigt, die sich dennoch harmonisch miteinander verbinden.⁶¹

57 Cosima Wagner an Adolf von Gross, 28. September 1904, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 664.

58 *The Cosima Era*, Disc 10, Track 22. Zu Bertram vgl. auch Glaser, Sprau und Utz, „Übergänge zu einer modernen Interpretationsästhetik“, 366–367.

59 Dieser Auszug gehört zu einer Reihe von Aufnahmen von *Die Meistersinger von Nürnberg*, die 1909 in Wien für Grammophon gemacht wurden. *The Cosima Era*, Disc 5, Track 8.

60 Zu Demuth vgl. Breckbill, *The Bayreuth Singing Style around 1900*, 217. Der Autor merkt außerdem an, dass Demuth normalerweise nicht hinter dem Takt zurückbleibt und dazu neigt, sich zu beeilen, um zu vermeiden, dass sein Ton bis zum Ende eines Atemzugs anhält (221). Siehe auch Glaser, Sprau und Utz, „Übergänge zu einer modernen Interpretationsästhetik“, 370, und Stam, „Early Recordings as a Window onto Mahler’s 1903 *Tristan*“, 133 für Kommentare zu Demuths Stimme und Technik, insbesondere zu „Was duftet doch der Flieder“ (*The Cosima Era*, Disc 5, Track 5) und zum Quintett „Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht“ (Disc 5, Track 14).

61 Das Orchester und der Dirigent sind ungenannt. Preuss und Kittel wirkten in der *Tristan*-Produktion an der Hofoper von Mahler und Alfred Roller aus dem Jahr 1903 mit.



AUDIOBEISPIEL 1: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Akt III, Szene 1 („Wahn! Wahn! Überall Wahn!“), A. Theodor Bertram (1907), B. Leopold Demuth (1909). *The Cosima Era – The Early Bayreuth Festival Singers 1876–1906* (12 CDs, Pan Classics 2013), Disc 10, Track 22; Disc 5, Track 8.
→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20448770>



AUDIOBEISPIEL 2: Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Akt III, Szene 4 („Selig, wie die Sonne meines Glückes lacht“), Leopold Demuth, Leo Slezak, Grete Forst, Hermine Kittel, Arthur Preuss (1909). *The Cosima Era – The Early Bayreuth Festival Singers 1876–1906* (12 CDs, Pan Classics 2013), Disc 5, Track 14.
→ <https://doi.org/10.5281/zenodo.20448770>

Eine gründliche Neubewertung des „Bayreuther Stils“ auf der Grundlage von Tonaufzeichnungen in Kombination mit anderen Quellen wie Rezensionen und weiteren Zeugnissen würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen. Der Vergleich der beiden Wagner-Aufnahmen von einem „Bayreuther Beller“ und einem „Wiener Sänger“ aus demselben Zeitraum wirft aber bereits grundlegende Fragen bezüglich der von Cosima Wagner – und ihren Kritikern – gezogenen Grenze zwischen dem „Bayreuther Stil“ und dem internationalen (Wiener) „Gesang“ der Zeit um 1900 auf.

Der Aufnahmevergleich zeigt, dass der Unterschied zwischen dem „Beller“ und dem Sänger keineswegs offensichtlich ist. Somit handelt es sich bei dem „Bayreuther Stil“ nicht um ein vollkommen einheitliches Konzept. Die mit dieser Tradition verbundenen Sänger:innen zeigen eine Vielzahl von stilistischen Ansätzen, technischen Qualifikationen und ästhetischen Sensibilitäten.⁶² Laut Breckbill werden sie jedoch verbunden durch ihr „commitment to the expressive potential of the sung word“ und durch ihr „understanding that diction served as the foundation for a style of vocal performance that relished spontaneity, great contrasts, and attention to detail.“⁶³

Ein weiterer Punkt verdient es, hier hervorgehoben zu werden, und zwar die scheinbare Kluft zwischen Wien und Bayreuth in Bezug auf moderne und traditionalistische Ansätze. Cosima Wagner wird oft als eine Art Museumswärterin wahrgenommen, die ihre Aufgabe darin sah, die Wagner'sche Aufführungspraxis zu bewahren und zu kodifizieren. Es sollte jedoch bedacht werden, dass Cosima Wagners Versuche, eine Stilbildungsschule zu schaffen, alles andere als konservativ waren, auch wenn ihre Bayreuther Inszenierungen im Vergleich zu Mahlers und Rollers sezessionistischen Experimenten in Wien (beginnend mit dem *Tristan* von 1903) zweifellos traditionell wirken mussten. Tatsächlich zeigt Cosima Wagners Arbeit mit Dirigenten und Sänger:innen, dass sie an einer experimentellen Suche nach Diktion und Gestik beteiligt und somit Teil eines lebendigen und dynamischen Prozesses war. Die Sängerin Anna von Mildenburg beispielsweise, die sowohl mit Gustav Mahler in Hamburg und Wien als auch mit Cosima Wagner in Bayreuth zusammenarbeitete, hinterließ einen faszi-

62 Siehe Breckbill, *The Bayreuth Singing Style around 1900*, 15 und 375–376. Der Autor behauptet, dass Mahlers Wiener Ensemble homogener gewesen sei als die Bayreuther Sänger:innen (220).

63 Ebd., 392.

nierenden Bericht über ihre Probenarbeit zu *Tristan und Isolde* mit ihren Mentoren, der den experimentellen, fast avantgardistischen Charakter von Cosima Wagners Labor in Bayreuth bezeugt.⁶⁴ Mildenburg verband diese experimentelle Arbeit an Text und Gestik mit einem eher internationalen „Opernstil“, der sowohl die melodische Linie als auch den Text betonte.

2.3 Die Zusammenarbeit zwischen Gustav Mahler und Cosima Wagner

Die enge künstlerische Zusammenarbeit, die Gustav Mahler und Cosima Wagner zwischen 1896 und 1905 verband, trägt zusätzlich dazu bei, die oft wahrgenommene Kluft zwischen einem „traditionalistischen“ Bayreuth und einem „modernen“ Wien in Frage zu stellen.⁶⁵ Obwohl der Briefwechsel der beiden nur für den Zeitraum zwischen 1896 und 1905 dokumentiert ist, wissen wir, dass er bereits früher begann, als Mahler Musikdirektor an der Hamburger Oper war.⁶⁶ Im Winter 1894 bat Cosima Wagner Mahler, Willi Birrenkoven, der zwischen 1893 und 1897 mit ihm in Hamburg zusammenarbeitete, für die Rolle des Parsifal bei den Bayreuther Festspielen im folgenden Sommer vorzubereiten.⁶⁷ Die berühmteste Sängerin, die sowohl von Mahler als auch von Cosima Wagner ausgebildet wurde, war zweifellos Anna von Mildenburg, die Mahler 1895 an das Hamburger Stadttheater engagiert hatte und die 1897 mit ihm nach Wien kam. Sie studierte die Rolle der Kundry mit Mahler in Hamburg und mit Cosima Wagner in Bayreuth für die Festspiele 1897 ein und arbeitete 1899 erneut mit beiden Mentor:innen zusammen, um sich auf ihre erste Isolde in Wien im Februar 1900 vorzubereiten (sie sang auch die Isolde in der *Tristan*-Produktion von Mahler-Roller, die im Februar 1903 Premiere hatte).

„Fräulein von Mildenburg berechtigt allerdings zu den höchsten Erwartungen“, schrieb Mahler an Cosima Wagner am 24. Oktober 1896. „Ihre Stimme ist ein in allen Lagen ausgeglichener Sopran von seltener Schönheit und Kraft; sie ist ungewöhnlich hoch gewachsen, ihr Gesicht jedes Ausdrucks fähig – des heiter kindlichen, und des dämonisch erregten“. Und Mahler fügte hinzu: „Ihr Darstellungstalent, ihr Eifer und Ernst [hält] gleichen Schritt mit ihren anderen Vorzügen“.⁶⁸ Mahler bat Cosima Wagner, Mildenburg während ihrer Ausbildung zu fördern, und bot ihr an, sie in Hamburg auf Bayreuth vorzubereiten. Cosima Wagner lud Mildenburg dann ein, im Dezember 1896 nach Bayreuth zu kommen, um mit ihr

⁶⁴ Anna Bahr-Mildenburg, *Darstellung des Werkes Richard Wagners aus dem Geiste der Dichtung und Musik: Tristan und Isolde*, Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag 1936.

⁶⁵ Das Thema der Zusammenarbeit zwischen Mahler und Cosima Wagner behandle ich in meiner demnächst erscheinenden Monografie *Mahler Interpreting Wagner*.

⁶⁶ Mahlers fünf Briefe an Cosima befinden sich im Richard-Wagner-Museum und im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth und wurden veröffentlicht in Eduard Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner“, in: GMB-U1, 211–240. Vier von Cosimas Briefen an Mahler befinden sich im Nachlass von Anna Bahr-Mildenburg im Theatermuseum in Wien, andere (aus den Jahren 1901 und 1905) im Archiv der Wiener Oper und wieder andere in der Bibliothèque La Grange-Fleuret in Paris (zwei Briefe vom Juni 1905). Cosimas Briefe an Mahler wurden nur teilweise von Dietrich Mack in *Cosima Wagner – Das Zweite Leben* veröffentlicht. Mahlers Dirigate von Wagners Werken in Hamburg wurden im *Bayreuther Taschenkalender* dokumentiert, den Cosima sicherlich gelesen hat. Siehe Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner“, 214, sowie Anna Stoll Knecht, „Mahler's Parsifal“, *The Wagner Journal* 11 (2017), H. 3, 4–26.

⁶⁷ Siehe Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner“, 214. Es sind keine Briefe aus dem Jahr 1894 zwischen Mahler und Cosima Wagner erhalten, aber Mahler besprach seine Ausbildung von Birrenkoven mit mehreren Freunden, darunter Richard Strauss, der zu dieser Zeit musikalischer Assistent in Bayreuth war.

⁶⁸ Brief Gustav Mahlers an Cosima Wagner, Hamburg, 24. Oktober 1896 (GMB-U1, 232).

zu arbeiten, und bat Mahler darum, mit ihr die Rolle der Kundry für den *Parsifal* zu proben.⁶⁹ Im Frühjahr 1897 arbeitete Mildenburg sowohl mit Mahler in Hamburg als auch mit Cosima Wagner in Bayreuth an der Rolle der Kundry – und die Korrespondenz zwischen Mahler und Cosima Wagner offenbart die Intensität ihres Austauschs. Sie bereiteten nicht nur gegenseitig Sänger:innen für die Produktion am jeweils anderen Haus vor, sondern tauschten auch ihre Ansichten und Analysen von Wagners Werken aus und erwähnten bei mehreren Gelegenheiten gemeinsame Vorhaben und ihre vereinten Bemühungen, Wagner zu interpretieren.

Im Dezember 1899 bot Cosima Wagner Mahler erneut ihre Hilfe an: „Wie ich Ihnen schon sagte, lieber Herr Direktor, stehe ich mit dem Wenigen, was ich vermag, zu Ihren Diensten, wenn Sie diesen oder jenen Künstler mir behufs Einstudierung einer Partie senden wollen.“⁷⁰ Mahler schickte Mildenburg dann nach Bayreuth, um die Rolle der Isolde für ihr Wiener Debüt im Februar 1900 zu seiner großen Zufriedenheit einzustudieren. Im November 1900 schrieb Cosima Wagner an Mahler: „Soeben höre ich von einer ‚wundervollen Aufführung‘ der *Meistersinger* unter Ihrer Leitung, und ich danke Ihnen von Herzen, lieber Herr Direktor, dafür, dass Sie unsere angestrengten Bemühungen um die Gründung des Stiles in der Darstellung unserer Werke dadurch unterstützen, dass Sie das hier von den Künstlern Erlernte erhalten und fördern und die Merkmale der Inszenierung bei ihnen einpflanzen. Auf solche Unterstützung müssen wir bauen, soll anders unsere Arbeit gedeihen.“⁷¹ In einem weiteren Brief an Anna von Mildenburg vom Dezember 1900 drückt Cosima Wagner ihre Hoffnung aus, dass „auf der Wiener Hofbühne das vertreten und erhalten bleibt, was wir hier wirken.“⁷²

Es scheint, dass Cosima Wagner und Mahler beide auf ähnliche Weise mit Sänger:innen arbeiteten, an der Beziehung zwischen Musik und Geste, und nach einem bühnenwirksamen Ausdruck des Ideals des Gesamtkunstwerks suchten. „Mahler sprach davon“, berichtete Natalie Bauer-Lechner,

daß alle Schauspieler und Sänger zu viel agieren, wodurch die Bedeutung und der wahre Ausdruck der Gebärde abgeschwächt werde, ja verloren gehe. [...] „Die meisten unterstreichen ganz überflüssig durch die Geste, was schon im Worte ausgedrückt liegt“. [...] Gegen einen Freund, der meinte, daß es für einen, der sich mit dem Inhalt seiner Rolle wahrhaft erfüllt habe, nicht schwer sein könne, aus sich heraus, auch ohne Anleitung die richtige, natürliche Gestikulation und Mimik dafür zu treffen, rief Mahler: „Gar nichts wird er treffen! Eine höchst lächerliche, unmögliche Rolle wird er spielen in seiner natürlichen Beweglichkeit. Wenn nicht alles stilisiert, in Kunst übersetzt und jeder Schritt, jede Miene dadurch getragen und veredelt wird, ist es einfach läppisch.“⁷³

69 Brief Cosima Wagners an Gustav Mahler, 31. Oktober 1896, zitiert in Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner“, 217 (nicht in Macks Band veröffentlicht). Der originale Brief befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (vgl. ebd., 230).

70 Brief Cosima Wagners an Gustav Mahler, 28. Dezember 1899, zitiert in Reeser, „Gustav Mahler und Cosima Wagner“, 221 (nicht in Macks Band veröffentlicht).

71 Brief Cosima Wagners an Gustav Mahler, Bayreuth, 19. November 1900, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 557.

72 Brief Cosima Wagners an Anna von Mildenburg, Bayreuth, 10. Dezember 1900, in: Mack, *Cosima Wagner – Das Zweite Leben*, 562.

73 NBL-2, 180.

Für Mahler musste jede Geste stilisiert und in Kunst umgesetzt werden. So sehr Cosima Wagner in Bayreuth eine Wagner'sche Vortragsweise schaffen wollte, so klar betrachtete Mahler die so entstandene „Stilisierung“ als ein allgemeines Schlüsselprinzip der Aufführungspraxis. Eine Zeit lang wollte Cosima Wagner Mahler direkt in ihr Vorhaben einbeziehen, und beide glaubten, eine gemeinsame Vision der Wagner'schen Aufführungspraxis zu teilen. Einige Jahre später endete ihre Zusammenarbeit jedoch abrupt. Cosima Wagner war mit Mahlers und Rollers revolutionärer *Tristan*-Inszenierung von 1903 nicht einverstanden und brach 1905 den Kontakt ab, als Mahler sich weigerte, eine weitere Oper von Siegfried Wagner in Wien zu produzieren.

Schlussfolgerung: Diktion und Atem

Wagner stellte in seinen Schriften eine enge Beziehung zwischen der Interpretation eines Werkes und dem Konzept der „Deutlichkeit“ her: Dirigent:innen und Musiker:innen sollten versuchen, das Melos klar herauszustellen, und Sänger:innen sollten den Text deutlich aussprechen. Musik zu interpretieren bedeutet, so Wagner, die Absichten des Komponisten zu offenbaren. Wie wir gesehen haben, betrachtet Wagner diese Absichten als untrennbar mit dem Begriff des Melos verbunden: Um Musik zu verstehen, muss man das Melos hören und den Faktor, der Musik verständlich macht, als „melodische Sprache“ begreifen. Cosima Wagner folgte mit ihren Sänger:innen diesen Prinzipien, zumindest was die Deutlichkeit des Textes betrifft. Mahler bestand auf der Idee, dass Dirigenten „verstehen, das Unbedeutende von dem Bedeutenden zu trennen“⁷⁴, und auf dem „Festhalten der melodischen Linie“, weil „die gesanglichen und rhythmischen Stellen, aus denen das Ganze besteht, auch wirklich in jedem Augenblick zum Ausdruck, zur vollen Gestaltung kommen.“⁷⁵ Er übernahm damit Wagners Prinzip, das Wesentliche hervorzuheben (das Melos) und „leichter über das weniger Sagende“ hinwegzugehen.⁷⁶

So sehr Wagner 1834 vom Atem Schröder-Devrients beeindruckt war und ihn als Ausdruck ihrer Seele bezeichnete, so sehr atmete Mahler mit seiner eigenen Muse Anna von Mildenburg, als er ihr 1895 nach einer Aufführung von *Lohengrin* schrieb: „Dass Sie sich heute schwer gesungen haben, hat ausser mir (der ich jeden Atemzug von Ihnen mitatme) niemand gemerkt.“⁷⁷ Heinrich Knotte, der 1908 an der Metropolitan Opera unter Mahler den *Tristan* sang, erinnerte sich auch daran, dass „Mahler mit den Sängern atmete [...]. Vor ihm verstand das Publikum kein Wort des Textes. Jetzt plötzlich waren wir verständlich.“⁷⁸ Atem und Diktion – Wagners wichtigste Anweisungen für Sänger:innen – standen auch im Mittelpunkt von Mahlers Arbeit, was zeigt, dass Cosima Wagners Bemühungen, eine Wagner'sche Tradition der Interpretation und Aufführungspraxis zu schaffen, von anderen über Bayreuth hinaus aufgegriffen wurden.

⁷⁴ Ebd., 92.

⁷⁵ Ebd., 41.

⁷⁶ Ebd., 92.

⁷⁷ Mahler an Anna von Mildenburg, 21. November 1895, in: GMB-2², 156–157.

⁷⁸ *Münchener Zeitung*, 22. Februar 1908. Zitiert in HLG-E4, 52.

Richard Wagner's theoretical writings established a performance tradition that has exerted a major influence on Wagnerian interpretation from the 1870s to the present day. This chapter focuses on sources concerning conducting and singing practices, highlighting their interrelationship from Wagner's perspective. I then turn to Cosima Wagner's reinterpretation of Richard Wagner's theories and her attempt to codify this performance tradition by founding a "school of style" in Bayreuth, thus contributing to a reassessment of the "Bayreuth style." Finally, I discuss Gustav Mahler's reception of both Wagner's theory and Cosima's practice in Vienna around 1900. Breathing and diction in Wagner's sense were central to Mahler's work with singers. This demonstrates that Cosima Wagner's efforts to create a Wagnerian tradition of interpretation and performance practice were also taken up outside of Bayreuth.

Schlagworte/Keywords: Aufführungspraxis, Bayreuth style, Bayreuther Stil, Cosima Wagner, Gustav Mahler, Interpretation, performance practice, Richard Wagner, Vortrag

Anna Stoll Knecht ist Assistenzprofessorin an der Universität Fribourg und erhielt im Rahmen eines fünfjährigen Starting Grant des Schweizerischen Nationalfonds eine Förderung für ein Projekt über Musik auf Jahrmärkten. Zuvor war sie Postdoktorandin der British Academy in Oxford und hat zu Mahler und Wagner veröffentlicht (*Mahler's Seventh Symphony*, New York: Oxford University Press, 2019; Aufsätze in *Wagner in Context* und *Wagner Studies* für Cambridge University Press) sowie zur *physical comedy* (*Geography Notebooks*, 2021; *The Palgrave Handbook of Film Music and Comedy*, 2023).

<https://orcid.org/0000-0001-5919-8195> | annaknecht@hotmail.com



Stoll Knecht, Anna. 2026. „Singen' in Wien – ‚nicht singen' in Bayreuth. Richard Wagners Theorie der Interpretation, Cosima Wagners Aufführungspraxis und ihre Bedeutung für Gustav Mahler.“ In *Gustav Mahlers Klang. Zwischen Schaffensprozess, Interpretation und Rezeption*, herausgegeben von Tobias Janz und Christian Utz, 351–366. Wien: Hollitzer Verlag.
→ https://doi.org/10.83452/9783990946893_17