

Richard Wagner und die Kunst des Gesanges in Praxis und Lehre

Von Peter Bassett (*Wagner Society Queensland, Australia*)
(Deutsche Übersetzung Karl Russwurm, RWV München)

(Eine Schrift, die erstmals beim 8. Internationalen Kongress der Gesangspädagogen am 31. Juli 2013 vorgestellt wurde.)

Weber und Beethoven waren noch am Leben, als Wagner noch ein Teenager war. Deren langen Schatten fielen freilich, zusammen mit denen von Mozart und Marschner, auf alle seine frühen Projekte. Seine erste fertiggestellte Oper „Die Feen“, die 1833 komponiert worden war, als er gerade zwanzig Jahre alt war, wurde zu seinen Lebzeiten nie aufgeführt, aber selbst wenn es zu einer Aufführung gekommen wäre, so hätte diese wohl kaum so gut geklungen wie dies bei den besten Aufnahmen, die wir heute kennen, der Fall ist. Die Gesangspraxis, die Wagner seinerzeit vorfand, waren bei weitem nicht als ideal zu bezeichnen, und viele deutsche Sänger waren damals schlecht ausgebildet und verfügten über unkonventionelle Techniken. Wagners strengster Kritiker, Eduard Hanslick, hatte über den Unterschied zwischen deutschen und italienischen Sängern damals folgendes zu sagen: "Mit den Italienern große Sicherheit und Gleichmäßigkeit während der gesamten Rolle; mit den Deutschen ein ungleicher Wechsel von brillanten und mittelmäßigen Momenten, der teilweise zufällig erscheint". Wagner musste seine Hauptrollen also in vielen Fällen unzureichend ausgebildeten Sängern anvertrauen, was, gelinde gesagt, eine Herausforderung gewesen sein muss. Er arbeitete hart daran, die Dinge zu verbessern und investierte viel Zeit und Energie in die Vorbereitung der Aufführungen. „Es ist mir egal“, sagte er einmal, "ob meine Werke aufgeführt werden. Was mir wichtig ist, ist, dass sie so ausgeführt werden, wie ich es beabsichtigt habe. Jeder, der das nicht kann oder will, sollte sie besser in Ruhe lassen.“

David Breckbill hat geschrieben: "Die Unterschiede zwischen dem Gesang, den Wagner kannte, und dem, was wir heute hören, sind beträchtlich. Zu seiner Zeit war der beste Gesang alles andere als geradlinig... das kontinuierliche Vibrato, das seit langem ein Element des heutigen Operngesangs ist, war ihm völlig fremd...“.

Wagner starb 1883, lange vor der Erfindung der Tonaufnahme, aber drei seiner ausgewählten Sänger machten Aufnahmen, als die Technologie gerade in den Kinderschuhen steckte. Einer davon war Hermann Winkelmann, der 1882 die Rolle des Parsifal schuf. Seine Stimme wurde 1905 aufgenommen, ebenso wie die Stimme von Marianne Brandt, die 1876 Waltraute in der Götterdämmerung und 1882 Kundry im Parsifal war. Die dritte und auch im späteren Leben stimmlich souveränste damalige Sängerin war Lilli Lehmann, die auch zu einer berühmten Gesangslehrerin wurde. Ihr Buch von 1902, das auf Englisch unter dem Titel "How to Sing" veröffentlicht wurde, ist immer noch in gedruckter Form und online erhältlich, und ihr Bericht über die Ringproben von 1876 gibt uns auch einen Einblick in Wagners Können und Energie als Regisseur. Er wählte sie für die Rollen der Rheintochter Woglinde, der Walküre Helmwig und der Stimme des Waldvogels im ersten kompletten Ring aus. Während ihrer langen Karriere sang sie 170 Partien, darunter Isolde und Brünnhilde, und war gleichermaßen mit Mozart und Bellini vertraut. Eine der von ihr erhaltenen Aufnahmen entstand 1907, als sie 59 Jahre alt war. Ihre Stimme ist natürlich reifer als zu Wagners Zeiten, aber ihre Interpretation von "Du bist der Lenz" aus dem Ersten Akt der Walküre ist eine faszinierende Aufzeichnung, zumal sie mehr als ein Jahrhundert alt ist.

Der Übergang zu einem wärmeren, emotionaleren Klang seit Lilli Lehmanns Zeit mag von der italienischen Opernpraxis beeinflusst worden sein, vor allem nachdem Radio- und Phonographenaufnahmen die schmeichelnden Töne italienischer Sänger in die Haushalte der ganzen Welt brachten. Sir Roger Norrington behauptet, dass die Mode des Vibratos mit Hollywood, aerodynamischem Autodesign, Radio, Ozeandampfern und den frühen Flugtagen einher gegangen sei. Ich frage mich jedoch, ob es vielleicht auch eine Fortsetzung der Faszination des Italienischen in der Oper war, was sich an einer historischen Vorliebe für italienische Libretti und sogar italienische Künstlernamen zeigt. Ludwig Leichner zum Beispiel, der die Rolle des Hans Sachs zur Zufriedenheit von Wagner sang, war seinem Publikum als Raphael Carlo besser bekannt. Operngesellschaften von London bis Rio de Janeiro, darunter die Dresdner Hofoper, in der Wagner einen Teil seiner Jugend verbrachte, wurden zu italienischen Operngesellschaften ernannt, und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Wagners Werke im nicht-deutschsprachigen Raum üblicherweise auf Italienisch gesungen. In *Mein Leben* gibt Wagner eine Diskussion zu diesem Thema wieder, die er 1855 bei seinem Besuch in London mit Königin Victoria und Prinz Albert geführt hat. Als *Lohengrin* 1877 in Australien uraufgeführt wurde, wurde das Werk auf Italienisch gesungen, was Wagner dazu veranlasste, den Gesang seiner Werke - im englischsprachigen Raum - auf Englisch zu fordern. Hätte er ein kontinuierliches Vibrato im modernen Stil gebilligt? Experten sagen nein und führen als Beweis an, dass er Vibrato als Spezialeffekt behandelt hat und seine Verwendung in seinen Partituren auf bestimmte Funktionen beschränkt. Sie bestehen auch darauf, dass ein kontinuierliches Vibrato die dramatische Flexibilität einschränkt und eine lebhaftere Übermittlung des Textes verhindert - beides Themen, die für Wagner von großer Bedeutung sind. Mein Gefühl sagt mir, dass er, wie bei allem, was mit Aufführungspraxis zu tun hat, sagen würde, dass dramatische Bedürfnisse, keine starren Regeln, den musikalischen Ausdruck bestimmen sollten.

„Dramatisches Bedürfnis“ – da wären wir nun bei einem entscheidenden Punkt anbelangt, bei etwas, das Wagner an einer bestimmten Frau schätzen gelernt hat, die er bereits in seiner Jugend zum ersten Mal sah. In *„Mein Leben“* erzählt er die Geschichte des prägenden theatralischen Eindrucks, den die dramatische Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient einst hinterließ. Seine Erinnerung war, dass sie 1829 die Rolle der Leonora in *„Fidelio“* gespielt hatte und einige Jahre später sah er sie in Bellinis *„I Capuleti e i Montecchi“* wieder. Nicht ihre Stimme als solche beeindruckte den jungen Wagner, sondern ihre Fähigkeit, durch eine Kombination aus Musik, klarer Textabgabe und Schauspiel die gesamte dramatische Persönlichkeit ihrer Figur und in die Rollengestaltung einzubringen. Seine ekstatische Reaktion kennt in seinen Schriften keine Parallele: "Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke", sagte er, "finde ich kein Ereignis, das ich daneben setzen könnte bezüglich des Eindrucks, den es auf mich ausübte". Später sollte er durchaus einige Bedenken über die reine lyrische Kapazität ihrer Stimme geäußert haben, aber er wies diesen zugunsten der größeren Bedeutung ihrer theatralischen Persönlichkeit eine niedrigere Priorität zu. In seinem Essay "Über Schauspieler und Sänger" von 1872 gab er zu: "Nein! Sie hatte überhaupt keine große Stimme; und doch wusste sie, wie man ihren Atem so schön gestaltet und mit einer so wahrhaft weiblichen Seele verbindet, dass man gar nicht mehr an Gesang oder Stimmen dachte! Mein ganzes Verständnis von der mimetischen Kunst des Schauspielers verdanke ich dieser großartigen Frau, eine Lektion, die es mir erlaubt, die Wahrhaftigkeit als die wesentliche Grundlage dieser Kunst zu betrachten. Er bemerkte den außergewöhnlichen Effekt, der durch ihre Innovation des Sprechens und nicht des Singens des letzten Wortes in ihrer Bedrohung für Pizarro hervorgerufen wurde: "Nur ein Geräusch und du bist tot! Die grandiose Wirkung dieser Geste", so Wagner, sei „die plötzliche und schockierende Rückkehr aus der idealen Welt der Musik zur nackten Oberfläche der schrecklichen Realität“.

Die Begegnung mit Schröder-Devrient hat eindeutig den Maßstab für seine ideale Sängerdarstellertum gesetzt, oder soll man besser Singschauspielertum sagen? Sie hatte einst Leonora im Jahr 1822, als sie gerade 18 Jahre alt war, noch vor Beethoven selbst gespielt. Es wird berichtet, dass Beethoven überhaupt nicht glücklich darüber war, dass seine erhabene Heldin einem "solchen Kind" anvertraut wurde. Aber ihr Vater Friedrich Schröder war ein versierter Opernbariton, und ihre Mutter Sophie war eine der berühmtesten deutschen Schauspielerinnen ihrer Zeit, berühmt vor allem für ihre Darstellung von Shakespeares Lady Macbeth. Sie probte und trainierte mit ihrer Tochter, und so wurde die junge Wilhelmine in jener Kombination aus Gesang und Schauspiel ausgebildet, die Wagner und, wie sich schließlich herausstellte, auch Beethoven so sehr gefiel. Letzterer hatte versucht, die Generalprobe zu leiten, was jedoch ins Chaos abglitt, weil er zu diesem Zeitpunkt bereits fast völlig taub war. Endlich überzeugt von der Qualität Wilhelmines, verfolgte er die Aufführung aus der ersten Reihe des Publikums, war von ihrer Charakterisierung fasziniert und brachte anschließend zum Ausdruck, dass er seine ideale Leonora gefunden hatte. Das Dirigat im Jahre 1823 hatte kein geringeres als Carl Maria von Weber übernommen. Später gestaltete Wilhelmine Schröder-Devrient die Rollen des Adriano in „Rienzi“, der Senta in „Fliegenden Holländer“ sowie der Elisabeth im „Tannhäuser“ für Wagner. Unter der Leitung Beethovens, Webers und Wagners gesungen zu haben - wer kann sich so etwas vorstellen?

Nicht jeder aber teilte Wagners überschwänglich schwärmende Reaktion auf die Auftritte von Schröder-Devrient. Diejenigen, die nicht beeindruckt waren, waren stets dagegen, die traditionelle Betonung des Schöngesangs zu opfern, und sie lehnten Wagners diesbezügliche Prioritätensetzung rundweg ab. Der englische Musikkritiker Henry Chorley kritisierte Schröder-Devrient für ihre Tendenz zum "Haltung einnehmen", wie er es ausdrückte, und dafür, dass sie eine von Hunderten von Menschen sei, die unter der Unwissenheit und Torheit deutscher Kennerschaft gelitten hätten... als sei es bestrafungswürdig, mit Anmut, Geschmack und stimmlicher Natürlichkeit zu singen, nur weil dies die Merkmale der italienischen Gesangsmethode seien". Er beschrieb auch die Musik des „Fliegenden Holländers“ als extravagant und grob, und Tannhäuser als ein Werk der Anmaßung, das ihn blass, schmerzhaft, müde und beleidigt machte. Offensichtlich würden solche Leute nie mit Richard Wagner fühlen und künstlerisch übereinstimmen, und es gab und gibt viele von ihnen... bis zum heutigen Tag. Es ist interessant, Wagners Ansichten über den Zusammenhang zwischen Schauspiel und Gesang mit Verdis Bemerkungen zu dem Vorschlag zu vergleichen, die Sopranistin Eugenia Tadolini 1848 für die Rolle der Lady Macbeth in Neapel zu engagieren. Verdi war sich völlig klar darüber, dass er für diese Rolle eher dramatische Authentizität als Schönheit wollte. Madame Tadolini hatte eine wunderbare Stimme, klar, flexibel und stark, während Lady Macbeth`s hart, erstickt und dunkel sein sollte. Madame Tadolini besaß die Stimme eines Engels, und Lady Macbeth`s sollte wie eine Teufelin sein... Die wichtigsten Szenen in dieser Oper sind das Duett zwischen Macbeth und Lady Macbeth und die Schlafwandel-Szene. Bei beiden Szenen darf definitiv nicht „schön“ gesungen werden. Es muss agiert und deklamiert werden, mit hohlen, abgedunkelten Stimmen. Unter denjenigen, die Verdis Motive in Frage stellten, war Birgit Nilsson, eine strahlende Lady Macbeth, die behauptete, dass Verdi damals eine Affäre mit einer anderen Sängerin hatte und die Tadolini daher in einem schlechten Licht darstellen wollte. Welcher liebevolle Sänger mit Selbstachtung", sagte Nilsson, "würde eine Rolle übernehmen, in der ihre Stimme so hart und heiser wie die eines Teufels klingen sollte?" Bei allem Respekt für Birgit Nilsson, denke ich aber doch, dass das, was Verdi hier antrieb, nicht der Wunsch nach vorsätzlicher Verzerrung der Stimme war, die genauso willkürlich wäre wie die sanfteste Wiedergabe unabhängig vom Kontext, sondern die authentische Charakterisierung der Figuren; und eben bei der Verfolgung genau dieses Ziels war er den ästhetischen Werten von Wagner sehr nahe. Aus der Wissen um Schröder-Devrient können wir verstehen, warum Wagner sich so sehr bemüht hat, überzeugendes Schauspiel zu schaffen und eine Situation zu vermeiden, in der sich der Gesang von den anderen Aspekten der Bühnentechnik gelöst hat. Er war wirklich auf ein Gesamtkunstwerk aus. Das soll nicht heißen, dass er keinen Wert auf schönen Gesang legte - Gesang, der einen schönen Ton kultivierte -, das tat er, großartig; zusammen

mit einer festen Gesangslinie und Präzision im musikalischen Detail. Es ist nur so, dass ein solcher Gesang für ihn kein Selbstzweck war. Er wollte Flexibilität und eine adäquate Art des Ausdrucks, die eine erhobene Sprechweise simulieren. In meinen Opern", sagte Wagner, "gibt es keinen Unterschied zwischen Sätzen, die "deklamiert" und "gesungen" werden," aber meine Deklamation ist gleichzeitig Lied und meine Lied Deklamation. In seinem Gesangsstil fällt der melodische Akzent immer auf den richtigen Akzent jedes Wortes, und das hilft sicherlich bei der klaren Aussprache. Er betont wichtige Silben, indem er sie bewohnt, und als Tannhäuser in Dresden uraufgeführt wurde, ließ er die Worte des Textes tatsächlich in die Teile aller Orchesterspieler kopieren, damit sie der Phrasierung der Sänger folgen konnten. Es wäre ein Irrtum anzunehmen, dass Wagner sich mehr um das Orchester kümmerte als um die Stimme, was ein Vorwurf ist, der oft über ihn geäußert wird. Im Gegenteil, er bemerkte einmal, dass "die menschliche Stimme das älteste, das authentischste und das schönste Organ der Musik ist - das Organ, dem unsere Musik ganz und gar ihre ursprüngliche Existenz verdankt".

Bei der Beschreibung der Beziehung zwischen Sänger und Orchester im „Tristan“, dem musikalisch fortschrittlichsten seiner Werke, bat er den Leser zu beobachten, wie im dritten Akt das gigantische Orchester zu verschwinden scheint, oder, genauer gesagt, zu einem Bestandteil dessen wird, was Tristan singt. Das Orchester als "konstitutiver Bestandteil des Liedes" fasst Wagners Absichten sehr gut zusammen. Betrachten Sie ein besonders schönes Beispiel dafür, wie diese Verschmelzung von Orchester und Stimme den Eindruck einer einzigen Sinneserfahrung erzeugt. Der zweite Akt von Tristan ist ein Symbol für die Nacht und für jene "Einheit des Seins", die jenseits der Welt der Illusion, Sehnsucht und des Leidens liegt – jenseits der rauen Welt des "Tages". Fast alles in „Tristan und Isolde“ wird aus der Perspektive der beiden Liebenden betrachtet, darunter auch der Warnruf von Isolde's Dienstmädchen Brangäne - mehr Schlaflied als Alarm, wenn sie durch die Nacht schwebt. Wir hören es sozusagen durch die Ohren eines Mannes und einer Frau, für die keine Welt außerhalb ihrer selbst existiert. Der Gesamteffekt ist hinreißend.

Es gab mindestens fünf Gelegenheiten, bei denen Wagner sich daran machte, die Aufführungsstandards seiner Zeit durch formale Bildung und Ausbildung zu verbessern. Das erste Mal geschah dies, als er in den 1840er Jahren als junger Mann in Dresden war und die Position des zweiten Kapellmeisters am sächsischen Hof einnahm. Er schlug einige völlig vernünftige Reformen der Bedingungen und der Bezahlung des königlichen Orchesters vor, stieß aber auf die Unsicherheiten seiner Vorgesetzten und die Ressentiments anderer. Daraufhin legte er einen "Plan für ein deutsches Nationaltheater für das Königreich Sachsen" vor, in dem er sich für die Entlassung des Theaters aus der Kontrolle durch den Hof, die Schaffung einer demokratischen Vereinigung von Dramatikern und Komponisten, die den Direktor selbst wählen und die Kunstpolitik bestimmen sollten, sowie für die Gründung einer Theaterwerkstatt zur Ausbildung junger Künstler, Produzenten und Techniker aussprach. Freilich geschah nichts dergleichen, und seine Einlassungen wurden gegen ihn verwendet. Diese Erfahrungen waren eine deprimierende Konfrontation mit der damaligen Erstarrung und Bürokratie und nährten seinen ohnehin aufkeimenden revolutionären Eifer. Seinen nächsten Versuch einer großen Reform brachte er in Zürich hervor, wohin er nach dem Scheitern der Dresdner Aufstände von 1849 geflohen war. Er schrieb eine Arbeit mit dem Titel "Ein Theater in Zürich" und forderte die Stadtväter auf, ihr Theater von Grund auf umzugestalten. Er bestand darauf, dass man Sänger einstellen sollte, die auch ausgebildete Schauspieler waren, sie das ganze Jahr über weiterzubilden, deutsche Dichter und Komponisten aktiv zu rekrutieren, um Werke zu entwickeln, sowie die Zahl der Aufführungen auf nicht mehr als drei pro Woche beschränken (damit Sänger nicht zu sehr ausgebeutet und überbelastet würden). Außerdem sollte eine Kommission für Theaterangelegenheiten gegründet werden, die dem Theater als Leitungsinstitution übergeordnet sein sollte. Wie immer konzipierte er seine Pläne im Kontext einer Reform der Opernwelt. In Zürich zog er Parallelen zwischen dem, was das Theater künftig werden sollte, und volkstümlichen

Aktivitäten wie Dorffesten und den Gesangsvereinen in deutschen Städten. Das war für die bedächtigen Bürger zu viel Neues, und wieder kam es zu keinerlei Umsetzung der Pläne, außer, ja außer, dass der gedankliche Kern der „Meistersinger“ ihm schon zu diesem frühen Zeitpunkt in den Sinn kam. Er ließ sich aber nicht nachhaltig entmutigen, und die nächste Gelegenheit, etwas zu tun, kam im März 1865, als er in München unter der Schirmherrschaft des jungen Königs Ludwig II. lebte. Der König beauftragte ihn mit der Erstellung eines Berichts "Über die Gründung eines deutschen Konservatoriums in München". Wagner forderte erneut eine Schule, in der Sängern und Sängerinnen besser als damals üblich in Theorie und Praxis der Musik ausgebildet werden. Er forderte die Entwicklung von Aufführungs- und Produktionspraktiken für eine individuelle deutsche Kunst. Exklusivität war dabei nicht Teil seines Plans. Schließlich hatte er viel Erfahrung mit der Leitung der Opern- und Sinfoniewerke anderer Komponisten. Im Alter von 20 bis 23 Jahren hatte er nicht weniger als siebenundsiebzig Opern der meisten großen Opernkomponisten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts dirigiert oder vorbereitet - deutsche, französische und italienische.

Wie sein Protagonist Hans Sachs war sich Wagner bewusst, dass Tradition und Inspiration sich nicht ausschließen, sondern gegenseitig bereichern. Der Begriff, der sich auf Wagners reifen Opernstil - das Musikdrama - bezieht, wurde übrigens nicht von ihm geprägt, ja nicht einmal gar offiziell von ihm anerkannt. Er benutzte eine Vielzahl anderer Beschreibungen: "Drama", "Bühnenweihfestspiel" und so weiter, verzichtete aber bewusst auf eine eindeutige eigene Klassifizierung. In seinem Essay von 1872 mit dem Titel "Über die Bezeichnung Musikdrama" bestätigte er, dass andere diesen Begriff verwendeten, aber er war nicht bereit, ihn zu übernehmen. Er unterschied seine Werke jedoch von den "minderwertigen" traditionellen Formen der "Oper". Wenn Sie denken, dass "minderwertig" ein zu starkes Wort ist, dann denken Sie daran, wie die Opernwelt im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert beschaffen gewesen war. Die "Stars" im gesamten System waren die Sänger, und mit Ihnen stand oder fiel eine ganze Produktion. Es war die Blütezeit der flüchtigen Primadonna, und keine war flüchtiger oder primadonnenhafter als Caterina Gabrielli. Ein zeitgenössischer Schriftsteller beschrieb sie als die größte Sängerin der Welt... sicherlich die gefährlichste Sirene der Neuzeit, die mehr Eroberungen gemacht hat als jede andere damals lebende Frau. Sie hatte eine Kraft und Wirkung, von der moderne weibliche Führungspersonalitäten nur träumen können. Wenn sie in schlechter Laune war, was oft der Fall war, konnte sie ihren Arien nur summend "markieren". Damals war es für Sänger üblich, die Presse zu bestechen und für "Claques" zu bezahlen, und im Jahre 1830 war in Paris eine Agentur gegründet worden, die eine beliebige Anzahl von Claqueuren zur Verfügung stellte, die von Theaterdirektionen oder einzelnen Sängern bestellt wurden. Wagner sollte im Jahr 1861 mit ihnen in Konflikt geraten. Zur Zeit der Uraufführungen des "Lohengrin" im Jahre 1850 und spätestens von "Tristan" im Jahre 1865 hatte sich der Schwerpunkt zu verschieben begonnen. Vorbei waren die Zeiten, in denen selbst Komponisten der Gnade eigenwilliger Sänger ausgeliefert waren, die die den verschiedenen Rollen zugeordneten Musikstücke zählten und entweder zusätzliche verlangten, um ihre Konkurrenten zu übertreffen oder einfach selbst zusätzliche Musik einfügen ließen. Rossini beschwerte sich einmal darüber, dass, obwohl ihm einige Änderungen egal waren, "keine Notiz von dem, was ich komponiert habe, unangetastet blieb - nicht einmal in den Rezitativen - nun, das ist unerträglich".

„Tristan und Isolde“ wurde erst im Juni 1865 in München uraufgeführt, nachdem das Werk bereits sechs Jahre zuvor fertiggestellt und in Wien nach siebenundsiebzig Proben für nicht aufführbar erklärt worden war. Wagner betrachtete seinen ersten Vertreter der Rolle des Tristan, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, als vorbildlichen Interpreten seiner Werke und war von seiner Intelligenz, Kunstfertigkeit und Musikalität - ungeachtet seiner Korpulenz - sehr beeindruckt. Schnorr, der erst 29 Jahre alt war, war aus dem Dresdner Hoftheater ausgeliehen worden. Seine Frau Malvina (die elf Jahre älter war und aus einer brasilianischen Familie stammt) war ebenfalls gekommen, um die Rolle der Isolde zu übernehmen. Gegen Ende der ersten Aufführungsserie fühlte sich Schnorr unwohl. Am 1. Juli gab es eine vierte Aufführung von Tristan, und danach nahm wirkte er in einer Inszenierung

des „Fliegenden Holländer“ sowie an einem Konzert für den König, bei dem er Ausschnitte aus „Siegfried“, „Die Walküre“, „Das Rheingold“ und „Die Meistersinger“ mit. Letzteres Werk war zu diesem Zeitpunkt noch nicht uraufgeführt worden. Er und Malvina kehrten nach Dresden zurück, wo er an einer Probe von Don Giovanni teilnahm. Am nächsten Tag wurde er schwer krank und am 21. Juli starb er. Gerüchte verbreiteten sich, nachdem er an den Strapazen der Rolle des Tristan gestorben sei. Das Gerücht von einem "Tristan-Fluch" wegen der Länge und Fremdheit des Werkes und wegen Tristans erschütterndem Delirium und Tod auf der Bühne hielt sich daraufhin lange bei leichtgläubigen Zeitgenossen. Als handele es sich um ein Leben, das die Kunst nachahmt. Es scheint jedoch sehr wahrscheinlich, dass der übergewichtige Tenor an rheumatischen Komplikationen gestorben war, die einen Schlaganfall verursachten. Schnorrs Tod mit 29 Jahren war eine Katastrophe, die Wagner für den Rest seines Lebens beklagte. Er war nach Ansicht des Komponisten einer der wichtigsten Sänger für ihn, und wir können seinen Namen dem Namen von Wilhelmine Schröder-Devrient zur Seite stellen, da dieser Sänger ebenfalls einen tiefgreifenden Einfluss auf Wagners Vorstellung hatte, wie seine Rollen genau aufgeführt werden sollten. In diesem Fall waren es eher die Musikalität und Intelligenz des Tenors als seine körperlichen Gesten, die eine überzeugende Darstellung der Rolle lieferten. Es gab offensichtlich mehr als einen Weg, um eine absolut überzeugende Leistung zu erbringen. Man kann sagen, dass Wagner von seinen Sängern ähnlich viel gelernt hat wie diese von ihm.

Als Wagner im Jahr 1872 den Grundstein für sein Festspielhaus legte - nicht in München, sondern in der Provinzstadt Bayreuth - begann er auch mit der Arbeit an einem langen Essay mit dem Titel "Über Schauspieler und Sänger". Darin entwickelte er seine Vorstellungen über die grundlegende Bedeutung von Gestik, Darstellung und Improvisation, und er beklagte das Verschwinden einer wahren Improvisationskunst aus dem modernen Theater, die seiner Meinung nach nur in Elementen der Populärkultur überlebte. Die Rettung der dramatischen Kunst, so schloss er, läge in der selbstlosen Zusammenarbeit zwischen dem Dramatiker und dem Sänger oder Schauspieler.

Die improvisatorische Qualität von Wagners Inszenierung zeigt sich sehr deutlich in den detaillierten Aufzeichnungen der Proben für den ersten Ring 1876. Es wurde festgestellt, dass all die Dinge, die Wagner bei den Proben tat, den Eindruck erweckten, improvisiert worden zu sein. Er änderte seine Meinung von Tag zu Tag und änderte nicht nur Bühnenbewegungen und Gesten, sondern auch die musikalischen Tempi. Das machte die Sänger natürlich verrückt, aber er setzte seine eigene Maxime der Improvisation um. Er versuchte, den Sänger zu befreien und zwängte ihnen nie seine eigenen persönlichen Charakterisierungen auf. Er glaubte, dass jeder Künstler von Rang etwas Einzigartiges in eine Rolle brachte, und er griff nur dann ein, wenn er auf einen Mangel an Verständnis oder Oberflächlichkeit stieß. Seine einzige Forderung war, dass die Sänger ihre persönliche Identität zu Gunsten der zu gestaltenden Rolle aufzugeben hätten. In Bezug auf die technischen Aspekte des Singens trainierte Wagner seine Darsteller in Deklamation, Intonation, Phrasierung und Dynamik und forderte größtmögliche Klarheit bei der Präsentation der Emotionen einer Figur. Seine berühmte letzte Anweisung an seinen Darsteller vor der ersten Ring-Aufführung war: Klarheit! Die großen Noten kommen von selbst, die kleinen Noten und der Text sind die wichtigsten Dinge. Die Verständlichkeit des Textes war ein ständig wiederkehrendes Problem, und Wagners Ansicht war, dass das Orchester den Sänger tragen sollte wie das Meer ein Boot trägt - schaukelnd, aber nie zudeckend oder überflutend. Es war ein Punkt, den er immer wieder erwähnte, und den die heutigen Dirigenten und Komponisten beherzigen sollten. Trotz der enormen Größe des Ringorchesters unterstützt und punktiert es in der Hauptsache eher, als dass es die Gesangslinie übertönt. Im Parsifal schließlich erreichte Wagner nahezu Perfektion in der Kombination von maximaler orchestraler Ausdruckskraft und stimmlicher Klarheit.

Ein Jahr nach den ersten Bayreuther Festspielen startete Wagner erneut mit einer Initiative, eine Schule für die Ausbildung von Sängern und Schauspielern und die Entwicklung anderer theaterbezogener Fähigkeiten einzurichten. Er skizzierte in einem Artikel entsprechende Ausbildungsgänge für die Jahre 1878 bis 1883. Er beabsichtigte, die Angebote der Schule, die für Absolventen und Absolventinnen bestehender Musikschulen oder für Sänger und Musiker, die ein gleichwertiges Niveau erreicht hatten, offen sein sollte, persönlich zu beaufsichtigen. Studenten müssten sich verpflichten, in Bayreuth zu bleiben.

Jedes Studienjahr sollte vom 1. Januar bis 30. September dauern, die Ausbildung in drei Teile unterteilt werden. Im ersten Jahr, 1878, würden die dramatischen Werke anderer deutscher Komponisten (als Wagner) unter der Leitung eines speziellen Gesangsmeisters studiert. Angesichts des vorgegebenen Niveaus an stimmlicher Kompetenz läge der Schwerpunkt des Kurses auf Interpretations- und Auftrittsfähigkeit. Der Klavierunterricht würde von erfahrenen Pianisten durchgeführt, was zur Leitung von Orchesteraufführungen führen würde. Es bestand die Hoffnung, dass in den letzten drei Monaten genügend Instrumentalmusiker zur Verfügung stehen würden, um ein Orchester zu bilden, oder dass andernfalls Musiker an Feiertagen aus der Hofkapelle Lücken schließen könnten. Im zweiten Quartal wird dem Streichquartettspiel besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Wie interessant, dass Wagner fühlte, dass die vier "Stimmen" eines Streichquartetts etwas an sich hätten, das Sängern etwas über expressive Beziehungen lehren könne! Das ganze Jahr über fänden Vorträge statt, die sich mit kulturellen, historischen und ästhetischen Fragen zur Wertschätzung deutscher Auftrittsstile befassen sollte.

Im zweiten Jahr, 1879, würde ein ähnlicher Weg eingeschlagen, aber nun läge der Schwerpunkt auf Wagners eigenen dramatischen Werken, insbesondere seinen früheren Opern. Das dritte Jahr, 1880, sollte in kompletten Bühnenaufführungen der früheren Werke gipfeln - wenn möglich „Fliegender Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“. „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger“ folgten im fünften Jahr, 1881; Der Ring des Nibelungen 1882 und die Uraufführung von Parsifal 1883. Er erkannte, dass nicht alle, die sich für das erste Jahr eingeschrieben hatten, noch am sechsten Jahr teilnehmen würden, aber er hoffte, dass eine ausreichende Zahl von Jahr zu Jahr weitermachen würde, um einen Kern von erfahrenen Studenten zu bilden, die in der Lage sein könnten, später beim Unterrichten zu helfen und als Ausführende für Aufführungen zu dienen. Besonders interessant erscheint mir, dass Wagner beabsichtigte, Studenten in der Aufführung seiner Werke auszubilden und sie im Festspielhaus einzusetzen, unter anderem für eine zweite Aufführung des Rings 1882 (sechs Jahre nach der ersten) und die für 1883 geplante Uraufführung des Parsifal. Er war entschlossen, aufstrebende Sänger, Korrepetitoren und Dirigenten in einer Musikschulungsumgebung vorzubereiten, anstatt sich auf das Ad-hoc-Engagement von Außenstehenden auf traditionelle Weise zu verlassen. Es war ein kühner Plan, der sich in der Zeit herauskristallisierte, als ihm klar wurde, dass 1877 kein weiteres Festival veranstaltet werden konnte. Nun sollte ein Kader von speziell vorbereiteten Sängern und Instrumentalmusikern aufgebaut werden. Schließlich war es von Anfang an seine Motivation für das Bayreuther Experiment, ideale Auftritte in idealer Umgebung mit Sängern zu präsentieren, die seine Absichten wirklich verstanden. Das war es, was Bayreuth von anderen Opernhäusern unterscheiden würde. Da viele seiner Sänger für die ersten Festspiele die besten verfügbaren Kräfte waren, war es nun gleichzeitig so, dass diese aus vielbeschäftigten Karrieren in der weiten Welt der Oper kamen und mit alten Gewohnheiten behaftet waren, die nicht leicht abgelegt werden konnten. Besonders verärgert war er über den aufmerksamkeitsheischenden Franz Betz, seinen Wotan, der verärgert war, dass er keine Hervorrufe entgegennehmen konnte, wann immer er wollte, und mit dem Wagner an einigen Stellen, besonders zu Beginn der Walküre, nicht zufrieden war, so dass er ihn nicht erneut einladen wollte.

Zu seinem großen Bedauern konnte Wagner die Idee seiner Operndramatischen Schule nicht fortsetzen und die von ihm gewünschten Musteraufführungen nicht realisieren. Die ersten Bayreuther Festspiele hatten zudem ein enormes Defizit hinterlassen, was kaum verwunderlich war,

da der Komponist nicht nur den riesigen vierteiligen Ring zum ersten Mal inszeniert hatte, sondern auch ein ganzes Theater gebaut hatte, indem er diesen aufführen konnte. Es gab also keine Möglichkeit, im Folgejahr erneut Festspiele zu organisieren, und so machte er sich daran, Konzerte zu geben, in der Hoffnung, Geld zu sammeln. Da diese Konzerte nur bescheidene Einnahmen brachten, wurden andere Ideen geboren, darunter der Verkauf des gesamten Unternehmens an die kaiserliche oder bayerische Regierung, oder eine Verlagerung des Festivals nach München. Diese Ideen blieben freilich frühzeitig auf der Strecke und er öffnete den Ring schließlich für allgemeine Auftritte in ganz Europa. Dies würde zumindest Lizenzgebühren generieren, aber jede Hoffnung auf die ersehnten „Musteraufführungen“ schien für immer verloren. Die Finanzkrise wurde 1878 mit der Intervention des Königs aber endgültig beigelegt, der dafür sorgte, dass das Münchner Hoftheater bis zum Erlöschen der Schulden Lizenzgebühren zahlte.

In diesen Zeiten der Orientierung nach den ersten Festspielen ersann Wagner eine seiner außergewöhnlichsten Pläne. Er würde sein Haus und das Theater in Bayreuth verkaufen und nach Amerika ziehen. An verschiedenen Stellen in seinem Leben tauchte Amerika als attraktive Perspektive auf oder wurde ihm von Bewunderern in den Vereinigten Staaten vorgeschlagen. Er schrieb im Juli 1877 an einen Unterstützer, wenn es keine finanzielle Lösung für seine Pläne gäbe, seine Hände von seinem Festival zu lassen, nach Amerika zu gehen, um nie nach Deutschland zurückzukehren. Eine finanzielle Lösung wurde aber bekanntlich doch gefunden und Wagner war bald vollständig in seine Komposition des Parsifal vertieft, die im Juli 1882 in Bayreuth mit großem Erfolg ihre Uraufführung feierte. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich danach und im Februar 1883 starb er in Venedig, ohne den nordamerikanischen Kontinent betreten zu haben oder seine Pläne für eine Musikschule verwirklicht zu haben.

In Akt 3 der Nürnberger Meistersinger, der selbst eine riesige Demonstration der Gesangskunst ist, gibt Hans Sachs Walther von Stolzing eine Lehrstunde, wie man ein ideales Lied konstruiert, und dabei gibt uns Wagner eine Lektion, wie Lieder geschrieben und gesungen werden sollen. Der Text ist völlig klar; der musikalische Ausdruck spiegelt den Geist der Worte wider, das Orchester ist Teil des Liedes und, wie Wagner es ausdrückte, seine Deklamation ist gleichzeitig Lied und seine Lieddeklamation. Es gibt auch eine meisterhafte Lektion, wie man Gespräche musikalisch untermalt.

Wagners Bemühungen waren titanisch und seine Leistungen bemerkenswert, und Hand in Hand mit diesen Leistungen ging eine Leidenschaft für die Ausbildung von Sängern und allen anderen, die sich mit der Produktion von Opern beschäftigen. Offensichtlich war die Spanne seines an Plänen, komponierten Meisterwerken und Projekten übervolles Leben für ihn viel zu kurz.