



Ursula Hirschfeld, Kai Hinrich Müller

**»Wer g nicht von ch zu unterscheiden vermag,
ist ein undeutscher Barbar« –
Richard Wagner und die (Gesangs-)Aussprache
des Deutschen im 19. Jahrhundert**

Beitrag zum Symposium

*Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«
im Blickfeld der ›Historischen Aufführungspraxis‹
am 29. September 2017 in der Universität zu Köln*

Online-Version

Der Original-Beitrag findet sich wortgleich in:

Wagner-Lesarten – Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen« im Blickfeld der »Historischen Aufführungspraxis«, hrsg. von Kai Hinrich Müller, Köln 2018

Keine Übereinstimmung der Seitenzahlen in Online- und Printausgabe.

Online-Version verfügbar auf www.wagner-lesarten.de/symposium1/hirschfeld-mueller unter der Lizenz »Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz« (CC BY-NC-ND 4.0).

Veröffentlichungsjahr: 2018

Mit freundlicher Unterstützung der



»Wer g nicht von ch zu unterscheiden vermag, ist ein undeutscher Barbar« – Richard Wagner und die (Gesangs-)Aussprache des Deutschen im 19. Jahrhundert

Ursula Hirschfeld, Kai Hinrich Müller

I. Einleitung

Singen und Sprechen sind zwei Arten der Ton- und Lauterzeugung mit Hilfe der menschlichen Stimme und als solche fest miteinander verbunden. Sie verbinden dabei auch zwei akademische Disziplinen, die sich jeweils das eine und das andere zu einem Gegenstand ihrer Betrachtung gemacht haben: die Musikwissenschaft und die Sprechwissenschaft. Quer durch die Fachgeschichten finden sich Überlegungen zum Singen und Sprechen, die Gemeinsamkeiten wie Unterschiede illustrieren. Den Ausrichtungen der Fächer gemäß fokussiert sich die Musikwissenschaft dabei eher auf den Komplex des Singens, während die Sprechwissenschaft das Sprechen ins Blickfeld nimmt – Überschneidungen inklusive.

Die Prozesse, die hinter dem Singen und Sprechen stehen, laufen in mehreren Schritten komplex im Körper ab und sind vielseitig untersuchbar. Insbesondere im Aspekt der Aussprache berühren sich beide Disziplinen. Aussprache ist nicht nur sprechwissenschaftlich greifbar, sondern auch musikwissenschaftlich, zum Beispiel hinsichtlich der Gesangstechnik oder interpretationsbezogener Fragestellungen. Wer einen Text singen oder sprechen will, muss ihn aussprechen. Die Aussprache ist die Grundvoraussetzung für die Vermittlung von Text via Sprechorgan und damit für den Transport von Textbedeutung. Darüber hinaus heißt Aussprechen künstlerisch gestalten und ausdrücken. Die Aussprache ist wie jeder Parameter künstlerischer Praxis auch geschichtlich. Ausspracheideale wandeln sich mit der Zeit und können in dem Historisierungsdreischritt von Datierung, Kontextualisierung und Reintegration untersucht und in eine heutige künstlerische Praxis überführt werden. Damit wird Aussprache zu einem potenziellen Gegenstand historisch informierter Aufführungspraxis.

Sämtliche Stimm- und Artikulationsprozesse sind miteinander verzahnt. Die Lautbildung ist nicht von der Atmung und der Tonbildung zu trennen, sie bedingen sich gegenseitig. Die Art und Weise, wie man etwa im Gesang einen Vokal ausspricht, hat direkte Auswirkungen auf die Klangbeschaffenheit des Tons; die Atmung wiederum dient ebenso der Gliederung im Sprechakt. Die Nobilitierung des Aspekts der Aussprache ermöglicht nun eine tiefenscharfe und abgrenzbare Untersuchung dieses zentralen Parameters von Sprechen und Singen, wenn man so will: eine Auflösung des gesamten Sprech- und Gesangsakts in einzelne Teilprozesse zwecks Detailanalyse.

Unser Beitrag möchte einen Blick auf das Konzept einer »Historischen Aussprachepraxis« werfen, wie es im Projekt *Wagner-Lesarten* am Beispiel von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* ausgeführt werden soll. Die Grundannahme ist, dass die Beschäftigung mit Aussprache ein fester Bestandteil von historisch informierten Annäherungen an Vokalmusik oder Textaufführungen sein sollte. Uns geht es im Folgenden weniger um grundsätzliche methodische wie konzeptuelle Überlegungen, sondern um eine Einführung in das, was man unter »Aussprache« verstanden hat und versteht, und wie es sich mit der (Gesangs-)Aussprache des Deutschen im 19. Jahrhundert verhält – all dies mit Blick auf die Bayreuther Uraufführung des *Ring* 1876 und auf Richard Wagner, der als Kind seiner Zeit immer wieder eine »richtige« Aussprache des Deutschen fordert und sich selbst mit dem Spannungsfeld von Singen und Sprechen befasst. Gerade die Wagner-Rezeption zeugt auch davon, wie dieser Zusammenhang von Sprechen und Singen immer wieder ausgelotet wurde.

Der Beitrag versteht sich als Auftakt zu einem aufführungspraktisch motivierten Versuch einer Rekonstruktion der Gesangsaussprache des Deutschen im 19. Jahrhundert. Eine solche Rekonstruktion kann dabei freilich nur eine Annäherung an das Gewesene sein. Aussprechen ist ephemere wie individuell und bei sprechkünstlerischer Intention durchaus mit einem Musizierakt vergleichbar. Wird der reale Sprechakt der Vergangenheit durch Aufzeichnung nicht für die Nachwelt archiviert, so vergeht er mit dem Verklingen. Daher dürften auch die grundsätzlichen Überlegungen zur »Unmöglichkeit« einer historisch informierten Aufführungspraxis im Rahmen der geführten Authentizitäts-Debatten einschlägig sein.¹ Dies soll hier nicht im Vordergrund stehen, eines sei aber noch ergänzt: Der historisch gewesene Sprechakt ist von den dahinterstehenden Prämissen einer »guten« oder »richtigen« Aussprache abzugrenzen. Deutlichkeit, Reinheit, Klarheit mögen Ideale des Aussprechens sein, im Sprechakt selbst ist ihr Erreichen von der Künstlerpersönlichkeit abhängig, ebenso von Pragmatismen wie der Saalgröße oder der Besetzung von Orchester und Gesangsrollen. Wagners Idealen mag man sich also annähern können, ihr Umsetzen in eine künstlerische Praxis aber wird von Sprechakt zu Sprechakt verschieden und individuell (gewesen) sein.

II. Dimensionen des Aussprachebegriffs

Der Begriff Aussprache wird sehr häufig mit der Artikulation/der Erzeugung/der Bildung von Vokalen und Konsonanten gleichgesetzt, dabei sind am Ausgesprochenen aber immer auch Rhythmen und Akzente, Pausen und Melodiebewegungen beteiligt. Wenn wir uns über den Begriff Aussprache verständigen wollen, müssen verschiedene Dimensionen berücksichtigt werden, die teilweise auch schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts eine Rolle spielten: (a) der Zusammenhang und die Differenzierung von segmentalen und suprasegmentalen Merkmalen und Einheiten, (b) das Verhältnis von Phonologie und Phonetik, (c) das Verhältnis von Phonologie, Phonetik und Schreibung sowie (d) Standardaussprache und Aussprachevariation.

¹ Vgl. mit weiterführender Literatur: Kai Hinrich Müller, *Wiederentdeckung und Protest. Alte Musik im kulturellen Gedächtnis*, Würzburg 2013, S. 22 f.

(a) Segmentale und suprasegmentale Einheiten und Merkmale

Vokale und Konsonanten (die Segmente) sind die kleinsten unterscheidbaren Einheiten. Sie können als Phoneme bedeutungsunterscheidend sein, zum Beispiel die Konsonantenphoneme /r/ und /l/ in *Rand* und *Land* oder die A-Vokale in *Staat* und *Stadt*. Merkmale der Vokale sind unter anderem die Quantität (lang – kurz, wie in *Staat* und *Stadt*) und die Lippenrundung (gerundet – ungerundet, wie in *Tür* und *Tier*). Vokale, Konsonanten und ihre Verbindungen bilden in ihrer Aufeinanderfolge die segmentale Ebene gesprochener Sprache. Schon hier kommt es zur Beeinflussung und damit zu Veränderungen gegenüber isoliert gesprochenen Lauten. Durch Koartikulation und Assimilation werden einzelne Merkmale verändert, zum Beispiel werden stimmhafte Konsonanten nach stimmlosen entstimmlicht, oder auch ganze Laute durch andere ersetzt, zum Beispiel wird das [n] in der Endung <-en> nach [p] oder [b] durch [m] ersetzt, das der Artikulationsstelle der beiden Plosive entspricht. Die Segmentfolgen werden durch die suprasegmentale Ebene überlagert und geprägt, zum Beispiel hängt die Artikulationspräzision von Vokalen und Konsonanten mit der Akzentuierung zusammen.

Suprasegmentale oder prosodische Einheiten sind Silben, Wörter und Wortgruppen (Sätze), welche durch Sprechpausen voneinander getrennt werden. Suprasegmentale Merkmale sind Melodie/Tonhöhe (Intonation), Sprechgeschwindigkeit/Sprechtempo, Sprechspannung, Quantität/Dauer, Lautstärke und Sprechpausen/Gliederungssignale. Sie werden in der Regel miteinander kombiniert (auch wenn einzelne Merkmale durchaus dominieren können) und übernehmen vor allem folgende Funktionen:

- sie gliedern längere Äußerungen in inhaltlich zusammengehörige Teiläußerungen und spiegeln die zugrunde liegenden syntaktischen Strukturen wider,
- sie markieren Äußerungen als Fragen oder Aussagen und als abgeschlossen oder nicht abgeschlossen (zum Beispiel *Sie bleiben hier. Sie bleiben hier? Sie bleiben hier, ...*),
- sie wirken bedeutungsunterscheidend (zum Beispiel *umfahren – umfahren*),
- sie heben wichtigere Informationen gegenüber weniger wichtigen hervor und
- steuern Gesprächsabläufe (zum Beispiel den Sprecherwechsel).

Die eng miteinander verflochtenen segmentalen und suprasegmentalen phonetischen Merkmale konstituieren den Sprechrhythmus. Dabei sind sie situations-, äußerungs- und sprecherabhängig, sie kennzeichnen regional und soziophonetisch geprägte Sprechweisen sowie die emotionalen und subjektiven Befindlichkeiten der sprechenden Personen. Auch das Sprechen und Singen auf der Bühne verlangt eine spezifische Kombination der beiden phonetischen Ebenen.

(b) Phonologie, Phonetik und Schreibung

Jeder Sprache, jedem Dialekt liegt ein phonologisches System zugrunde, das sich im Laufe der Zeit verändert. Sprecher dieser Sprache bzw. dieses Dialekts erwerben das System während der kindlichen Sprachentwicklung, es ist die Basis dafür, gesprochene Äußerungen zu verstehen und selbst beim Sprechen semantische Informationen

weiterzugeben. Die Phonologie als Teilbereich der Linguistik beschäftigt sich mit der Systematik und der Funktion der segmentalen und suprasegmentalen Einheiten und Merkmalen einer Sprache. Die Phonetik als Wissenschaftsdisziplin befasst sich dagegen mit der Erzeugung segmentaler und suprasegmentaler Einheiten und Merkmale gesprochener Sprache, mit deren Wahrnehmung und deren Schallsignalstrukturen in konkret realisierten Äußerungen in unterschiedlichsten Kommunikationssituationen. Dafür einige Beispiele:

Segmentalia: Für die Phonologie ist es wesentlich, bedeutungsunterscheidende Merkmale und Einheiten zu bestimmen, wie zum Beispiel den Phonemstatus der Anfangskonsonanten von *Rand* und *Land*, also die Konsonantenphoneme /r/ und /l/. Die Phonetik erfasst darüber hinaus die Qualität der konkret realisierten Laute, ob also zum Beispiel das R in *Rand* mit der Zungenspitze oder als Frikativ gebildet wird.

Suprasegmentalia: Die Phonologie gibt die Regel vor, dass trennbar zusammengesetzte Verben auf dem abtrennbaren Präfix akzentuiert werden (zum Beispiel *umfahren*). Bei der phonetischen Realisierung, beim Aussprechen also, muss das mit den entsprechenden Mitteln (wie Melodie, Lautstärke, Präzision) deutlich erkennbar umgesetzt werden, zum Beispiel in *umfahren* (vs. *umfahren*).

Die folgende Übersicht fasst die Unterschiede von Phonologie und Phonetik zusammen²:

	Phonologie	Phonetik
Bezugsebene	abstrakt, theoretisch, auf das Sprachsystem bezogen	auf die konkrete Realisierung gesprochener Sprache bezogen
Gegenstand	Systemregeln und Funktionen segmentaler und suprasegmentaler Merkmale und Einheiten	Hervorbringung, Wahrnehmung und Schallsignalstruktur segmentaler und suprasegmentaler Merkmale und Einheiten
kleinste segmentale Einheit	Phonem (Vokal, Konsonant)	Laut (Vokal, Konsonant)
kleinste suprasegmentale Einheit	Struktursilbe (als Phonemfolge)	Sprechsilbe (als Lautfolge)

(c) Verhältnis von Phonologie, Phonetik und Schreibung

Das phonologische System einer Sprache ist die Grundlage für die Verschriftung gesprochener Sprache, das heißt, zwischen Phonetik und Schreibung bzw. zwischen Orthoepie (Rechtlautung) und Orthografie (Rechtschreibung) gibt es auch im Deutschen einen engen Zusammenhang. Der deutschen Schrift, einer Buchstabenschrift mit lateinischen Schriftzeichen, lag anfangs das phonologische Prinzip zugrunde, das eine eindeutige Zuordnung von Phonemen und Graphemen festlegt. Die gegenwärtigen Beziehungen zwischen Schrift und Aussprache sind jedoch sehr komplex, so dass von

² Nach Ursula Hirschfeld/Kerstin Reinke, *Phonetik im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, Berlin 2018², S. 56.

einer eindeutigen Zuordnung nicht gesprochen werden kann. Die Ursachen für die Polyrelationalität sind vielschichtig und liegen unter anderem in der wechselvollen Sprachentwicklung mit zwei Lautverschiebungen, in der damit zusammenhängenden regionalen Differenziertheit und in Einflüssen aus anderen Sprachen begründet. Auch die relativ späten Versuche der Vereinheitlichung von Schreibformen, mit der Entwicklung des Buchdrucks verbunden, und erst im 19. Jahrhundert vorgenommenen Rechtschreibnormierungen (Duden 1871) führten dazu, dass verschiedene orthografische Prinzipien wirksam wurden und immer noch wirksam sind und verschiedene Schreibformen nebeneinander existieren. Neben dem phonologischen Prinzip sind vor allem das semantische Prinzip (Gleichschreibung etymologisch sowie semantisch-strukturell zusammengehörender Wörter, zum Beispiel *die Berge* – *der Berg* statt **Berk*), das historische Prinzip (Erhalt historisch etablierter Schreibformen, zum Beispiel *Eltern*), das Herkunftsprinzip (Beibehaltung der Schreibweise von Lehnwörtern aus anderen Sprachen, zum Beispiel *Bredouille* oder *Download*) und das Homonymieprinzip (unterschiedliche Schreibung gleichlautender Wörter, zum Beispiel *Seite* – *Saite*, *das* – *dass*) zu nennen. Da diese und weitere Prinzipien einander beeinflussen und teilweise auch gegeneinander wirken, waren und sind Orthografiereformen sehr schwierig.

Für das Verhältnis von Schreibung und Aussprache ist zudem interessant, dass Schriftzeichen unterschiedlich interpretiert wurden und werden. Das betrifft nicht nur dialektale oder regionale Aspekte, hier spielen auch Bildung und Anspruch eine Rolle, wie es das Wagner-Zitat im Titel unseres Beitrags belegt.

(d) Standardaussprache und Aussprachevariation

Das Deutsche ist eine plurizentrische Sprache mit eigenständigen Varietäten (Standardsprachsystemen) in Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz. Zu einer Standardsprache gehört die Standardaussprache, die als dialektneutrale, überregionale Sprechweise definiert wird, die allgemein verständlich ist und in offiziellen oder öffentlichen Situationen erwartet wird.³ Sie wird in Lehr- und Aussprachewörterbüchern beschrieben und begegnet uns täglich in den Medien (zum Beispiel in Nachrichtensendungen, Filmen, Hörspielen), auf der Bühne (zum Beispiel in Theater oder Kabarett) und in vielen anderen Bereichen. Auch wenn Sprachbenutzern diese explizit formulierten Normen nicht bekannt sind, können sie aus ihren Spracherfahrungen heraus bewerten, ob jemand die Standardaussprache verwendet oder nicht, sie verfügen über implizite Normvorstellungen und Erwartungshaltungen. So sind auch nach ihren Vorstellungen Regionalismen weder auf der Bühne (falls nicht in der Vorlage vorgegeben) noch zum Beispiel in überregionalen Nachrichtensendungen zulässig.

Bei der Aussprachenormierung traten und treten, wie man schon der Literatur des 19. Jahrhunderts entnehmen kann, verschiedene Probleme auf: Im Unterschied zur Orthografie zeigt(e) sich in der Ausspracherealität eine außerordentlich große Vielfalt. Die mit der Aussprachestandardisierung Beschäftigten waren und sind sich zwar weitgehend darüber einig, dass regionale Varianten nicht zum Aussprachestandard gehören.

³ Eva-Maria Krech/Eberhard Stock/Ursula Hirschfeld/Lutz Christian Anders, *Deutsches Aussprachewörterbuch*. Berlin/New York 2009, S. 7.

Dennoch wird bis heute darüber diskutiert, wo genau die Grenze zu ziehen ist. So lässt das aktuelle *Duden*-Aussprachewörterbuch regionale Formen zu, die zum sogenannten »Gebrauchsstandard« gehören und von Gebildeten und Berufssprechern sowie in den Schulen (»subnational«) verwendet werden.⁴ Ein weiteres Problem besteht darin, dass es sich bei Aussprachevorgaben im Gegensatz zu den präskriptiven orthografischen Normen um deskriptive Normen mit empfehlendem Charakter handelt.

Der Begriff »Standardaussprache« ersetzt Bezeichnungen wie »Aussprache des Schriftdeutschen«, »hochdeutsche Aussprache«, »Hochlautung«, »Bühnenaussprache«, wie wir sie in der Literatur des 19. Jahrhunderts finden und wie sie bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gebraucht wurden. Diese Bezeichnungen stehen für idealisierte Aussprachenormen. Die »Bühnenaussprache« ist dabei noch gesondert zu betrachten, da sie an das Sprechen im Theater gebunden ist und nicht in die Alltagskommunikation übertragen werden kann.

Standardsprache und Standardaussprache sind situations-, äußerungs- und sprecherabhängig. Es kommt zu einer phonostilistischen Variation (zum Gebrauch unterschiedlicher Register), die vor allem durch die inhaltliche und formale Textspezifik, die intendierte Wirkung, durch räumliche und zeitliche Bedingungen und den Grad der Vertrautheit zwischen den Kommunikationspartnern bestimmt wird. Ein Vortrag vor einem größeren Publikum oder das Sprechen auf der Bühne verlangt eine andere Aussprache als eine Diskussion im kleinen Kreis. Die Aussprache wird dabei vor allem in den suprasegmentalen Merkmalen und in der Artikulationspräzision der jeweiligen Situation angepasst. In der sprechwissenschaftlichen Normphonetik werden drei Präzisionsstufen unterschieden⁵:

1. eine sehr hohe Artikulationspräzision,
2. eine hohe bis mittlere Artikulationspräzision,
3. eine verminderte Artikulationspräzision.

Zu 1.: Eine *sehr hohe Artikulationspräzision* tritt bei verlangsamter Sprechgeschwindigkeit und relativ gleichmäßigem Rhythmus auf, zum Beispiel beim Sprechen und Singen auf der Bühne, bei der Rezitation versgebundener Lyrik, bei feierlichen Vorträgen und beim Vortragen oder Vorlesen formbetonter Texte. Hier sind sogenannte »volle Formen« zu beobachten, es kommt nur gelegentlich zu Reduktionen, Assimilationen und Elisionen.

Zu 2.: Eine *hohe bis mittlere Artikulationspräzision* tritt bei einer relativ hohen Sprechgeschwindigkeit, geringerer Sprechspannung und wechselndem Rhythmus auf, zum Beispiel beim Verlesen von Nachrichten, beim Sprechen und Moderieren in Funk und Fernsehen, bei der Rezitation literarischer Texte oder beim öffentlichen Vorlesen und Vortragen sachbezogener Texte. In nichtakzentuierten Redeteilen treten häufiger Reduktionen, Assimilationen und Elisionen auf: So ist die Endung *-en*: meist vokallo, die Plosive [p, t, k] sind geschwächt (fehlende Aspiration, Tendenz zur Lenisierung),

⁴ Stefan Kleiner/Ralf Knöbl, *Das Aussprachewörterbuch* (Dudenreihe Bd. 6), Berlin 2015.

⁵ Vgl. Hirschfeld/Reinke 2018, S. 56; Krech/Stock/Hirschfeld/Anders 2009, S. 99 ff.

gelegentlich fehlt der Vokalneueinsatz/Glottisplosiv, der Silben mit anlautenden Vokalen von der vorangehenden Silbe trennt – es kommt zu einer Überbindung (es wird also nicht mehr unterschieden: *von Ina – von Nina, beim Essen – beim Messen*).

Zu 3.: Eine *verminderte Artikulationspräzision* tritt bei hoher und schwankender Sprechgeschwindigkeit, geringer Sprechspannung und stark wechselndem Rhythmus auf, zum Beispiel bei Vorträgen mit geringem Spannungsgrad, beim öffentlichen freien Sprechen, in ruhigen, sachlichen Gesprächen und Diskussionen. Hier kommt es zu starken Veränderungen in nichtakzentuierten Redeteilen: Die Endung *-en* ist generell vokallos, [p, t, k] werden nicht aspiriert und lenisiert, [b, d, g] sind häufig frikativ, der Vokalneueinsatz/Glottisplosiv fehlt, lange Vokale werden verkürzt, Auslautkonsonanten werden weggelassen.

Neben der phonostilistischen Aussprachevariation sind noch, damit zusammenhängend und ebenfalls durch die Sprechsituation bestimmt, emotionale Varianten zu berücksichtigen. In Lehrbüchern, auch in denen aus dem 19. Jahrhundert, steht das sogenannte sachlich-neutrale Sprechen im Mittelpunkt, das vielfach nach Regeln erfolgt. In Alltagssituationen ebenso wie auf der Bühne wurde und wird aber auch emotional gesprochen. Dafür treffen viele Ausspracheregeln nicht mehr zu, suprasegmentale und segmentale phonetische Merkmale werden je nach Emotionsausdruck modifiziert: Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke verändern sich, die Melodie der Äußerung ist lebhafter oder monotoner, Pausen treten mitten in zusammenhängenden Wortgruppen auf, Akzente verschieben sich, Vokale und Konsonanten werden gedehnt oder verkürzt bzw. mehr oder weniger deutlich – teilweise bis zum Ausfall – artikuliert usw. Solche Veränderungen in den phonetischen Merkmalen sind teilweise auch beim Singen zu beobachten. Die Ausdrucksformen emotionaler Sprechweisen sind mehrschichtig und miteinander eng verbunden: Neben den paraverbalen, die segmentale phonetische Ebene betreffende, und den nonverbalen bzw. vokalen, die suprasegmentale phonetische Ebene betreffende, sind verbal-sprachliche sowie physiologisch-körperliche Ausdrucksformen wie Mimik und Gestik beteiligt.

III. Versuche der Aussprachestandardisierung im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert intensivierten sich die Bemühungen, eine einheitliche Aussprache zu beschreiben und für bestimmte gesellschaftliche und künstlerische Bereiche zu fordern. Dies ist insbesondere nach der Gründung des Deutschen Reiches und dem Erscheinen des Rechtschreibdudens (1871) zu beobachten. Aber schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts erschienen zahlreiche Publikationen, die Begriffe wie »Hochdeutsch«, »Schriftdeutsch«, »richtiges Deutsch«, »gutes Deutsch«, »bestes Deutsch«, »reine und deutliche Aussprache«, »dialektfreie Aussprache«, »richtige Aussprache«, »Aussprache des Schriftdeutschen« im Titel enthielten oder im Text behandelten. Sie richteten sich an Schul-, Schauspiel- und Gesangslehrer und waren häufiger Lehrmaterialien als wissenschaftliche Literatur. Nur wenigen Autoren des 19. Jahrhunderts lässt sich ein sprachwissenschaftlicher Hintergrund zuordnen (wie etwa Adelung, Siebs und Viëtor).

Es gab unterschiedliche Ansatzpunkte für die Beschreibung der »richtigen, hochdeutschen« Aussprache: die Schreibung, die Sprechweise in einzelnen Regionen bzw. die der Gebildeten einzelner Regionen sowie bestimmte Anwendungsbereiche, vor allem Schule und Bühne.

Fast ausnahmslos – auch von Wagner – wurde die inzwischen relativ einheitliche Schreibung herangezogen (als Teil der Schriftsprache). Lehrbücher, Grammatiken und Wörterbücher gingen von der Schrift, von den Buchstaben, aus und erklärten, welche Aussprachekonventionen sich daraus ergeben. Dabei wurde immer wieder eingeräumt, dass die Vorgaben der Schrift unterschiedliche Ausspracheinterpretationen zulassen und der gleiche schriftliche Text zudem in verschiedenen Regionen unterschiedlich ausgesprochen wird. Es gab deshalb auch verschiedene Meinungen zu Einzelaspekten, die aus der Schrift nicht eindeutig hervorgingen (und auch heute noch zu Diskussionen und Unsicherheiten führen), wie zum Beispiel Vokallänge, Klangfarbe der Vokale, Diphthonge, Auslautverhärtung, R-Laute, das <g>.

Zum anderen galt es, sich vom dialektalen Sprachgebrauch, von landschaftlichen Ausspracheformen zu lösen, wobei einige Autoren durchaus noch Bezug auf konkrete Regionen nahmen. So schrieb Adelung 1811 in seinem Wörterbuch einleitend an die Kurfürstliche Durchlaucht von Sachsen: »Ew. Churfürstliche Durchlaucht beherrschen diejenigen glücklichen Staaten, in welchen die Hochdeutsche (sic!) Mundart gebildet [...] worden, und aus welchen sich selbige als die höhere Schriftsprache über das ganze aufgeklärte Deutschland verbreitet hat; [...]«⁶. Bis heute wird gelegentlich die Meinung vertreten, dass es in Deutschland bestimmte Regionen gibt, in denen ein »vorbildliches« Hochdeutsch gesprochen wird, bis ins 19. Jahrhundert hinein war das das Kurfürstentum bzw. das Königreich Sachsen (das Obersächsische). Später und bis heute hält sich die Annahme, dass in und um Hannover das beste Deutsch gesprochen wird⁷.

Vorherrschend waren jedoch die Auffassungen, dass sich die hochdeutsche Sprache durch die Sprache der Gebildeten verschiedener Mundartregionen entwickelt hat. Sie bezogen sich zunächst auf die geschriebene, nach und nach aber auch auf die gesprochene Sprache. Stellvertretend sei hier aus der *Sprachlehre für Schulen und Gymnasien* von Theodor Heinsius (1816) zitiert:

Auch die Deutsche Sprache hat mehrere Mundarten. Die wichtigsten sind das Oberdeutsche und das Niederdeutsche. Aus der Vervollkommnung beider, besonders der ersten, entwickelte sich das echte, gute, reine Deutsch, welches seit Luthers Kirchenverbesserung (Reformation) in Schriften und allen gebildeten Gesellschaften gefunden und mit dem Namen des Hochdeutschen belegt wird, das also keine Mundart ist.⁸

⁶ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, 1811. [Digitale Bibliothek, Bd. 40, Directmedia, Berlin 2004], Adelung: Wörterbuch, S. 37 f. (vgl. Adelung-GKW Bd. 1*, S. 2).

⁷ Vgl. zum Beispiel Hermann Huss, *Das Deutsche im Munde des Hannoveraners*, Hannover 1879.

⁸ Theodor Heinsius, *Kleine theoretisch-praktische Deutsche Sprachlehre für Schulen und Gymnasien*, Berlin 1816, S. 2.

Ferdinand Becker beschreibt diesen Prozess in ähnlicher Weise in seiner *Schulgrammatik* von 1835:

Bei der großen Mannigfaltigkeit von besonderen Mundarten besonderer deutscher Volksstämme hat sich im Laufe der Zeit die hochdeutsche Sprache als die Sprache des mehr gebildeten Theils des ganzen deutschen Volkes von den besonderen Mundarten der besonderen Volksstämme abgesondert, und diese wird jetzt vorzugsweise und ausschließlich als Schriftsprache, das heißt als diejenige Sprache gebraucht, in der man deutsch schreibt.⁹

Becker bezeichnet die hochdeutsche Sprache als die Sprache »aller Gebildeten aller deutschen Stämme«.

Neben Publikationen für den Sprachgebrauch an Schulen gab es zahlreiche Veröffentlichungen, in denen die Sprech- und Gesangsaussprache bei Schauspielern und Sängern thematisiert wurde. Auch hier ging es um die Forderung, eine überregionale, bis in die letzten Zuschauerreihen gut verständliche, »reine« Aussprache auf Theater- und Opernbühnen zu bringen. Schon Johann Wolfgang von Goethe, der mit seinen *Regeln für Schauspieler* (1803 geschrieben, 1832 veröffentlicht)¹⁰ eine erste und sehr klare Bestimmung der Bühnenaussprache vornahm, hat sich strikt gegen den Gebrauch dialektaler Formen auf der Bühne ausgesprochen:

Wenn mitten in einer tragischen Rede sich ein Provinzialismus eindringt, so wird die schönste Dichtung verunstaltet und das Gehör des Zuschauers beleidigt. Daher ist das Erste und Notwendigste für den sich bildenden Schauspieler, daß er sich von allen Fehlern des Dialekts befreie und eine vollständige reine Aussprache zu erlangen suche. Kein Provinzialismus taugt auf die Bühne! Dort herrsche nur die reine deutsche Mundart, wie sie durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft ausgebildet und verfeinert worden. (vgl. § 1).

Die Definition einer »vollständig reinen Aussprache«, die durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft entwickelt wurde, ist wohl die erste Definition eines überregionalen Standards. Sie unterscheidet sich auch von den oben angeführten Beschreibungen der hochdeutschen Sprache, nach denen sich die überregionale Form aus dem Sprach- und Sprechgebrauch der Gebildeten unterschiedlicher Regionen entwickelte. Für Goethe waren es Kunst und Wissenschaft, als Theaterdirektor in Weimar sah er die Notwendigkeit einer »reinen« Aussprache als dringlich notwendig an. Es ist davon auszugehen, dass Goethes *Regeln für Schauspieler*, die sich auf die Aussprache beziehen, für viele Autoren von Lehrwerken, Übungsmaterialien und anderen Veröffentlichungen zur Aussprache des 19. Jahrhunderts, vor allem aber auch für die Entwicklung der Bühnenaussprache wegweisend waren, wie es die Schriften von Julius Hey und Richard Wagner belegen.

Die wichtigsten bzw. einflussreichsten Standardisierungsversuche des späten 19. Jahrhunderts waren die von Wilhelm Viëtor und Theodor Siebs. Viëtor veröffentlichte 1885 *Die Aussprache der in dem Wörterverzeichnis für die deutsche Rechtschreibung*

⁹ Karl Ferdinand Becker, *Schulgrammatik der deutschen Sprache*, Frankfurt a. M. 1835³, S. 23.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Regeln für Schauspieler*, 1803.

zum Gebrauch in den preussischen Schulen enthaltenen Wörter.¹¹ Für diese erste systematische Beschreibung einer Musteraussprache hatte er nach einer Befragung von philologisch geschulten Personen Ausspracheregeln formuliert und im Wörterverzeichnis die Aussprache für rund 4.000 Wörter mit einer phonetischen Umschrift angegeben. Das von Siebs verfasste Aussprachewörterbuch bezog sich auf die Aussprache der Schauspieler im klassischen Versdrama. Nach empirischen Studien im Theater hatte Siebs 1898 Beratungen zur »ausgleichenden Regelung der deutschen Bühnenaussprache« einberufen, an der neben Vertretern des Deutschen Bühnenvereins auch Sprachwissenschaftler teilnahmen. Siebs veröffentlichte zunächst nur einen Ergebnisbericht über die Kodifizierungsberatungen (1898) und erst nach 1909 durch Einfügung eines Wörterverzeichnisses mit phonetischer Umschrift ein reguläres Aussprachewörterbuch. Im Gegensatz zu Viëtor, der bereits phonostilistisch notwendige Aussprachevariationen beschrieben hatte, vertrat Siebs eine idealisierende Aussprachenorm, die eine sehr hohe Artikulationspräzision voraussetzte. Das Siebs'sche Aussprachewörterbuch erschien mit verändertem Titel bis 1969 in 19 Auflagen, die allerdings nicht auf neueren empirischen Untersuchungen beruhten.

IV. Bühnenaussprache im Jahr 1876

Viëtors und Siebs' Regelungen datieren auf die Jahre 1885 bzw. 1898, Wagners *Ring* wurde erstmals 1876 in Bayreuth uraufgeführt. Sicher wird auch für ihn als Mensch des Theaters die Bühnenaussprache der Zeit mit ihrem überregionalen, überindividuellen und, bei Siebs, aufführungspraktisch orientierten Anspruch relevant gewesen sein. Im Rahmen von *Wagner-Lesarten* ist jedoch zweierlei zu erfragen:

1.: Inwieweit sind Siebs' Regelungen für das Jahr der Uraufführung, 1876, einschlägig? Immerhin liegen 22 Jahre zwischen dem Bayreuther Erklingen des *Ring* und der Veröffentlichung seiner Publikation.

2.: Wie sah das Verhältnis von gesungenem und gesprochenem Wort in dieser Zeit und speziell für Wagner aus? Denn auch wenn weitgehend Einigkeit darüber herrscht, dass beide zu harmonisieren sind, sich die Aussprache des gesungenen Worts am gesprochenen zu orientieren hat – oder umgekehrt¹² –, ist man sich Lautungsunterschieden

¹¹ Wilhelm Viëtor, *Die Aussprache der in dem Wörterverzeichnis für die deutsche Rechtschreibung zum Gebrauch in den preussischen Schulen enthaltenen Wörter*, Heilbronn 1885.

¹² So verweist Siebs darauf, dass eine Zeit lang die Annahme verbreitet war, dass sich das gesprochene Wort an dem gesungenen zu orientieren hatte: »Früher war die Ansicht verbreitet, daß die Aussprache des Gesanges auch für den Sprechvortrag mustergültig sei. Diese Anschauung ist grundsätzlich abzulehnen, denn wenn überhaupt eine Abhängigkeit besteht, so kann nur das umgekehrte Verhältnis angenommen werden, da zweifellos der Rede die Priorität zukommt. Und tatsächlich herrscht eine enge Beziehung zwischen Sprechvortrag und Gesang. Auch bei diesem erscheint die Sprache – namentlich bei lange anhaltenden Tönen – vergrößert; besonders die Vokale werden gleichsam mikroskopisch vergrößert, und somit ergeben sich dieselben Forderungen sogar in gesteigertem Maßstabe, da die vergrößerte Länge und Stärke des gesungenen Tones die Klangfarbe der Vokale nicht beeinflussen darf«. – Wird die Gesangsaussprache in der 1. Auflage der *Bühnenaussprache* ausgeklammert, wird sie in der 10. Auflage integriert. *Deutsche Bühnenaussprache*, Bonn 1912¹⁰ (1898), S. 17.

bewusst, zum Beispiel hinsichtlich der Aussprache von Diphthongen oder der »mikroskopischen Vergrößerung« der Vokale im Gesang, die jedoch nicht deren Klangfarbe beeinflussen darf.¹³

Die Regelungen der Sprechaussprache sind nicht eins zu eins auf die Gesangsaussprache zu übertragen. Auch Wagner differenziert zwischen beiden Aussprachetypen, und auch in den deutschen Gesangsschulen von unter anderem Ferdinand Sieber, Gustav Nauenburg, Julius Stockhausen, Friedrich Schmitt oder Julius Hey ist die Abgrenzung von gesungener und gesprochener Sprache ein Thema. Schmitt argumentiert, um nur ein Beispiel zu nennen, sprechnah, aber durchaus widersprüchlich, dass es zwar keinen Unterschied zwischen sanglicher und sprechender Lautung geben dürfe, die gesangliche Aussprache aber dennoch eine übertriebene der gesprochenen sein solle. So heißt es in seiner *Großen Gesangsschule für Deutschland* von 1854:

Jedes Wort wird im Gesang genau auf dieselbe Weise ausgesprochen wie im Sprechen oder in der Deklamation und wie es ein guter Schauspieler auf der Bühne thut; nur *noch* reiner und *noch* deutlicher die Vokale; *noch* schärfer, *noch* anhaltender die Consonanten, und spricht ein Sänger anders aus, so verdient er körperliche Züchtigung.¹⁴

Glaubt man den Zeugnissen der Zeit, war eine »gute« Aussprache in deutschen Musiktheatern nicht allorts anzutreffen. Die Aussprache eines Sängers ist im 19. Jahrhundert ein wichtiges Bewertungskriterium für gesangliche Qualitäten. Sänger hatten nicht bloß zu singen, sondern mussten ebenso auf den Bühnen sprechen, wie es zu den Aufgaben der Schauspieler gehörte, gesangliche Partien zu übernehmen. Bühnenakteure wurden an ihren Fähigkeiten des Singens und Sprechens gemessen, den Anforderungen einer Gesangsaussprache standen also jene der Sprechaussprache gegenüber. Eine Kritik zu Joseph Tichatschek verdeutlicht dies. Es geht um das Hinzufügen eines E, wie es zumindest der Kritiker zu hören glaubt:

Wir bringen für die Kunstverständigen [...] kein neues Factum, wenn wir mittheilen, daß die Leistungen des Herrn Tichatschek von jeher mit einigen Mängeln, namentlich bezugs der Aussprache [behaftet waren] (es mögen hier nur zwei curiose Beispiele, die uns noch im Gedächtniß verblieben sind, Platz finden – »Kawalen«, soll heißen »Qualen«, und »Wereistedereritter« statt »wer ist der Ritter«) [...].¹⁵

Das E bezieht sich hier wohl auf einen »Gleitlaut«, wie er in dieser Zeit immer wieder im pädagogischen wie feuilletonistischen Schrifttum kritisiert wird. Der Grund könnte im Legato-Primat liegen, aber auch in dem Versuch, das Deutsche zu »italienisieren«, »wohlklingender« zu machen, da noch im mittleren 19. Jahrhundert die vermeintlich vor allem in den Ablauten vokalreiche italienische Sprache als wohlklingend, die vermeintlich insbesondere in den Ablauten konsonantenreiche deutsche Sprache als weniger wohlklingend beschrieben wird; eine Gegenüberstellung, die im Laufe des

¹³ Ebd.

¹⁴ Friedrich Schmitt, *Große Gesangsschule für Deutschland*, München 1854, S. 70 (Hervorhebungen im Original).

¹⁵ *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 1848, S. 354 ff.

Jahrhunderts, auch von Wagner, zunehmend in Frage gestellt wird. Carl Kittel sieht – 85 Jahre später – übrigens das E für die von Cosima und Siegfried Wagner vermittelten Ausspracheideale als wichtig an.¹⁶ An diesem Beispiel sieht man gut, wie widersprüchlich und voller Wandel das Feld der »richtigen« Aussprache ist – vor allem aus der retrospektiven Betrachtung wie in unserem Fall, wo es keine Tonaufnahmen, sondern nur schriftliches, in der Regel »ohrenphonetisch« geprägtes Material zur Annäherung gibt.¹⁷

V. Richard Wagner und die Gesangsaussprache des Deutschen

Wagner hat sich immer wieder mit Fragen der Sprache und Aussprache befasst, ohne eine Definition von Aussprache zu liefern. Er spricht von Artikulation, von Vokalen und Konsonanten, von reiner und deutlicher Aussprache, von Akzent und Gliederung, von Sprechdruck und -wirkung, bündelt diese Aspekte jedoch nicht unter einem gemeinsamen Begriff. Bei der ersten Durchsicht der Quellen scheint es, als ob er – wie viele seiner Zeitgenossen – unter Aussprache den artikulatorischen Bereich begreift, also die Erzeugung von Vokalen und Konsonanten, aber die weiteren, eben suprasegmentalen Dimensionen wie Betonung und Gliederung unter Themen wie Deklamation subsumiert.¹⁸ Wagners grundsätzliche Beschäftigung mit Aussprache kann sicher vor den eingangs skizzierten, allgemeinen Standardisierungstendenzen der Zeit gesehen werden, also vor der Suche nach einer »richtigen« und »guten« Aussprache, wie sie sich dann unter anderem in den Schriften von Viëtor und Siebs manifestiert. Viele seiner orthoepischen Forderungen, die bei ihm oftmals ex negativo, aus der Kritik am zeitgenössischen Bühnenleben abzulesen sind, entsprechen so denn auch denen seiner Zeitgenossen: Reinheit, Deutlichkeit, Textverständlichkeit, Textverständnis usw.

Wagner bezieht diese auch auf sein eigenes dichterisches Schaffen, belässt es jedoch nicht beim Kritisieren, sondern versucht die wahrgenommenen Mängel mit eigener Probenarbeit zu beheben. Der sprachlichen Seite kommt bei Wagners Einstudierungen eine zentrale Rolle zu. Sein vokales Aufführungsideal ist zwar ein gesungenes, wie es aus den Zitaten im Anhang hervorgeht, aber auch schon kurz nach der Uraufführung von Heinrich Ruff im *Musikalischen Wochenblatt* beschrieben wird.¹⁹ Doch die Probenarbeit an sich, der Weg zum Singen, geht vom Sprechen aus.²⁰ Die sprechbezogene Probenarbeit offenbart sich zum Beispiel in seinen Schriften *Über die Aufführung des »Tannhäuser«* und *Über Schauspieler und Sänger*, aber auch in den Julius Hey zugeschriebenen Erinnerungen *Richard Wagner als Vortragsmeister*. Kurz gesagt: Zunächst

¹⁶ Carl Kittel, »Vom Bayreuther Stil. Das Sprachliche«, in: *Bayreuther Festspielführer 1933*, S. 221.

¹⁷ Vgl. zu dem grundsätzlichen methodischen Problem des »Hörens«: Hans Krech, »»Ohrenphonetik« und »objektiv-subjektives Abhörverfahren«, in: *Hans Krech: Beiträge zur Sprechwissenschaft III*, hrsg. von Eva-Maria Krech, Frankfurt a. M. 2014.

¹⁸ Dies ist u. a. Thema der im Abschnitt VI (Ausblick) genannten weiterführenden Studien.

¹⁹ Heinrich Ruff, »Der Gesang bei den Bayreuther Festspielen«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 8. Jg, Nr. 1–2, 1876/77. Vgl. auch den guten zusammenfassenden Artikel »Wagner-Gesang« von Thomas Seedorf, in: *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte, Wissenschaftliche Grundlagen, Gesangstechniken, Interpreten*, Laaber 2016.

²⁰ Vgl. mit Blick auf Wagners Aussprache: Hans Krech, »Richard Wagner als Sänger und Sprecher«, in: *Hans Krech: Beiträge zur Sprechwissenschaft III*, hrsg. von Eva-Maria Krech, Frankfurt a. M. 2014.

sei der Text zu proben, dann komme der Gesang hinzu. Die Absicht dahinter liegt in der Nobilitierung der Textebene, in der Überzeugung, dass im Prosodischen, ein Zugang zur Einstudierung seiner Musik liege. Für Wagner ist Singen (und Sprechen) nicht nur ein physischer Prozess, sondern auch ein psychischer. Wort und Ton müssen in Harmonie gebracht werden. Der Sänger soll nicht bloß Töne produzieren, sondern mit Rückgriff auf die Situations-, Äußerungs- und Sprecherabhängigkeit von Aussprache auch klar machen, was er singt:

- hinsichtlich der inhaltlichen Textspezifik (Handlung, Hintergründe etc.);
- hinsichtlich der formalen Textspezifik (Laut-, Wort-, Satzebene);
- hinsichtlich seiner eigenen Rolle in dem Bühnenwerk;
- hinsichtlich der zeitlichen und räumlichen Bedingungen (Saalgröße etc.) und
- hinsichtlich der zu erreichenden Wirkung.

Es geht Wagner um Textverständnis in vielfacher Hinsicht, was im Sprech-/Singakt mit entsprechenden phonostilistischen Variationen einhergeht. Wer den Text richtig sprechen könne, der könne ihn in Wagners Sinne auch singen. Auch die Ansicht, das Tempo seiner Musik sei im weitesten Sinne der gesprochenen Rede nachempfunden, geht in diese Richtung. Denn nimmt man die Metronomangaben ernst, die Michael Allis anhand der Dannreuther'schen Partitur des *Rheingold* ausgewertet hat²¹, ergibt sich an einigen Stellen durchaus ein derart zügiges Tempo, dass Wagners Aufführungsideal den Duktus der gesprochenen Rede gehabt haben könnte – mit Auswirkungen auf die gesamte Tempogestaltung in Aufführungen seiner Musik. Auch das heißt nicht, dass seine vokalen Partien gesprochen werden sollen, aber zumindest sollen sie als gesprochenes Wort wahrgenommen werden.

Der Konnex Wagner und Sprache ist im Schrifttum immer wieder diskutiert worden, auch zum Thema Aussprache ebenso wie zu seiner Probenarbeit gibt es einschlägige Studien. Eine der dominantesten Diskursfiguren ist dabei sicherlich die Argumentation, dass für den Wagner-Gesang die Idee des »Deutschen Belcanto« entscheidend sei. Dieser steht für das Konzept einer Zusammenführung von italienischer Stimmschulung mit deutscher Lautung und damit für eine elegante Kombinationsmöglichkeit der gesanglichen wie sprachlichen Seite. Aus aufführungspraktischer Perspektive kann die sprachliche Seite, die uns hier vor allem interessiert, nur über Umwege rekonstruiert werden, da Wagner – im Gegensatz zu Hey – kein in sich geschlossenes Aussprachesystem hinterlassen hat, auf das man zurückgreifen könnte. Grundsätzlich sind verschiedene Zugänge denkbar, von denen wir zwei kurz vorstellen wollen: (a) der Blick in seine Partituren und Dichtungen und (b) die Untersuchung eigener und Wagner zugeschriebener Äußerungen, die illustrieren, wie detailgenau Wagner über Aussprache diskutiert. Grundsätzliche Fragen einer historischen Phonetik möchten wir hier ausblenden bzw. an anderer Stelle diskutieren.

²¹ Michael Allis, »Richter's Wagner: a new source for tempi in *Das Rheingold*«, *Cambridge Opera Journal* 2008, 20/2, S. 117–148, doi:10.1017/S0954586709002444.

(a) Der Blick in Partitur und Dichtung

Wagners vom Sprechen ausgehende Probendidaktik wurde häufig und sicherlich nicht ganz zu Unrecht als gesangsfern bezeichnet. Dennoch findet sich hierin ein deutlicher Hinweis auf die Wichtigkeit der Aussprache bei ihm. Vor allem Punkte wie Laut- und Wortgestaltung sowie suprasegmentale Aspekte wie Akzentuierung oder Gliederung werden bei einer solchen Form der Einstudierung in den Blick genommen; aus der Sprechbetonung soll sich die Betonung im Singen ergeben, Sätze wie Abschnitte sind so zu gliedern, wie man es im Sprechen machen würde.

Anhand der Partituren können diese Ideale auch heute noch recht gut nachempfunden werden, sollen sich doch seine melodischen Linien vielerorts an dem gesprochenen Wort orientieren.²² Hinsichtlich der Aussprache lassen sich in den Noten so denn auch Spuren finden, nimmt man etwa Legatobögen und ihre Verwendung in Relation zu vokalisches bzw. konsonantisch geprägter Sprechweise in den Blick.²³ Doch auch in der Dichtung finden sich Hinweise zur Aussprache, zum Beispiel in der in ihr enthaltenen Lautebene. Laute sind Träger von Informationen – man denke etwa an den Ausruf »Aua!« –, die phonosemantisch transportiert werden²⁴. Ihr Verständnis ist dabei Teil der kindlichen Sprachentwicklung. Glaubt man Hans von Wolzogen, soll auch in der Dichtung Wagners die Zusammenführung von Laut und Bedeutung eine Rolle spielen. Wolzogen hatte 1876 eine Studie veröffentlicht und mit ihr die phonosemantische Wirkungsebene der *Ring*-Dichtung zu zeigen versucht: *Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute im Stabreime aus R. Wagners »Der Ring des Nibelungen«*. Sein Text ist spekulativ gehalten, mehr Interpretationshilfe als wissenschaftliche Studie, aber doch aufschlussreich, insofern es um die zeitgenössische Wirkung von Wagners Sprache geht. Wolzogen ordnet den Konsonanten und Vokalen sowie ihren Verbindungen eine Bedeutung zu, woraus im Umkehrschluss Hinweise zu ihrer Aussprache gezogen werden können: Bei »Weia! Waga! Woge, du Welle! walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!«, dem Anfang des *Rheingold*, fallen etwa das W, das A und das Ei auf. Laut Wolzogen symbolisiere ein W wie in *Welle* oder *Woge* die Bewegung, die das Wort selbst ausdrücke. Das A als Urlaut des Menschen wirke wie etwas Elementares; beides decke sich mit dem fließenden Duktus der Musik und der Tatsache, dass es sich um den allerersten Auftritt im *Rheingold* überhaupt handelt (S. 7 ff., 51). Ähnlich sieht es beim initialen Auftritt von Alberich aus: »He he! Ihr Nicker! Wie seid ihr niedlich, neidliches Volk! Aus Nibelheims Nacht naht' ich mich gern, neigtet ihr euch zu mir.«. Das N in der Kombination mit dem I wirke bedrohlich, insbesondere wenn es »hart« und »gebissen« (Wolzogen) artikuliert werde. Die Grundbedeutung sei Verneinung,

²² Vgl. u. a. Martin Knust, der sich gründlich wie kritisch mit Übereinstimmungen von gesungenem und geschriebenem Wort befasst: »Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner's Works and a Toolbox for Vocal Music Analysis«, in: *Danish Musicology Online Special Edition. Proceedings of the 17th Nordic Musicological Congress, 2016*, URL: <http://www.danishmusicologyonline.dk> [19. Juli 2018].

²³ Vgl. Thomas Seedorf: »Deklamation« und »Gesangswohl laut« – Richard Wagner und der »deutsche Bel Canto«, in: *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hrsg. von Christa Jost, Tutzing 2006, S. 181–206, S. 19 (mit Rückgriff auf Zitate von Carl Kittel).

²⁴ Vgl. Leanne Hinton/Johanna Nichols/John Ohala, *Sound Symbolism*, Cambridge 1994. Hilke Elsen, *Einführung in die Lautsymbolik*, Berlin 2016.

ähnlich wie in *Nie, Nichts, Niemals*. Auch die musikalische Gestaltung greife das auf: Die Melodie sei unterbrochen, die Orchesterbegleitung unruhig, Alberich werde als Gegenpol der Rheintöchter gezeichnet. Oder mit den Worten Wolzogens (S. 8):

Da aber steigt lauschend Alberich aus den Klüften des Abgrundes von Nibelheim zum Rheine auf, und wie sein Geschlechtsname trägt auch sein lockender Ruf an die Nixen den harten, bissigen N-Laut zur Schau, der seiner ganzen Art als der negativen Macht im Drama so trefflich entspricht, wie er den schärfsten Gegensatz bildet zum weichen W der Wassergeister. (Nicker, niedlich, neidlich, Nibelheim, Nacht, naht', neigtet, neckte, Nibelung u. s. f.).²⁵

Nimmt man die interpretatorische Ebene Wolzogens heraus, wird klar, wie wesentlich der Aspekt der phonetischen Realisierung ist. Die Konsonanten und Vokale können nur dann »verstanden« werden, wenn sie bewusst hinsichtlich der zu erreichenden künstlerischen Wirkung artikuliert werden. Ein Bösewicht wie Alberich wird die Laute anders färben als eine Brünnhilde. Aussprache ist hier das Vehikel zum Transport von Text- und Lautbedeutung, womit die Seiten der Aufführenden und des Publikums gleichermaßen angesprochen sind. Verständlichkeit und Verständnis bedingen sich: Das Publikum soll den Text auf akustischer Ebene (Verständlichkeit) wie auch intellektuell-emotional verstehen (Verständnis); der Ausführende soll wiederum verständlich und mit sehr hoher Artikulationspräzision singen (akustische Ebene) und dabei verständig sein (intellektuell-emotionale Ebene). Diese Aspekte von Aussprache sind für Wagner wichtig und dürften mit ein Grund dafür gewesen sein, auch der für den Sinntransport wichtigen suprasegmentalen Ebene ein Augenmerk in der Probenarbeit zu widmen.

Es bietet sich also an, Wagners Dichtung zum *Ring* nach personencharakterisierenden Laut-Kombinationen zu sichten und zu überprüfen, wie sie im Laufe der Opern eingesetzt werden und sich dann – im Sinne leitmotivischer Behandlung – möglicherweise auch ändern. Gerade solches lässt sich mit der Probendidaktik Wagners vereinen und in eine heutige Praxis übertragen. Ein solcher Ansatz bezieht sich auf die Textebene und mit ihr verbundene dichterische Intentionen, weniger auf konkrete Sprechakte der Vergangenheit.

(b) Beispielhafte Äußerungen Wagners zur Aussprache

Zur Annäherung an diese Sprechakte könnte man Wagners eigene Äußerungen bzw. ihm zugeschriebene Äußerungen zur Hilfe nehmen. Dies soll im Rahmen von *Wagner-Lesarten* geschehen – und zwar mit Hilfe der digitalen Ausgabe seiner Schriften und Dichtungen, die von Sven Friedrich besorgt wurde.²⁶ Auch die Tagebücher Cosimas sowie die Biografie Carl Friedrich Glasenapps²⁷, die Wagner zugeschriebene Äußerungen enthält, sind integriert. Im Zuge von *Wagner-Lesarten* wird eine systematische

²⁵ Hans von Wolzogen, *Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute im Stabreime aus R. Wagners »Ring des Nibelungen«*, Leipzig 1876 (Seitenangaben im Text, alle Zitate ebd.). – Die Zusammenführung phonosemantischer Wirkung und Wagner-Dichtung ist in der Zeit nicht nur bei Wolzogen zu finden, sondern wird unter anderem auch von Julius Hey diskutiert.

²⁶ *Richard Wagner. Werke, Schriften und Briefe* [Digitale Bibliothek, Bd. 107, Directmedia], hrsg. von Sven Friedrich, Berlin 2004.

²⁷ Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, 6 Bde., Leipzig 1876–1911.

Schlagwortsuche in Wagners Äußerungen und in denen, die solche dokumentieren, durchgeführt. Diese sollen dann hinsichtlich Gemeinsamkeiten wie Unterschieden untersucht und geclustert werden. Im Folgenden möchten wir das anhand weniger im Anhang dokumentierten Fundstellen illustrieren. Der erste Abschnitt konzentriert sich auf Äußerungen Wagners zur Aussprache (im Anhang: Zitate 1–13), der zweite Teil geht auf Wagner zugeschriebene Äußerungen ein (im Anhang: Zitate 14–19).²⁸ Wir haben die Beispiele aus den Suchergebnissen zu den Begriffen »Aussprache«, »Vokal« und »Konsonant« ausgewählt – sie haben rein exemplifizierende Funktion.

(b.1) Äußerungen Wagners zu ausgewählten Aspekten

Aussprache nach der Schrift

Wie oben skizziert, gibt es keine eindeutigen Phonem-Graphem-Beziehungen in der deutschen Sprache. Die Aussprache des Deutschen ist nur teilweise schriftnah, was sich für Wagner aber anders darstellt. Der Deutsche habe eine Aussprache nach der Schrift (Bsp. 9), die Schriftsprache wird als Grundlage richtigen Sprechens gesehen; und dieses kann durch sprachliche Ausbildung in physischer wie intellektueller Hinsicht erlernt werden (Bspe. 6, 7). Just zur Zeit der Uraufführung des *Ring* wurden die Diskussionen zwischen »Sprich, wie du schreibst« und »Schreib, wie du sprichst« intensiv geführt. 1876 kam es zur 1. Orthografischen Konferenz im Deutschen Reich, die zwar letztlich erfolglos blieb, aber den Auftakt zu weiteren Normierungsversuchen lieferte. Wagner präferiert eine Lautung nah am geschriebenen Wort, was sicher auch bedeutet, Schwa-Laute zu artikulieren, keine Laute zu assimilieren oder zu elidieren (Bspe. 4, 12) – also eine sehr hohe Artikulationspräzision. Hiermit steht er in Goethes Traditionslinie. Was die Orientierung an der Schrift für Grenzfälle meint, ist unklar. Wie ist etwa *Wotan* auszusprechen, der in späteren Jahren mit T, in früheren Jahren mit D geschrieben wird? Wie wird *Spiel* realisiert: mit [sp] oder mit [ʃp]?²⁹ Wie eingangs erwähnt, haben bereits Wagners Zeitgenossen betont, dass eine Sprechweise nach der Schrift verschiedene Ausspracheinterpretationen zulässt. Einem so sprachinteressierten Menschen wie Wagner werden diese Diskussionen sicher auch bekannt gewesen sein.

Reinheit

Mit der Aussprache nach der Schrift verbunden ist die Freiheit vom Dialekt, sofern sich dieser nicht selbst in der Schrift niedergelegt hat, also eine »Reinheit« der Aussprache (Bsp. 13). Die dialektfreie Aussprache ist seit Goethe (1803) eine zentrale Forderung des Bühnendeutschen und auch für Wagner wichtig, was man am Abtrainieren des

²⁸ Die Äußerungen Wagners, die im Tagebuch von Cosima enthalten sind, werden hier zum ersten Abschnitt gezählt bzw. dort ausgewertet. Zwar geben auch sie die Ansichten Wagners aus zweiter Hand, eben durch Cosima, wieder; allerdings ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass es sich hier um authentische Aussagen Wagners handelt. Cosima schrieb ihr Tagebuch mit Wagners Einverständnis bzw. auf dessen Wunsch; es war auch als Materialgrundlage zur Fortsetzung seiner Autobiografie gedacht. »Dabei führt sie [Cosima] für unseren Sohn ein ungemein genaues Tagebuch«, schreibt Wagner am 11. Oktober 1879 an Ludwig II., »worin jeder Tag im Betreff meines Befindens, meiner Arbeiten, meiner gelegentlichen Aussprüche u. s. w. aufgezeichnet ist.«. Vgl. das Vorwort zur Edition des Tagebuchs von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack (in genannter Digitaler Edition der Wagner-Schriften und -Dichtungen; dort auch das Briefzitat Wagners).

²⁹ Vgl. hierzu auch Reinhold Bechstein, »Einzelnes über Textaussprache vom Standpunkte der Grammatik«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 53 (1860), S. 167.

sächsischen Akzents bei Georg Unger sieht (Bsp. 5). Auch Wagner hat vor allem in emotionalen Sprechsituationen geschwankt. Hieran kann man erkennen, dass die eigene Aussprache nur bedingt relevant für ein übergeordnetes Ausspracheideal ist.

Vokale und Vokalausgleich

Fraglich ist, was eine »reine« Aussprache hinsichtlich der Vokale bedeutet. Im Gesang ist das Vokalisierungsideal ein ausgeglichenes, helle Vokale sind einzudunkeln, dunkle aufzuhellen. Doch inwiefern sind sie dann noch »rein«? Zudem wird die Quantitätsdistinktion beim Singen nicht immer eingehalten, lange Vokale werden zum Beispiel kurz, kurze lang gesungen, was die Verständlichkeit beeinträchtigt. Eine ebenso große Rolle spielt auch die Akzentuierung. Vokale sind Träger des Wortakzents, beim Singen können sie diese Funktion verlieren, da Akzente verschoben bzw. mehrere gleichstarke Akzente im Wort oder Takt auftreten. Zwar wird immer wieder von Komponisten gefordert, die »Deklamation« zu beachten, also etwa keine langen Noten auf eigentlich unbetonte Silben zu legen. Doch dies gelingt nicht immer. Im 19. Jahrhundert findet sich im Musikfeuilleton so denn auch oft die Forderung, dass Sänger Akzentuierungsfehler von Komponisten ausgleichen sollen, damit der Gesang sprechnah wirkt.³⁰ Die kompositorische Architektur eines Werks lässt sich auf diese Weise jedoch nur eingeschränkt nivellieren.

Für Wagner soll aus den Vokalen der Ton gezogen werden, sie sind die Grundlage des Singens, im Sprechen wirke die »bloße tonlose Dehnung des Vokales, oder gar des Konsonanten« als »unschön« (Bspe. 1, 2). Dennoch sollen die Vokale sicher nicht allzu sprechfern realisiert werden, eben in ihrer Quantität oder Qualität verzerrt, was auf Kosten der Verständlichkeit geht (Bsp. 6). Ähnlich äußert sich auch Siebs, der trotz »mikroskopischer Vergrößerung«, die eine präzisere Artikulation bedingt, die Klangfarbe der Vokale nicht beeinflusst wissen will. In welcher Form Wagner einen Vokalausgleich fordert, muss noch bewertet werden. Vermutlich soll ihre »Reinheit« durch allzu große Annäherung nicht verwässert werden, was aber nicht heißt, dass Wagner den Vokalausgleich abgelehnt hat. Im Gegenteil: Ein maßvolles Angleichen der hellen und dunklen Vokale könnte bezüglich seiner Präferenz des gesungenen Vortrags wohl in seinem Sinn sein. Ein Zeugnis zu dem von Wagner geschätzten Tichatschek könnte aber auch in eine andere Richtung weisen: So war er dafür bekannt, nicht nur einzelne »Silben scharf von einander« zu trennen, sondern auch »jeden Vocal so deutlich« zu singen, »das A so rund, das I und E so gell und fast spitz, das O und U so voll und dunkel, daß die Gleichmäßigkeit der Tonbildung darunter leidet«, also die Vokale nicht anzugleichen. Und dies führte zu einer erhöhten Deutlichkeit: »Es entsteht dadurch eine außerordentliche Deutlichkeit der einzelnen Töne, der Aussprache und des Vortrages, aber der Fluß und der Schmelz, die Poesie des Gesanges wird davon mitunter getrübt.«³¹ Auch Wagner lobte bei aller Kritik an Tichatschek diese Deutlichkeit.³²

³⁰ S. zum Beispiel eine Rezension zu *Drei Gedichte von Eichendorff* von F. W. Markull in der *Neuen Zeitschrift für Musik* Bd. 34, 1851, S. 106: »Nr. 3, »der Wanderer«, ist wieder gut getroffen in seinem frommen Ausdrücke und der Wahrheit der Empfindung. Zwei Declamationsverstöße, in denen die stumme Endsilbe eine Betonung erhält, muß ein geübter Sänger zu verdecken suchen.«

³¹ *Joseph Tichatschek. Eine biographische Skizze* [von Moritz Fürstenau?], Leipzig 1868, S. 41.

³² Vgl. Richard Wagner, *Mein Leben. Zweiter Teil: 1842–1850*, hier: Digitale Bibliothek, S. 31482.

Konsonanten

»Deutlichkeit« ist eine zentrale Forderung der Bühnenaussprache des 19. Jahrhunderts, Siebs führt diese mit der »Fernwirkung« zusammen. Konsonanten müssen für Wagner stets erkenn- und hörbar sein. Aus ihrer Stellung in Wort und Silbe und ihrer Verbindung mit dem Vokal lassen sich Hinweise zur Aussprache ziehen; auch haben sie direkten Einfluss auf den »tönenden Laut« (Bsp. 1). Wagner tendiert vermutlich zu einer bewussten, scharfen und konturierten Aussprache der Konsonanten (Bspe. 3, 4, 7, 11), was eine gängige, in zahlreichen Schulen der Zeit zu findende Forderung ist.

Die Konsonanten haben für Wagner eine wichtige Funktion in seinem Sprachkonzept³³. Sie begrenzen den Vokal und verleihen ihm den semantischen Überbau, den Sinn; sie sind ausdrucksstark (Bsp. 6). Auch wenn man hiervon nicht automatisch auf ein Aussprachekonzept schließen kann, bedeutet dies aber wohl, dass die Konsonanten als Sinnträger in ihrem Bezug zum Vokal stets wahrnehmbar sein müssen und zum Beispiel nicht beliebig lenisiert werden sollten, nur um den melodischen Fluss zu erhöhen. Das gilt umso mehr, wenn man die Stabreim-Gestaltung der Texte in den Blick nimmt. Denn das Staben, der Reim, kommt nur bei sehr hoher Artikulationspräzision zustande. Jede Veränderung nimmt Einfluss auf die poetische Gestaltung des Textes, die ihm innewohnende Klanglichkeit und damit auf die Verständlichkeit. Man denke hier an Passagen wie »Wie im Traum ich ihn trug, wie mein Wille ihn wies, stark und schön steht er zur Schau; hehrer, herrlicher Bau!« (Wotan [Z. 334–338], *Rheingold*: 1. Aufzug), wo *hehrer* und *herrlicher* hinsichtlich des E (geschlossen/offen, lang/kurz) zu artikulieren sind; oder an »Herauf, wabernde Lohe, umlodre mir feurig den Fels! Loge! Loge! Hierher!« (Wotan [Z. 2281–2283], *Walküre*: 3. Aufzug) mit der dreifachen Variante *Lohe, umlodre, Loge*.³⁴ Letztlich gilt für Konsonanten wie Vokale: Ihre Sprechweise hängt vom zu erreichenden künstlerischen Ausdruck ab (s. unten).

Wohlklang

Die deutliche Aussprache ist verknüpft mit der Idee des Wohlklangs. Der Wohlklang, der sich hier nicht nur auf den Ton bezieht, sondern auch auf die Aussprache an sich, ist das Korrektiv zur Deutlichkeit, was im mittleren 19. Jahrhundert eine verbreitete Annahme ist (Bsp. 6). Der Wohlklang darf in diesem Sinne nicht unter einer allzu abrupten oder schroffen Aussprache von Konsonanten leiden, es sei denn, es handelt sich um eine künstlerische Entscheidung. Dies könnte man auch als Stellungnahme für eine gesangliche, eher vokalorientierte Aussprache lesen, die darauf bedacht ist, den Legato- bzw. Kantabilitätsstrom nicht zu unterbrechen. Vor dem Hintergrund sind auch die oben erwähnten Legatobögen in Werken Wagners zu sehen, die nicht nur eine vokalgeprägte Aussprache benennen, sondern auch eine die Konsonanten betonende Herangehensweise abgrenzen, die dann im Sinne einer künstlerischen Gestaltung den Bereich des Wohlklangs bewusst verlassen könnte.

³³ Vgl. insbesondere Wagners Äußerungen im dritten Teil von *Oper und Drama*.

³⁴ Zitiert nach: *Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*, hrsg. und kommentiert von Egon Voss, Stuttgart 2009. (Z. = Zeile).

Akzentuierung und Gliederung

Berühmt ist in diesem Kontext Wagners Formulierung vom »energisch sprechenden Accent« (Bsp. 6), womit er vor allem auf die Ebene der Akzentuierung verweist. Gerade in der Akzentzentrierung sieht Wagner eine Eigenheit der akzentzählenden deutschen Sprache³⁵, also zum Beispiel in der Anlaut-Betonung, der Betonung von Stammsilben oder der sinnwichtigsten Wörter, die er im Vortrag – auch in Abgrenzung zur silbenzählenden italienischen Sprache – herausgehoben wissen will. Aufführungspraktisch gesehen, könnte das auf eine starke Betonung der jeweiligen Akzentsilben schließen lassen, was dann auch das Attribut »energisch« in der Formulierung »energisch sprechender Accent« unterstreichen würde. Wagner legt Wert auf – in seinen Augen – sprachrichtige Wortbetonungen, etwa *Walküre* statt *Walküre*, welche Letztere er als französisch motivierte Aussprache beschreibt (Bspe. 2–4, 6, 10, 12). Auch die skizzierte Wortakzent-Problematik ist hier relevant. Wagner wird sicherlich nicht mit Verstößen »gegen die Deklamation« einverstanden gewesen sein. Selbst wenn der musikalische und der gesprochene Akzent nicht übereinstimmten, wird es zur Aufgabe der Sänger gehört haben, den Unterschied möglichst auszugleichen.

Aufschlussreich ist der Hinweis, dass Wagner Sänger während der Proben »unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ« (Bsp. 7). Die Präposition »unter« ist dabei problematisch, aber entscheidend für die Interpretation des Satzes. Denn fasst man sie im Sinne einer Gleichzeitigkeit auf, so ergibt sich ein Widerspruch: Entweder sang der Sänger oder er sprach, Singen und Sprechen zur gleichen Zeit ist nicht möglich. Deutet man »unter« in Richtung einer Abhängigkeit, bei der ein hierarchisches Verhältnis angesprochen wird, stünde das Sprechen unter dem Singen, wäre diesem also nachgeordnet. Begreift man das »unter« jedoch als Ordnungsbegriff, der den Rahmen vorgibt, in dem etwas geschieht, dann könnte sich diese Passage auf den gesamten Singprozess beziehen, der hier in drei Teilschritte zerlegt wird: Im Rahmen des Singprozesses (unter dem Singen) ließ Wagner den Sänger zuerst »wirklich und deutlich sprechen«, dann brachte er ihm »die Linien der Gesangsbewegung [...] dadurch zum Bewußtsein«, dass er »in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten längeren Perioden, in welchen [der Sänger] zuvor mehrere Male leidenschaftlich respirirt hatte, auf demselben einen Athem von ihm singen ließ«, und dann legte Wagner »die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Accent nach dem Sinn der Rede« in das »natürliche Gefühl« des Sängers selbst. Zunächst hätte der Sänger also jeden Laut deutlich sprechen müssen, dann hätte sich Wagner der Phrasierung zugewandt – und zwar singend. Sprechen und Singen wären abgegrenzt. Der Weg hätte von der gesprochenen Lautrealisierung zu den Suprasegmentalia geführt. Der Zielpunkt ist der Sinngehalt des auszusprechenden Wortes bzw. Satzes.

³⁵ Vgl. Hirschfeld/Reinke 2018², S. 64; Art. »Rhythmus«, in: *Fachlexikon Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, hrsg. von Hans Barkowski und Hans-Jürgen Krumm, Stuttgart 2010, S. 275 – Das Deutsche ist eine akzentzählende Sprache; die erste Zuordnung im genannten Lexikon-Artikel als Beispiel für silbenzählend ist ein Fehler; im weiteren Verlauf des Artikels findet die Zuordnung korrekt statt.

Österreichisch vs. Deutsch

Interessant ist auch der Verweis auf die im mittleren 19. Jahrhundert geführten und nationalistisch aufgeladenen Diskussionen um eine groß- vs. kleindeutsche Lösung, die möglicherweise ein Grund für die Abwertung der österreichisch geprägten Aussprache des Deutschen durch Wagner sein dürften (Bsp. 8).

(b.2) Wagner zugeschriebene Äußerungen zur Aussprache

Wagner zugeschriebene Äußerungen zur Aussprache finden sich auch in der zeitgenössischen Satellitenliteratur, also in der Literatur mit direktem Wagner-Bezug, was hier anhand von Kittels Aufzeichnungen zum »Bayreuther Stil« und von Dokumenten von Julius und Hans Hey sowie von Erdmann Jung exemplifiziert soll. Letzterer hatte mit Heinrich Dorn darüber debattiert, wie das G auszusprechen sei; erste Vorträge von Dorn zu diesem Thema datieren auf das Jahr 1867. Auch Julius Stockhausen hatte sich mit einer Schrift eingemischt, und auch Wagner soll Stellung bezogen haben – mit dem Ausspruch, den wir unserem Beitrag vorangestellt haben:

Richard Wagner schreibt mir aus Bayreuth: Geben Sie es auf, den Leuten ihre Thorheiten ausreden zu wollen; Sie kommen nicht dazu. Wer g nicht von ch zu unterscheiden vermag, ist ein undeutscher Barbar, denn in diesem Unterschiede liegt der Reichtum der deutschen Sprache.³⁶

Fragwürdig ist bei diesen Quellen die Authentizität der Äußerungen. Es ist nicht sicher, ob sie Wagner im Sinne eines *argumentum ad verecundiam* in den Mund gelegt sind oder tatsächlich so gefallen sind. So enthält etwa die im Wagner-Diskurs einflussreiche Textsammlung *Richard Wagner als Vortragsmeister* die Erinnerungen Julius Heys an Wagner, allerdings nicht von ihm selbst veröffentlicht, sondern von dessen Sohne Hans Hey in eigener Überarbeitung herausgegeben, 28 Jahre nach Wagners Tod. Es sind also zwei Überlieferungsebenen, die »vor« Wagner stehen. Hans Hey gibt wieder, was sein Vater Julius als Erinnerungen an Wagner beschreibt. Hans Hey ist diese Subjektivität durchaus bewusst: »Das vorliegende Buch«, so heißt es im Vorwort, »ist aus Fragmenten eines Werkes entstanden, an dem mein Vater in den letzten Jahren seines Lebens arbeitete, das er aber unvollendet hinterlassen mußte.«. Und weiter – nun mit Bezugnahme zur Authentizität der Aussagen:

Kein anderes Buch der unübersehbaren Wagnerliteratur dürfte einen solchen Einblick in die Gedankenwelt Richard Wagners, soweit sie die Bildung seiner Sänger und seines Vortragsstils betrifft, gewähren. Die Anlage des als Torso hinterlassenen Werkes erschwerte seine Vollendung ungemein. [...] Es handelte sich also für den Herausgeber darum, den [...] historischen Teil der Arbeit mit dem pädagogischen möglichst organisch zu verbinden;

³⁶ Vgl. *Signale für die musikalische Welt*, Jg. 1867, S. 183; Erdmann Jung, »Beitrag zur Gesangsaussprache« (darin auch Wagners Äußerung), in: *Musikalisches Wochenblatt*, 1878/4/11, S. 45 ff., 133 ff.; Erdmann Jung, »Die Aussprache des deutschen Buchstaben G und Herr Professor Heinrich Dorn«, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 1879/25/26, S. 293 ff., 305 ff.; Julius Stockhausen, *Der Buchstabe G und die sieben Regeln des Herrn H. Dorn*, Frankfurt a. M. 1880.

dies suchte er dadurch zu erreichen, daß er die einzelnen Kapitel [...] in ihrer chronologischen Reihenfolge ordnete, vor allen Dingen den dem Werke zugrunde liegenden Gedanken: Die Begründung einer deutschen Gesangkunst, wie sie Wagner vorschwebte, möglichst prägnant herausarbeitete [...].³⁷

Gleiches gilt für Julius Heys *Deutscher Gesangs-Unterricht*, jener Gesangsschule, die von Hey in ihren Anfängen ins Jahr 1868 datiert wird und die Erfahrungen wiedergibt, die er als Pädagoge in München und in Bayreuth gemacht hat. Es liegt nahe, die Gesangsschule als Ausgangspunkt einer Ausspracherekonstruktion bei Wagner zu nehmen, zumal der sprachliche Teil (Bd. 1) als *Der Kleine Hey* bis heute als Sprechschule populär ist.³⁸ Man könnte gar von der idealen Quelle sprechen: Ein Gesangslehrer gibt eine Sprechschule heraus, die im Rahmen der Uraufführung des *Ring* einschlägig ist und mit der Aussprache geübt werden kann. Doch auch hier sollte bedacht werden, dass es sich um ein System Julius Heys und nicht Wagners handelt. Hey war Wagners Vertrauter, aber heißt das auch, dass seine Äußerungen Wagners Willen entsprechen?

Nimmt man die Äußerungen der Satellitenliteratur zur Aussprache für bare Münze, so bestätigen sich einige der eben skizzierten Tendenzen:

Akzentuierung und Gliederung

Angemessene, »sprachrichtige« und verständnisgeprägte Akzentuierung und Gliederung sind gewünscht (Bsp. 16).

Reinheit

An Wagners Beitrag zur Diskussion um den Buchstaben G zeigt sich die Forderung der Dialektfreiheit (Bsp. 15): G und Ch seien voneinander zu trennen. Hier tritt die semantische Dimension hinzu, da die Aussprache Einfluss auf das Verständnis einer Stelle hat. »Das Mehl in den *Teig* schütten.« meint zum Beispiel etwas grundsätzlich anderes als »Das Mehl in den *Teich* schütten.«.

Konsonanten

Die Konsonanten sind bestimmt und klar zu artikulieren, ohne den Wohlklang zu zerstören, jedoch mit Rücksichtnahme auf die dramatische Gestaltung der Partie, was auch die Charakterzeichnung der Rolle betrifft (Bspe. 14, 15, 16, 18, 19). Kittel wie Hey legen Wert auf die Betonung dieses interpretationsbezogenen Aspekts von Aussprache. Hinsichtlich klanglicher Modulationen dürfe die Aussprache übertrieben werden – etwa G zu K (Bsp. 19) –, jedoch zerstöre »eine häßliche, harte Behandlung der Konsonanten jede melodische Linie.« (Bsp. 16). Heys Verweis auf die »Klinger« L, N, Ng, M, R, W und J ist hier hervorzuheben (Bsp. 16). Er greift den Begriff von Friedrich Schmitt auf, welcher ihn im Rahmen seiner Studie *Neues System zur Erlernung der deutschen Aussprache* verwendet, einer Arbeit, deren Prämissen nach Erscheinen unter anderem

³⁷ *Richard Wagner als Vortragsmeister. Erinnerungen von Julius Hey*, hrsg. von Hans Hey, Leipzig 1911, S. III ff.

³⁸ Heys Gesangsschule ist auch im sprechwissenschaftlichen Diskurs relevant. Hans Krech, eine zentrale Persönlichkeit der deutschsprachigen Sprechwissenschaft im 20. Jahrhundert, hat seine Dissertation über Hey und sein Sprechideal verfasst (Hans Krech, *Julius Hey und sein Sängerbildungsideal »Deutscher Gesangs-Unterricht«*, Diss. Universität Halle, 1941).

in Bayern an »Lehrer-Bildungsanstalten« erprobt wurden.³⁹ Im Buchstaben L sieht Hey »das bedeutendste Klangvermögen«, weshalb er »mit Recht an die Spitze dieser, für den Sänger so bedeutsamen Gruppe gestellt« wird.⁴⁰

Künstlerischer Ausdruck

Aussprache ist mit Aspekten des Ausdrucks und der Wirkung verbunden, was von Hey und Kittel betont wird, aber auch den Bogen zu den obigen lautsymbolischen Überlegungen schlägt. Die Realisierung eines A hängt zum Beispiel auch davon ab, wie und an welcher Stelle es im Wort verwendet wird und wer es spricht – ein Bösewicht wird das A im Schauspiel anders schattieren als ein Liebender, wenn er seine Sprechweise als Medium lautsymbolischer Zeichnung begreift. Ausgangspunkt der phonetischen Realisierung ist damit der jeweils intendierte künstlerische Ausdruck. Glaubt man Carl Kittel, ist gerade die »bewußte Vokalfärbung und Konsonantenbildung« als »eigentliche Charaktergestaltung einer musikalisch-dramatischen Rolle« für Wagner relevant (Bspe. 16–19). Voraussetzung für die Charaktergestaltung ist freilich die Kenntnis des Textes und das Verständnis seiner Gestaltung von der Laut- bis zur Satzebene.

Vokale und Vokalausgleich

Hinsichtlich der Vokale ist die im Anhang genannte Episode rund um Tichatschek aufschlussreich (Bsp. 16). In dem Beispiel »O Königin! Göttin, laß mich ziehen!« wären die beiden Ö jeweils anders auszusprechen, einmal geschlossen und lang (*Königin*), einmal offen und kurz (*Göttin*). Wagner spricht (durch Hey) von einer einzig möglichen Aussprache des Ö und von einem »dunklen« Vokallaut in Abgrenzung zu einer »hellen« Klangfarbe. Möglicherweise meint er damit eine allzu starke Öffnung des Ö, die er zugunsten einer geschlossenen Realisierung ablehnt, welche er wiederum charakteristisch für die deutsche Sprache sieht. Interessant ist in dieser Szene auch der Verweis auf Tichatscheks »deutsch-böhmische Vokalisierung«, die Wagner korrigiert habe. Ist damit das allzu starke Trennen der Vokale gemeint? Dann wäre auf einen Vokalausgleich zu schließen. Vielleicht ist aber auch eine Entrundung und Öffnung gemeint, also offenes E statt Ö, wie es Tschechen etwa für Ö sprechen, wenn sie Deutsch lernen.

Aus dieser Kontroverse könnte man nun auch herauslesen, wie problematisch Wagners Aussprachevorstellungen für die Tonbildung sind. Insbesondere die geschlossene Realisierung von Vokalen ist herausfordernd. Dennoch zeigen Wagners Äußerungen, dass ihm der Unterschied von Singen und Sprechen sowie Gesangs- und Sprechausssprache durchaus bewusst ist. Wenn gesungen wird, soll nicht gesprochen werden (Bsp. 2): »Dieses ›Singen‹ [hervorgerufen durch Vokaldehnungen] gilt da, wo es nicht wirklich zum tönenden Gesange wird und somit die gewöhnliche Sprache vollkommen aufhebt, in dieser gewöhnlichen Sprache mit Recht als Fehler; denn es ist als eine bloße tonlose Dehnung des Vokales, oder gar des Konsonanten, durchaus unschön.« Ein singendes Sprechen, wie es etwa in der Weimarer Theatertradition beliebt war⁴¹, lehnt Wagner

³⁹ Friedrich Schmitt, *Neues System zur Erlernung der deutschen Aussprache nebst Eintheilung des ABC*, München 1868. Zur Verwendung von Schmitts Arbeit in den bayrischen Lehranstalten s. auch die Rezension in: *Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst*, Jg. 1868, S. 68.

⁴⁰ Julius Hey, *Deutscher Gesangs-Unterricht*, Bd. 1: *Sprachlicher Teil*, Mainz 1884, S. 59.

⁴¹ Vgl. hierzu Irmgard Weithase, *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*, Bd. 1, Tübingen 1961, S. 333 ff.

damit wohl ab. Im Gesang sieht er den gedehnten Vokal als Grundlage an. Er soll in seiner Klanglichkeit aber nicht zu sehr vom gesprochenen Wort abweichen, also, im obigen Beispiel, nicht zu sehr von dem »dunklen« Vokallaut. Die Prämissen der gesprochenen Sprache sind also im segmentalen wie im suprasegmentalen Bereich auf den Gesang zu übertragen, ohne die Wahrnehmung eines gesprochenen Wortes zu verlieren (»einer erregten, poetischen redeweise« [Bsp. 3]). Das gesungene Wort soll die gleiche Wirkung haben wie das gesprochene.

VI. Ausblick

Diese kursorische Übersicht sollte als Einführung in die für *Wagner-Lesarten* wichtige Thematik der Gesangs- und Bühnenaussprache des Deutschen im 19. Jahrhundert und speziell bei Wagner dienen. Auch sollten erste Auffassungen Wagners zur Aussprache aufgezeigt bzw. Spuren erahnt werden, die sich bei einem systematisierten, methodisch abgesicherten Zugang mehr oder weniger bestätigen können. Im weiteren Verlauf von *Wagner-Lesarten* soll nun ein solcher Zugang erarbeitet und im Rahmen mehrerer Studien ausgeführt werden. In einer größeren Schrift soll es um Konzepte, Methoden und Perspektiven einer aufführungspraktisch orientierten »Historischen Aussprachepraxis« gehen mit besonderem Blick auf Meinungsfiguren zur Gesangsaussprache des Deutschen im 19. Jahrhundert (Kai Hinrich Müller). Eine weitere Studie wird sich mit der Entwicklung von Aussprachestandards im 19. Jahrhundert (vor Siebs) befassen (Ursula Hirschfeld). In zwei kleineren Arbeiten, die ebenfalls an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg als Unterstützung von *Wagner-Lesarten* verfasst werden, sollen Äußerungen Wagners zum Sprechen und Singen auf der Bühne systematisch untersucht (Anne Schade) sowie allgemeine Prämissen und Entwicklungen der Bühnenaussprache im 19. Jahrhundert (Ulrich Hoffmann) aus sprechwissenschaftlicher Sicht aufgezeigt werden.

Insgesamt sollen Gesang- und Schauspielschulen, Schulgrammatiken, phonetische Literatur und feuilletonistische Äußerungen hinsichtlich der Bühnen- und Gesangsaussprache des Deutschen von Sängern gesichtet und evaluiert werden. Für die praktische Nutzung des Wissens in der künstlerischen Umsetzung ist ein digitaler Katalog geplant, der die jeweiligen Fundstellen zur Aussprache aufnimmt, durchsuchbar und sortierbar macht. Zurzeit – Stand: Juli 2018 – wurden bereits rund 1.200 Äußerungen zur Gesangsaussprache katalogisiert und verschlagwortet. Die digitale Publikation des Apparats ist Anfang 2020 geplant.

Anhang: Zitate zur Aussprache

Bsp. 1: Oper und Drama (SuD, Bd. 4, 229 = S. 1979)

Der Sänger, der aus dem Vokale den vollen Ton zu ziehen hat, empfindet sehr lebendig den bestimmenden Unterschied, den energische Konsonanten – wie K, R, P, T –, oder gar verstärkte – wie Sch, Sp, St, Pr –, und schlaffere, weiche – wie G, L, B, D, W, – auf den tönenden Laut äußern. Ein verstärkter Ablaut – nd, rt, st, st – giebt da, wo er wurzelhaft ist – wie in »Hand«, »hart«, »Hast«, »Kraft« –, dem Vokale mit solcher Bestimmtheit die Eigenthümlichkeit und Dauer seiner Kundgebung an, daß er diese letztere als eine kurze, lebhaft gedrängte geradesweges bedingt, und daher als charakteristisches Merkmal der Wurzel zum Reime – als Assonanz – sich bestimmt (wie in »Hand« und »Mund«).

Bsp. 2: Oper und Drama (SuD, Bd. 4, 124 = S. 1801)

Wir können die Dauer einer accentuirten Sylbe nach unserem bloßen Aussprachevermögen nicht über die doppelte Dauer unbetonter Sylben erstrecken, ohne der Sprache gegenüber in den Fehler des Dehnens, oder – wie wir es auch nennen – Singens zu verfallen. Dieses »Singen« gilt da, wo es nicht wirklich zum tönenden Gesange wird und somit die gewöhnliche Sprache vollkommen aufhebt, in dieser gewöhnlichen Sprache mit Recht als Fehler; denn es ist als eine bloße tonlose Dehnung des Vokales, oder gar des Konsonanten, durchaus unschön.

Bsp. 3: Brief an Franz Liszt v. 08.09.1850 (SB, Bd. 3, 387 = S. 9443)

Die übersetzungen der französischen und italienischen opern sind meist von stümpfern gemacht [...]. Der erfolg hiervon ist mit der zeit *der* gewesen, daß die sänger sich gewöhnten, den zusammenhang zwischen wort und ton gänzlich aus dem auge zu verlieren, auf die betonte note der melodie eine gleichgültige sylbe auszusprechen, auf eine rhythmische nebennote dagegen das wichtige wort zu singen [...]. Nirgends habe ich in meiner partitur des Lohengrin über eine gesangstelle das wort: »Recitativ« gesetzt [...]. Dagegen habe ich mich bemüht, den sprechenden ausdruck der rede so sicher und scharf abzuwägen und zu bezeichnen, daß die sänger nur nöthig haben sollten, *in dem angegebenen tempo genau die noten nach ihrem werthe zu singen*, um dadurch allein schon den sprechenden ausdruck in ihrer hand zu haben. Ich ersuche daher die sänger inständigst, jene redenden stellen in meiner oper zu allernächst genau im tempo – wie sie geschrieben stehen – zu singen; sie mögen sie durchgehends lebhaft, mit scharfer aussprache vortragen, so haben wir schon *viel* gewonnen; – wenn sie von dieser basis aus weitergehend mit verständiger freiheit, eher befeuernd als zurückhaltend, das peinliche des tempo's ganz verschwinden lassen und nur noch den eindruck einer erregten, poetischen redeweise hervorbringen können, – so haben wir *Alles* gewonnen.

Bsp. 4: Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth (SuD Bd. 10, 299 = S. 5203)

Vor Allem war hier auf größte Deutlichkeit, und zwar zunächst der Sprache, zu halten: eine leidenschaftliche Phrase muß verwirrend und kann abstoßend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfaßt bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu lassen, muß aber die kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können: eine fallen gelassene Vorschlag-, eine verschluckte End-, eine vernachlässigte Verbindungs-Silbe zerstört sogleich diese nöthige Verständlichkeit. Diese selbe Vernachlässigung trägt sich aber unmittelbar auch auf die Melodie über, in welcher durch das Verschwinden der musikalischen Partikeln nur vereinzelt Akzente übrig bleiben, welche, je leidenschaftlicher die Phrase ist, schließlich als bloße Stimm-Aufstöße vernehmbar werden, von deren sonderbarer, ja lächerlicher Wirkung wir einen deutlichen Eindruck erhalten, wenn sie aus einiger Entfernung zu uns dringen, wo dann von den verbindenden Partikeln gar nichts mehr vernommen wird. Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungen-Stücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den »kleinen« Noten vor den »großen« den Vorzug zu geben, so geschah dieß um

jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie, gleich unverständlich bleiben, und diese dagegen dem trivialen Opernaffekte aufgeopfert werden, durch dessen Anwendung auf meine dramatische Melodie eben die Konfusion im Urtheile unserer musikalischen sogenannten »öffentlichen Meinung« hervorgerufen wird, die wir auf keinem anderen Wege aufklären können als durch jene von mir so unerlässlich verlangte Deutlichkeit. Hierzu gehört aber gänzlichliches Aufgeben des durch die gerügte Vortragsweise geförderten, falschen Affektes.

Bsp. 5: Brief an Emil Heckel v. 25.06.1875 (B Bayreuth, 221 = S. 22179)

Nun, ich bin jetzt mit Unger darin, habe mich allerdings sehr mit ihm gequält, bis ich seine sächsische Vocalisation, welche seine Stimme vollständig unkenntlich machte, überwand, gewann nun aber die Hoffnung, daß ich mit keinem mir bekannten Tenoristen besser fortkomme als mit ihm.

Bsp. 6: Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern (SuD Bd. 8, 134 = S. 3760)

Während in der italienischen Sprache die ihr eigenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmuthige Energie ihrer Konsonanten nur zu wirksameren Klangkörpern gebildet werden, und selbst der Franzose seinen, bereits weit beschränkteren Vokalismus durch eine Bildung der Konsonanten fließend erhält, deren oft bis zur begrifflichen Misverständlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürfnisse des Euphonismus sich verdankt, hat die deutsche Sprache [...] sich noch nicht so weit wieder entwickelt, daß sie im Betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wetteifern könnte. Eine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf Kosten der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vokalen, eingeengt von zwar höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus rücksichtslos gehäuften Konsonanten, muß sich zum Gesange nothwendig ganz anders verhalten, als jene vorerwähnten Sprachen. Das richtige Verhältniß hierfür ist erst zu erkennen; der Einfluß der Sprache auf den Gesang, und endlich vielleicht (denn unsere Sprache ist noch nicht fertig) des Gesanges auf die Sprache, ist erst zu ermitteln; jedenfalls kann dieß aber nicht auf dem bisherigen, von unseren Gesangslehrern eingeschlagenen Wege geschehen. Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stylistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache, und der Gesang wird entstellt [...]. Die richtige Entwicklung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die, gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muß. [...] Der Charakter dieses Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energisch sprechender Accent zu erkennen geben [...]. Daß hierbei eine eigentliche Verkümmern des Gesangswohlklanges nicht aufkommen dürfe, versteht sich von selbst. [...] Im vorliegenden Falle wird die von deutschen dramatischen Sängern geforderte besondere Eigenschaft nur dann für die Kunst überhaupt vollgiltig zu gewinnen sein, wenn auch der Gesangswohlklang der italienischen Schule in seiner Bildung nicht aufgeopfert wird. In das Studium der beabsichtigten Gesangsschule wird daher das reflektirende Befassen auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen sein müssen, und zwar, wie unerlässlich, mit Anwendung der italienischen Sprache. [...] 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. Für den zweckmäßigsten Unterricht nach diesen beiden Seiten hin, ist daher sogleich im Anfange der eigentlichen Stimmbildungsstudien zu sorgen. Der Sprachunterricht wird von der rein physischen Ausbildung des Sprachorganes bis zur genauen Belehrung über die Konstruktion des Verses, die Eigenschaften des Reimes, und endlich den rhetorischen und poetischen Gehalt des dem Gesange zu Grunde liegenden Gedichtes vorschreiten.

Bsp. 7: Über Schauspieler und Sänger (Wagner-SuD Bd. 9, 204 = S. 4454)

Mit [der deutschen] Sprache verbunden ist der italienische »Canto« unausführbar, und wir müssen ihm, sei er auch noch so süß und reich [...] durchaus entsagen. Wollen wir mit diesem Gesange noch unsere Sprache reden, so wird diese zu einem verzerrten Wüste unverständlich artikulierter Vokale und Konsonanten, welche, ohne als Sprache verstanden zu werden, wiederum jenem Gesange nur hinderlich sind und ihn entstellen. [...] Da unsere Sänger nicht natürlich aussprechen, kennen sie auch meistens den Sinn ihrer Reden gar nicht, und der Charakter der von ihnen zu gebenden Rolle wird ihnen somit nur nach allgemeinen schattenhaften Umrissen bekannt, in welchen sie sich ihnen im Lichte gewisser banaler Opernkonventionen zeigt. Bei dem hieraus entstehenden irrsinnigen Herumtappen treffen sie dann für den Zweck des Gefallens auf nichts Anderes, als die hie und da zerstreuten Tonaccente, auf welche sie nun mit stöhnendem Athemzuge ihre Stimme, so gut es geht, loslassen, und vermeinen jetzt recht »dramatisch« gesungen zu haben, wenn sie die Schlußnote der Phrase mit emphatischer Rekommandation an den Applaus preisgeben. Es war mir nun fast erstaunlich zu erfahren, wie schnell ein solcher Sänger, bei nur einiger Begabung und gutem Willen, von dem Unsinne seiner Gewohnheiten zu befreien war, sobald ich ihn auf das Wesentliche seiner Aufgabe in aller Kürze hinleitete. Hierfür bestand mein nothgedrungen einfaches Verfahren darin, daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ, die Linien der Gesangsbewegung ihm aber dadurch zum Bewußtsein brachte, daß ich in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten längeren Perioden, in welchen er zuvor mehrere Male leidenschaftlich respirirt hatte, auf demselben einen Athem von ihm singen ließ; worauf ich, wenn dieß gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Accent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühle selbst zu leiten übergab [...]. Denn Alles, dessen der deutsche Sing-Schauspieler (wie ich ihn hier nennen möchte) außer der Anleitung zum Wiedergewinn seiner schändlich verwahrlosten, guten Natürlichkeit im Sprechen wie im Singen bedarf, liegt einzig auf dem geistigen Gebiete der ihm nöthigen Bildung.

Bsp. 8: Cosima-Tagebücher: 03.03.1870 (Cosima-Tagebücher 1, 204 = S. 33810)

Bei Tisch besprechen wir den sonderbaren Unterschied zwischen der österreichischen Aussprache und der übrigen deutschen, und auch, daß sie griechische Wörter wie Zeus, Ze-ous aussprechen. R. erklärt es daher, daß die Gymnasien den Jesuiten übergeben worden sind, welche von Italien kamen und ihre italienische Aussprache auf das Deutsche übertrugen. Das Wienerische ist nicht Dialekt, sondern fremdländisch.

Bsp. 9: Cosima-Tagebücher: 21.07.1871 (Cosima-Tagebücher 1, 419 = S. 34547)

Wir sprechen dann viel, R. und ich, über das Englische, das ich gern spreche, gegen welches R. aber eine unüberwindliche Antipathie hat; er sagt, der Deutsche könne es nur als einen Dialekt, nicht als eine ernste Sprache ansehen. Wir bemerken, daß einzig der Deutsche sich so viel Objektivität bewahrt hat, um griechische und lateinische Namen, ohne sie nach sich umzumodeln, auszusprechen; daß der Deutsche einzig eine Aussprache nach der Schrift habe. Sehr bedeutungsvolles Faktum.

Bsp. 10: Cosima-Tagebücher: 22.07.1872 (Cosima-Tagebücher 1, 551 = S. 35046)

Bei Gelegenheit der fehlerhaften Aussprache die Walküre ereifert sich R. und sagt, woher denn die Leute ihre Kenntnisse der Dinge hernähmen, »zur Wal kor ich mir« u. s. w. ließ er Brünnhilde sagen, und dabei sprechen die Leute alle das Wort französisch aus.

Bsp. 11: Cosima-Tagebücher: 26.06.1874 (Cosima-Tagebücher 1, 831 = S. 36000)

Freitag 26ten. Heute ist es Mime, welcher sich vorstellt; R. erschrickt über die undeutliche Sprache der Leute, welche alle keine Konsonanten, namentlich kein S haben.

Bsp. 12: Cosima-Tagebücher: 29.07.1882 (Cosima-Tagebücher 2, 985 = S. 41000)

Zu Mittag haben wir heute die Sänger (Materna, Winkelmann, Scaria), denen R. Regeln gibt, z. B. der Aussprache, nicht sagen sein *Fluch* (so daß man »sein« kaum hört), sondern *sein Fluch*, und vieles noch.

Bsp. 13: Pasticcio (Wagner-SuD, Bd. 12, 6–9 = S. 6027–6033)

Es ist wahr, wir haben Singakademien, Gesangsvereine, Seminarien [...]; die höhere Gesangkunst, der Sologesang, ist aber offenbar im Sinken, und man dürfte ziemlich weit reisen, bevor man ein paar Dutzend guter Sänger und Sängerinnen zusammenbrächte, die dieses Namens würdig wären und nicht allein ein *schulgerecht ausgebildetes Organ, sondern auch einen guten Vortrag, richtige Deklamation, reine Aussprache, Seelenausdruck und gründliche musikalische Kenntniß vereinigen*. Man messe nur die meisten unserer gefeierten Sänger und Sängerinnen mit diesem Maßstab. Einzelne sehr bedeutende Vorzüge sind einzelnen allerdings zuzugestehen, aber ein Ganzes, wie es sich nicht etwa nur die Phantasie träumen oder das höhere Interesse wünschen kann, sondern wie es menschlich realisirt werden könnte und vormals wirklich realisirt war, wird man jetzt nur selten und ausnahmsweise aufstellen können. Man hört jetzt fast gar kein wahrhaft schönes und kunstgerechtes Trillo; sehr selten vollkommene Mordenten; sehr selten eine gerundete Koloratur, ein wahres, unaffektirtes, seelenergreifendes Portamento, eine vollkommene Ausgleichung der Stimmregister und feste Haltung der Töne in den verschiedensten Nuancen des Zu- und Abnehmens; die meisten Sänger, sobald sie die edeln Portamentokünste in Anwendung bringen wollen, distoniren sogar; und das Publikum, an unvollkommene Leistungen gewöhnt, übersieht die Schwächen des Sängers, wenn er nur als Schauspieler gewandt und ein Bühnenroutinier ist. [...] Der echte Kunstgesang ist durch textgemäße Cantabilität und stimmgemäße Bravour bedingt. Seitdem wir aber wieder dahingekommen sind, die echte italienische Gesangschönheit gering zu schätzen, haben wir uns immer mehr von dem Weg entfernt, den Mozart zum Heil für unsere dramatische Musik einschlug.

Bsp. 14: Glasenapp-Bio, 6. Buch/VI, S. 141 (= S. 47192)

Ein Sänger, der sich zum Mime meldete, erschreckte förmlich durch seine undeutliche Aussprache der Laute: konsonantenlos, besonders ohne *s*.

Bsp. 15: Erdmann Jung, Beitrag zur Gesangsaussprache

Richard Wagner schreibt mir aus Bayreuth: »Geben Sie es auf, den Leuten ihre Thorheiten ausreden zu wollen; Sie kommen nicht dazu. Wer g nicht von ch zu unterscheiden vermag, ist ein undeutscher Barbar, denn in diesem Unterschiede liegt der Reichthum der deutschen Sprache«.

Bsp. 16: Julius Hey/Hans Hey, Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 133 ff.

Auf einem unserer Spaziergänge kam Wagner darauf zu sprechen, wie oft und wie vergeblich er sich in früheren Jahren bemüht habe, Sänger [...] auf die Wichtigkeit einer verständlichen Textbehandlung auf die Notwendigkeit einer modulationsfähigen, der jeweiligen Stimmung entsprechenden Klangbehandlung hinzuweisen. »[...] Wenn ich von der Möglichkeit einer Übertragung jener bewährten Laut- und Klanggesetze auf unsern vaterländischen Gesang sprach, lächelte man ungläubig. Während die korrekten Leistungen einer im italienischen Bel Canto geschulten »Norma« mich aufrichtig entzückten, konnte mich am folgenden Abend dieselbe Sängerin als »Euryanthe« mit einer nichtswürdigen Textbehandlung zur Verzweiflung bringen. – Die italienische Oper betrachtet heute noch die Textunterlage als etwas durchaus Nebensächliches, der Sänger dagegen hielt sich für ernstlich verpflichtet, durch eine wirklich pietätvolle deutliche Wort- und Satzphrasierung seiner gesanglichen Darbietung zum vollen Verständnis zu verhelfen. – Nun versetzen Sie sich einmal in meine Lage! Zunächst begegnete

ich der üblichen, gedankenlosen Einschätzung meiner Operntexte ohne jeden ernstlichen Versuch, aus ihnen etwas Verbessertes, Kunstwürdigeres herauszufinden, während ich hoffte, meine Texte würden vielleicht Impulse zu einer Wendung auf diesem Gebiete werden können. Hierbei konnte ich nur unvermeidliche Enttäuschungen erleben. Auch entging mir nicht, wie die gesangliche Sprachbehandlung, statt sich zu verbessern, von Jahr zu Jahr sich verschlechterte. Vereinzelte Lichtblicke boten nur die gesanglichen Darbietungen solcher, die neben ihrer Anstellung als Opernsänger zugleich als Schauspieler beschäftigt waren. Aber auch diese vermochten mich nur in beschränktem Maße zu befriedigen, weil ihnen die klangliche Modulation durch Übertreibung des Konsonantischen nicht hinreichend zur Verfügung stand. Aber jedenfalls bekam man von diesen eine verständliche, durchaus deutliche Sprachbehandlung zu hören. [...] Tichatscheks gesangliche Sprachbehandlung, die beim Beginn unseres gemeinsamen Studiums noch häufig maniert war, häufig eine deutsch-böhmische Vokalisierung aufwies und die quantifizierende Wort- und Silbenbetonung aus mangelndem Sprachgefühl des öfteren verletzte, gewann unter meinen Händen eine Vervollkommnung, die mich zuletzt mit rückhaltloser Befriedigung erfüllte und meine Hoffnung auf das erträumte Kunstideal eines deutschen Bel Canto neu belebte. Ihm konnte ich begreiflich machen, daß eine häßliche, harte Behandlung der Konsonanten jede melodische Linie zerstörte, und daß man die Konsonanten nicht als das notwendige Übel für eine einigermaßen verständliche Textaussprache betrachten dürfe; eine richtige Behandlung verhilft dem Worte zu größerer Ausdrucksfähigkeit und Wirkung. Selbst die besondere Eigenschaft der Halb-Vokale (Klinger), als überaus günstige Bindemittel für gebundene Textphrasierung, die man gänzlich unbeachtet ließ, weil sie in keiner italienischen Gesangsschule erwähnt sind, – selbst ihre wundervolle Wirkung lernte ich erst durch Tichatschek kennen.

Bsp. 17: Julius Hey/Hans Hey, Richard Wagner als Vortragsmeister, S. 137 ff.

Den Zankapfel bildete der Vokal »ö« bei der dreimal wiederkehrenden Schlußstelle des an die Venus gerichteten Preisliedes im »Tannhäuser«. [...] Den flehentlichen Anruf an die Venus: »O Königin! Göttin, laß mich ziehen!« vermochte [Tichatschek] lange nicht zu der von mir gewünschten Wirkung zu bringen. Es fehlte ihm die unverfälschte Bildung des dunklen Vokallautes, der für unsere Sprache ein unvergleichliches Ausdrucksmittel bedeutet. (Überhaupt scheinen nur wenige Sänger die dunkle Vokalbildung zu beherrschen, weil ein stimmphysiologisches Hindernis schwer zu überwinden ist. Die beiden Mischvokale ö und ü kennt die italienische Sprache überhaupt nicht, das u nur vereinzelt.) Vergebens mühte ich mich ab, sein Ohr für den einzig richtigen Klang des »ö« umzustimmen – unmöglich, – immer behielt sein »ö« die gleiche helle, mir unerträgliche Klangfarbe. [...] Zuletzt verlor auch ich die Geduld und rief ärgerlich: »So spitzen sie doch endlich das Maul, und Sie haben den Klang, wie ich ihn will.« Darüber war er nun gewaltig aufgebracht, nannte mich einen eigensinnigen Kerl, der auf ganz nebensächliche Dinge versessen wäre, die mit dem wahren Gesang nichts zu schaffen hätten. »Mit geschlossenem Munde kann man überhaupt keinen hohen Ton singen! Diese verdammten ö und ü sind und bleiben unnatürliche Vokale« [...].

Bsp. 18: Carl Kittel, Vom Bayreuther Stil. Das Sprachliche, S. 217, 218

Das Sprachliche im allgemeinen, die bewußte Vokalfärbung und Konsonantenbildung im besondern, waren da die hauptsächlichen »Steine des Anstoßes«; denn die eigentliche Charaktergestaltung einer musikalisch-dramatischen Rolle begründet sich nur in der vollendeten Behandlung der Sprach- und Sprechart des ausübenden Künstlers – *Alberich, Hagen, Klingsor* und die *Kundry* des 1. und 3. Bildes sprechen manche Vokale und Konsonanten wesentlich anders als *Wotan, Siegfried, Parsifal* und *Brünnhilde*; verschieden gegen die Vorgenannten aber behandeln *Loge* und *Mime* seinerseits, *Siegmond* und *Sieglinde, Amfortas* und *Gurnemanz* andererseits – um nur eine gewichtige Beispiele herauszugreifen – das rein *Sprachliche* ihrer

Partien. [Fußnote:] Andeutungsweise möge hier auf die Verschiedenheit der Farbtöne des Selbstlauters »A« etwas näher eingegangen werden: *Alberichs* grell-helles Hohngelächter: »... Ha ha ha ha! Habt ihr's gehört?« ... und darauf sein dämonisches, weder gedunkeltes noch gewelltes, sondern klar klingendes, drohendes »a« bei: » ... Habt Acht! Habt Acht!« ... bis zu dem Abschlußwort: »Tag!« – – *Hagens* stumpf und hohl klingendes »a« bei: »... früh-alt, fahl und bleich« – – gegen das grell angesprochene: »Haß' ich die Frohen ...« [...] *Wotans* weich-gedunkeltes, freudig und voll klingendes »a« bei: »... Abendlich strahlt der Sonne Auge ...« – – oder das zart abgedunkelte »a« in *Brünnhildens* bang-schüchternem Fragen: »... War es so schmäählich, was ich verbrach, daß mein Verbrechen so schmäählich du bestrafst?« ... oder *Loges* höhnisch-grell aufblitzendes »a« bei: »... Geraten ist ihm der Ring!« – – Dann die baritonalfärbten »a« in *Siegmunds* Frage: » ... In Walhalls Saal Walvater find' ich allein?«

Bsp. 19: Carl Kittel, Vom Bayreuther Stil. Das Sprachliche, S. 220, 221

Eine weitere sorgfältige Beachtung fanden die Verschußlaute »g«, »b«, »d« am Wortende; sie mußten *hörbar* sein, jedoch nicht etwas als übertrieben-harte »k«, »p«, »t« aus der Brusttiefe herausgekeucht werden. – – Doch gab es auch da manche, die Regel bestätigende Ausnahme: der von dämonisch-leidenschaftlicher Tragik erfüllte *Alberich* und sein gleichgearteter Sohn *Hagen*, wie auch der listig-schlaue *Loge* oder *Mime*, mußten den Verschußlaut »g« in dem Worte »Ring« viel härter und auch akzentuierter sprechen als *Siegfried* und *Brünnhilde*, um nur ein kleines, jedem Hörer auffallendes Beispiel zu erwähnen.

Zusammenfassung

Unser zwischen Musik- und Sprechwissenschaft angesiedelter Beitrag versteht sich als Einführung in die für *Wagner-Lesarten* elementare Thematik der Bühnenaussprache beim Sprechen und Singen und in weiteren Sprechsituationen im 19. Jahrhundert und speziell bei Richard Wagner. Es werden Dimensionen des Aussprachebegriffs – die Zusammenhänge zwischen Aussprache und Phonetik/Phonologie sowie Aussprache und Orthografie – beschrieben und Hintergründe der Herausbildung einer deutschen Standardaussprache dargestellt. Das Konzept einer Historischen Aussprachepraxis« soll am Beispiel Wagners und speziell am *Ring des Nibelungen* in seinen Anfängen ausgeführt werden. Wie kann Wagners Ausspracheideal gefunden werden? Welche Spuren lassen sich bereits erahnen? Diese und weitere Fragen werden aufgegriffen und zu beantworten versucht. Unser Beitrag versteht sich als Auftakt zu einer aufführungspraktisch motivierten Untersuchung der Ausspracheideale sowie konkreter Vorgaben für das Sprechen und Singen auf der Bühne im 19. Jahrhundert. Weitere Studien sollen im Anschluss hieran anknüpfen und verschiedene Aspekte tiefenscharf untersuchen.

Our article, situated between musicology and speech science, can be understood as an introduction to the major themes for »Wagner Readings« with regard to stage pronunciation while speaking and singing and other conversational situations in the 19th century with a particular focus on Richard Wagner. The dimensions of pronunciation will be described – the correlations between pronunciation and phonetics/phonology as well as between pronunciation and orthography – and the reasons behind the establishment of a standard German pronunciation will be outlined. The concept of a »historical pronunciation practice« in its beginnings using Wagner as an example and the »Ring of the Nibelung« in particular will be realized. How can Wagner's ideal pronunciation be determined? Which clues are already open to speculation? – Questions such as these and others will be raised and attempts at answers made. Our contribution is to be understood as the beginning of performance practice-motivated research into pronunciation ideals and concrete standards of speaking and singing on stage in the 19th century. Further studies that tie in to this and that examine various aspects in great detail are to follow.

Übersetzung: Jennifer Smyth