



# „Wie einer singt, so ist er“

Die Wirkung Richard Wagners auf die  
Gesangspädagogik Karl Scheidemantels  
(1859–1923)



HERMAN WALLÉN



EST 41

DocMus Doctoral School

THE SIBELIUS ACADEMY OF THE  
UNIVERSITY OF THE ARTS HELSINKI 2018



„Wie einer singt, so ist er“



„WIE EINER SINGT, SO IST ER“

Der Einfluss Richard Wagners  
auf die Gesangspädagogik  
Karl Scheidemantels  
(1859–1923)

Herman Wallén

Supervisor of the written thesis:  
Professor, PhD Anne Kauppala, Sibelius Academy

Examiner of the written thesis:  
PhD Martin Knust, Linnaeus University Växjö

Custos:  
Professor, PhD Anne Kauppala, Sibelius Academy

University of Arts Helsinki  
Sibelius Academy  
DocMus Doctoral School

Arts Study Programme  
Written thesis  
EST Publication Series 41  
© Herman Wallén and Sibelius Academy of the University of the Arts  
Helsinki, 2018

Front picture: Karl Scheidemantel als Wolfram in „Tannhäuser“ von Richard Wagner. Bayreuther Festspiele, um 1890. SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Höffert, Wilhelm  
Cover design: Jan Rosström  
Layout: Paul Forsell

Printed by Unigrafia, Helsinki 2018

ISBN: 978-952-329-104-1 (printed)  
ISBN: 978-952-329-105-8 (pdf)

ISSN 1237-4229 (printed)  
ISSN 2489-7981 (pdf)

## Abstract

Herman Wallén: „*Wie einer singt, so ist er*“. *Die Wirkung Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Karl Scheidemantels (1859–1923)*. Written thesis for the degree of doctor of music in the Arts Study Programme, the University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy, DocMus Doctoral School. EST Publication Series 41.

This thesis examines Karl Scheidemantel's (1859–1923) singing pedagogy and some of his early recordings, which were made at the beginning of the twentieth century. Richard Wagner had a great influence on Karl Scheidemantel. The latter benefitted from the writings of Wagner not only as an artist and a pedagogue, but also as a person. To prove this, I will compare some of the central ideas of Wagner with written statements of Scheidemantel in his singing manuals *Stimmbildung* (1907), *Gesangsbildung* (1913) and *Meisterweisen* (1913), a compendium of six albums with songs and arias. Thereafter, I will analyse some of Scheidemantel's recordings to assess in which ways and to what degree the singer was successful in fulfilling his own demands.

Scheidemantel's aim was to create a singing school to educate Wagner singers. For this cause, Scheidemantel, a pupil of Julius Stockhausen (1826–1906), appropriated parts of his teacher's book *Singing Method* (1884). However, Scheidemantel modernised Stockhausen's ideas based on scientific advancements in the field of voice physiology and phonology. It was Scheidemantel's firm belief that this would be beneficial for future Wagner singers.

Furthermore, my research reveals that Scheidemantel combined Wagner's aesthetic premises with those of Eduard Hanslick in his ideas about singing. Scheidemantel attempted to develop his method as a form of Hegelian dialectic in order to find a universal answer to questions raised by the diverging “Neu-deutsche Schule” and the music aesthetics of the “Conservatives”.

The next generation of German singing pedagogues used some of Scheidemantel's ideas, but also criticised him for being too dogmatic and unscientific in his writings. Thus, Scheidemantel was both a role model and a counterexample. Nevertheless, he influenced such important singing pedagogues as Paul Lohmann (1894–1981) and Franziska Martienßen-Lohmann (1887–1971). My interest in these pedagogues was aroused by my singing teacher Roland Hermann (b. 1936), who was a pupil of Paul Lohmann.

The thesis will provide insights into Scheidemantel's time by drawing on descriptions by his contemporaries. The following chapters will elucidate his publications chronologically. In chapters 2–5, I will examine Scheidemantel's pedagogical writings, and in chapter 6 I will take up his recordings. The last

chapters (7–8) demonstrate Scheidemantel’s influence on later generations of singing pedagogues.

Keywords: singing pedagogy, opera, historical recordings, Richard Wagner, aesthetics, Karl Scheidemantel, Julius Stockhausen, Paul Lohmann, Franziska Martienßen-Lohmann, artistic research

## Tiivistelmä

Herman Wallén: „*Wie einer singt, so ist er*“. *Die Wirkung Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Karl Scheidemantels (1859–1923)*. Taiteellisen tohtoritutkinnon tutkielma. DocMus-tohtorikoulu. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. EST-julkaisu 41. 2018.

Karl Scheidemantel (1859–1923) oli aikansa tunnetuimpia saksalaisia laulajia. Hän tuli tunnetuksi erityisesti Richard Wagnerin oopperoiden baritoniroolien esittäjänä. Wagnerin kirjoituksilla oopperasta ja laulamisesta oli huomattava vaikutus Scheidemanteliin niin pedagogina, taiteilijana kuin persoonanakin.

Tämän tutkielman keskiössä on oopperalaulaja Scheidemantelin pedagoginen tuotanto sekä hänen varhaiset nauhoituksensa 1900-luvun alkupuolelta. Scheidemantelin pedagoginen tuotanto koostuu kirjoista *Stimmbildung* (1907) sekä *Gesangsbildung* (1913). Tämän lisäksi Scheidemantel julkaisi kuusi laulualbumia nimellä *Meisterweisen* (1913). Tarkastelen Scheidemantelin lauluoppaita ja vertaan niiden keskeisiä periaatteita Wagnerin käsityksiin laulamisesta. Tämän lisäksi tutkin, missä määrin Scheidemantel kykeni toteuttamaan omia ihanteitaan hänen omissa nauhoituksissaan.

Scheidemantel yritti kehittää laulukoulun, jonka päämääränä oli kasvat-  
taa Wagner-laulajia. Scheidemantel tukeutui mm. hänen opettajansa Julius Stockhausenin (1826–1906) kirjaan *Gesangsmethode* (1884). Scheidemantel kuitenkin modernisoi Stockhausenin argumentteja käyttäen fonetiikan sekä äänifysiologian uusimpia tutkimustuloksia.

Scheidemantelin esteettiset näkemykset pohjautuivat Wagnerin lisäksi myös Eduard Hanslickin (1825–1904) kirjaan *Vom Musikalisch-Schönen* (1854). Osoitan, että Scheidemantel toimi Hegelin dialektiikan mukaisesti pyrkien yhdistämään nämä toisilleen vastakkaiset käsitykset.

Scheidemantelin pedagogiset näkemykset siirtyivät myös seuraavalle sukupolvelle. Etenkin Paul Lohmannille (1894–1981) ja hänen puolisolleen Franziska Martienßen-Lohmannille (1887–1971) Scheidemantel oli tärkeä auktoriteetti, vaikkakin Martienßen-Lohmann otti Scheidemantelin näkemyksin myös kriittistä etäisyyttä. Molemmat edellä mainitut laulupedagogit luovat

suoran yhteyden siihen laulutraditioon, joka on muovannut minun käsityksiäni laulamisesta sekä laulun opettamisesta, koska olen opiskellut Roland Hermannin (s. 1936) johdolla; hän oli puolestaan Lohmannin oppilas.

Tutkielman aluksi käsittelen lyhyesti Scheidemantelin elämänvaiheita, missä hyödynnän hänen aikalaistensa kirjoituksia. Tämän jälkeen tarkastelen Scheidemantelin julkaisuja niiden ilmestymisvuoden mukaisessa järjestyksessä. Luvuissa 2–5 analysoin Scheidemantelin kirjoja sekä luvussa 6 hänen nauhoituksiaan. Viimeisissä luvuissa (7–8) käsittelen Scheidemantelin laulopedagogiikan vaikutusta.

Keywords: laulopedagogiikka, ooppera, historialliset nauhoitukset, Richard Wagner, estetiikka, Karl Scheidemantel, Julius Stockhausen, Paul Lohmann, Franziska Martienßen-Lohmann, taiteellinen tutkimus.

## Abstract

Herman Wallén: „*Wie einer singt, so ist er*“. *Die Wirkung Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Karl Scheidemantels (1859–1923)*. Abhandlung zur Erlangung des Titels eines Doktors der Musik. Künstlerischer Studiengang des DocMus Doctoralschools. Sibelius Akademie, University of the Arts Helsinki. EST-Publikation Nr. 41. 2018.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Gesangspädagogik des Weimarer Baritons Karl Scheidemantel (1859–1923) sowie mit einigen seiner Gramophon-Aufnahmen, die am Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden. In allen Kapiteln der Arbeit wird sein besonderes Verhältnis zu Richard Wagners Werken ersichtlich. Schon in den Quellen wird deutlich, dass Wagners Schriften und Kompositionen Scheidemantel nachhaltig prägten und zu einem Impetus für das künstlerische Selbstverständnis des Sängers wurden. Die Prominenz der ästhetischen Prämissen Wagners, kann in seinen gesangspädagogischen Schriften besonders deutlich verfolgt werden.

Diese Arbeit zeigt auf, wie Wagners Thesen Scheidemantel beeinflussten, indem einige zentrale Schriften des Komponisten mit den Aussagen des Sängers in seinen Publikationen *Stimmbildung* (1907), *Gesangsbildung* (1913) sowie *Meisterweisen* (1913) verglichen werden. In einem zweiten Schritt werden die Wagner-Aufnahmen des Baritons im Hinblick darauf untersucht, ob es Scheidemantel gelang, die Postulate aus seinen gesangspädagogischen Schriften zu erfüllen.

Die Ergebnisse der Untersuchung legen nahe, dass Scheidemantel den Versuch unternahm, eine neue deutsche Gesangsschulung zu errichten, wie

sie Wagner gefordert hatte. Dabei orientiert er sich nach den gesangspädagogischen Schriften seines Lehrers Julius Stockhausen (1826–1906). Allerdings werden die Erkenntnisse Stockhausens durch Scheidemantels Einbeziehung der damaligen Stimm- und Sprachwissenschaft modernisiert, um den Anforderungen Wagners besser gerecht zu werden.

Schließlich wird dargelegt, dass die Gesangspädagogik Scheidemantels die konträren ästhetischen Ansichten Wagners und Hanslicks durch die Verwendung der Hegelschen Dialektik vereinte, um durch die „Aufhebung“ dieser Gegensätzlichkeit, eine universelle Antwort auf die Fragen zu liefern, die der damals herrschende Richtungsstreit auf dem Gebiet der Musik produzierte. Die Aufnahmen Scheidemantels belegen, dass er nur bedingt für das Heldenbaritonfach geeignet war. Ferner konnte er nur einen Teil seiner eigenen Forderungen in die Tat umsetzen.

Die nächste Generation der Gesangspädagogen übernahm einiges aus den Büchern Scheidemantels, kritisierte jedoch auch vieles an seiner starren und unwissenschaftlichen Methode. Er war somit sowohl ein Vorbild als auch ein Negativbeispiel. Er prägte nachhaltig solche Gesangspädagogen wie Paul Lohmann (1894–1981) und Franziska Martienßen-Lohmann (1887–1971), welche die Gesangstradition errichten sollten, der der Verfasser dieser Zeilen sich besonders verpflichtet fühlt. Mein Interesse für diese Gesangspädagogen wurde durch meinen Gesangslehrer Roland Hermann (geb. 1936) geweckt, der bei Paul Lohmann Gesang studierte.

Zuerst erfolgt eine Einführung in die Zeit Scheidemantels, die das Leben des Baritons im Kontext seiner Zeitgenossen skizziert. Die weitere Gliederung richtet sich nach der Chronologie der einzelnen Publikationen des Autors, der zwei gesangspädagogische Bücher und sechs Gesangsalben veröffentlichte. Die mittleren Kapitel (2–5) befassen sich mit dem pädagogischen Werk des Sängers. Im sechsten Kapitel werden seine Aufnahmen analysiert. In den abschließenden Kapiteln (7-8) wird der Einfluss von Scheidemantels pädagogischem Oeuvre in einem Ausblick erörtert.

Keywords: Gesangspädagogik, Oper, historische Aufnahmen, Richard Wagner, Ästhetik, Karl Scheidemantel, Julius Stockhausen, Paul Lohmann, Franziska Martienßen-Lohmann, künstlerische Forschung.

## Danksagung

Diese Arbeit hätte nicht ohne die Mithilfe von vielen Individuen zur Vollendung gebracht werden können, von denen ich hier nur einige nennen kann. An erster Stelle gilt mein Dank Prof. Dr. Anne Kauppala für ihre wissenschaftliche und methodische Unterstützung sowie die anhaltende Hilfestellung während der gesamten Bearbeitungsphase meiner künstlerischen Doktorarbeit. Ferner danke ich Prof. Dr. Ulf Bästlein und Dr. Martin Knust für die zahlreichen Ratschläge und Anmerkungen, die mich auf dem Weg zur fertigen Arbeit immer wieder neue Aspekte und Ansätze entdecken ließen. Ein großes Dankeschön möchte ich auch an Dipl. Bibl. Kristina Unger vom Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth aussprechen. Mit ihrer Hilfe konnte ich viele Informationen über Karl Scheidemantels Zeit bei den Bayreuther Festspielen zusammentragen. Während der vier Konzerte und der CD-Aufnahme der künstlerischen Doktorarbeit hatte ich das Glück, mit hervorragenden Pianisten zu arbeiten. Für das Engagement und das tatkräftige Mitmusizieren möchte ich mich bei Professor Dr. Gustav Djupsjöbacka, Jarkko Riihimäki und Juhani Lagerspetz herzlich bedanken. Danken möchte ich auch PD Dr. Johannes Windrich sowie Dr. Ari Poutiainen, die mich mit vielen motivierenden Gesprächen und zielführenden Diskussionen unterstützt haben. Besonders möchte ich an dieser Stelle auch meiner Familie für die unermüdliche Stärkung und Motivierung während der langen Schreibarbeit danken.

Berlin, den 15.4.2018

Herman Wallén



## INHALTSVERZEICHNIS

Abkürzungsverzeichnis .....	15
Einleitung .....	17
<b>IA. Die zeitgenössische Scheidemantelrezeption .....</b>	<b>23</b>
Ia.1. Problematische Quellen .....	24
Ia.2. Scheidemantel in Büchern von Kohut (1888), Roeder (1896) und Wildberg (1902) .....	27
Ia.3. Zeitungsartikel und Kritiken.....	30
Ia.3.1. Berichte in Bühne und Welt aus den Jahren 1900 und 1911 .....	31
Ia.3.2. Berichte in Die Musik (1911).....	35
Ia.4. Künstlererinnerungen: Aus dem Bilderbuch eines Lebens ..	36
<b>IB. Scheidemantels eigene Schriften .....</b>	<b>46</b>
Ib.1. Scheidemantels Zeitungsartikel .....	46
Ib.2. Scheidemantel, Wagner und der Belcanto.....	51
Ib.3. Auf der Suche nach einem vaterländischen Belcanto: Wagner, Schmitt, Hey und Scheidemantel.....	54
Ib.4. Die Stilbildungsschule und Cosima Wagners Einfluss auf Scheidemantel .....	58
<b>IIA. Das Instrument „Stimme“ .....</b>	<b>62</b>
IIa.1. Der Prozess des Singens .....	62
IIa.2. Register als Sichtbarmachung des Instruments Stimme .....	65
<b>IIB. Scheidemantels Stimmbildung.....</b>	<b>68</b>
IIb.1. Vorbemerkungen an angehende Gesangsstudenten .....	69
IIb.1.1. Klangfülle und Klangschönheit.....	71
IIb.1.2. Die passende Stimmfarbe und der richtige Ambitus .....	72
IIb.1.3. Schauspielerisches Talent und die richtige Erscheinung .....	73
IIb.1.4. Die Gesundheit und die Tauglichkeit des Sängers .....	74
IIb.1.5. Karriereaussichten.....	75
IIb.2. Das Stimmorgan.....	77
IIb.2.1. Die Vokale.....	78
IIb.2.2. Scheidemantels Registertheorie als Grundlage für den künstlerischen Ausdruck .....	79

IIb.2.3.	Die Konsonanten .....	84
IIb.2.4.	Die deutsche Bühnenaussprache von Theodor Siebs .....	85
IIb.2.5.	Phonologische Grundsätze.....	87
IIb.3.	Vorübungen und Hauptübungen.....	89
IIb.3.1.	Turn- und Atemübungen .....	89
IIb.3.2.	Der Atem und das „geistige Gebiet im Gesang“ .....	90
IIb.4.	Die Gesangsübungen.....	92
IIb.4.1.	Vorübungen mit Kopfstimme .....	93
IIb.4.2.	Beweglichkeitsübungen .....	96
IIb.4.3.	Unterschiede zu den Übungen bei Stockhausen .....	97
IIb.4.4.	Übungen auf Mittelstimmvokalen .....	100
IIb.4.5.	Vorausgehende Überlegungen für die Hauptübungen.....	102
IIb.4.5.1.	Die erste Hauptübung für Frauenstimmen: Aus der Randstimme in die Mittelstimme.....	103
IIb.4.5.2.	Die erste Hauptübung für Männerstimmen: Aus der Randstimme in die Vollstimme. ....	105
IIb.4.5.3.	Die Zweite Hauptübung für Frauenstimmen: Von der Mittelstimme zur Randstimme. ....	106
IIb.4.5.4.	Die zweite Hauptübung für Männerstimmen: Von der Vollstimme zur Randstimme. ....	107
IIb.4.5.5.	Vom Decrescendo zum Triller und die „angehauchte Vokalisation“ .....	108
IIb.4.5.6.	Die dritte Hauptübung: Decrescendo–Crescendo.....	109
IIb.4.5.7.	Die dritte Hauptübung für Frauenstimmen, mit und ohne Beteiligung der „männlichen Stimmgebung“ .....	110
IIb.4.5.8.	Die dritte Hauptübung für Männerstimmen: Die Entwicklung der Mittelstimme.....	111
IIb.4.5.9.	Das Messa di Voce als vierte Hauptübung .....	114
IIb.4.6.	Vom Übungslaut zum Wort .....	115
IIb.4.7.	Übungen auf Vokalen.....	116
IIb.5.	Zusammenfassung.....	117
<b>III.</b>	<b>Gesangsbildung .....</b>	<b>119</b>
III.1.	Wagner und die Wissenschaft als Vorbild für die Gesangsbildung .....	121
III.2.	Die Terminologie Scheidemantels .....	126
III.2.1.	Gesangsbildung und Stimmbildung.....	126
III.2.2.	Das Aufsatzrohr .....	129
III.2.3.	Der Einsatz und der Ansatz .....	129
III.2.4.	Gespannte und ungespannte Vokale.....	130

III.2.5.	Die Grundfärbung .....	131
III.2.6.	Gestellte und ungestellte Tongebung.....	132
III.2.7.	Abgrenzung der Begriffe Mechanik und Register .....	133
III.2.8.	Die unterschiedlichen Registerbegriffe.....	134
III.2.9.	Der Begriff „voix mixte“ und die Kopfstimme .....	134
III.3.	Die Terminologie Scheidemantels aus heutiger Sicht .....	136
III.4.	Das wissenschaftliche Selbstverständnis Scheidemantels.	139
III.4.1.	Antworten auf einige Forschungsfragen von Helmholtz ....	139
III.4.2.	Das Lehrwerk von Roderich Benedix und die Grundfärbung.....	142
III.4.3.	Andere zeitgenössische Literatur: Bruns, Müller-Brunow, Taylor, Rutz .....	145
III.5.	Über die Gesangsregister und die „biologische Wissenschaft“ .....	148
III.5.1.	Exkurs: Parallelen zwischen Weininger und Scheidemantel .....	149
III.5.2.	Exkurs: Beckmesser, Fistel, Antisemitismus? .....	151
III.5.3.	Exkurs: Belcanto-Sänger und die hehre deutsche „Gesangeskunst“ .....	158
III.5.4.	Exkurs: Die Verquickung von Kunst, Religion und Ideologie .....	162
III.6.	Die Register und die „gemischte Stimme“ .....	164
III.7.	Scheidemantel korrigiert García .....	169
III.8.	Stockhausens Pädagogik als Vorbild?.....	171
III.9.	Ergänzende Leitsätze auf dem Weg zum Wagnergesang ...	177
<b>IV.</b>	<b>Das Studium einer Gesangsaufgabe .....</b>	<b>183</b>
IV.1.	Der Text .....	183
IV.1.1.	Die Aussprache.....	186
IV.1.2.	Die Grundfärbung als künstlerisches Mittel.....	187
IV.1.3.	Vokalqualitäten, Konsonanten und Lautverbindungen ....	189
IV.2.	Die Musik.....	191
IV.2.1.	Die musikalischen Elemente und aufführungspraktische Überlegungen .....	193
IV.2.2.	„Im Anfang war der Rhythmus“ .....	195
IV.2.2.1.	Das Rezitativ: Deklamation, Rhythmus, Tempo und Wagner.....	196
IV.2.2.2.	Auswendig lernen und singen .....	198
IV.3.	Die melodische Linie als Indikator für Phrasen und Phrasengruppen .....	199

IV.3.	Exkurs: Brahms als schlechtes Beispiel .....	200
IV.4.	Phrasengruppen, gesangstechnische Symbole sowie vorbereitende Übungen.....	202
IV.5.	Die Übungstafeln als Beispiele für das Vorgehen bei der Erarbeitung von Gesangswerken.....	207
IV.6.	Die letzte Übungstafel: „Che faró senza Euridice“ und die Ästhetik von Eduard Hanslick .....	209
IV.6.1.	Das Zusammenführen von gegensätzlichen Elementen zu einer umfassenden Synthese .....	214
IV.6.2.	Die apollinische Mäßigung .....	217
IV.	Exkurs: Scheidemantels Tagesroutine vor Aufführungen..	222
IV.7.	Zusammenfassung.....	224
<b>V.</b>	<b>Die Meisterweisen.....</b>	<b>227</b>
V.1.	Wagners Werke als Ziel: Die Grundstruktur der Gesangsalben.....	227
V.2.	Die Auswahl der anderen Werke.....	229
V.3.	Meyerbeer als Exempel? .....	234
V.4.	Von den Meistern lernen.....	237
V.5.	Von der Stimm- und Gesangsbildung zu den Meisterweisen.....	239
V.5.1.	Die ersten „Meisterweisen“: das Repertoire .....	241
V.5.2.	Wenn sich zwei Herzen scheiden.....	243
V.5.3.	Werke der Klassik .....	244
V.5.4.	Unterschiedliche Sängertypen .....	246
V.5.5.	Die Progression der Lieder und Arien.....	250
V.6.	Zusammenfassung.....	254
<b>VI.</b>	<b>Karl Scheidemantels Aufnahmen.....</b>	<b>256</b>
VI.1.	Scheidemantel als Interpret von Wolfram von Eschenbach .....	258
VI.2.	„Als Du im kühnen Sange uns bestrittest“ mit Klavierbegleitung.....	260
VI.3.	„Als Du im kühnen Sange uns bestrittest“ fünf Jahre später mit Orchesterbegleitung.....	263
VI.4.	„An Deinen Sang voll Wonn‘ und Leid“ – Die Stimme Scheidemantels.....	265
VI.5.	Nun die Schatten dunkeln (Für Musik) .....	266
VI.6.	Zusammenfassung.....	270

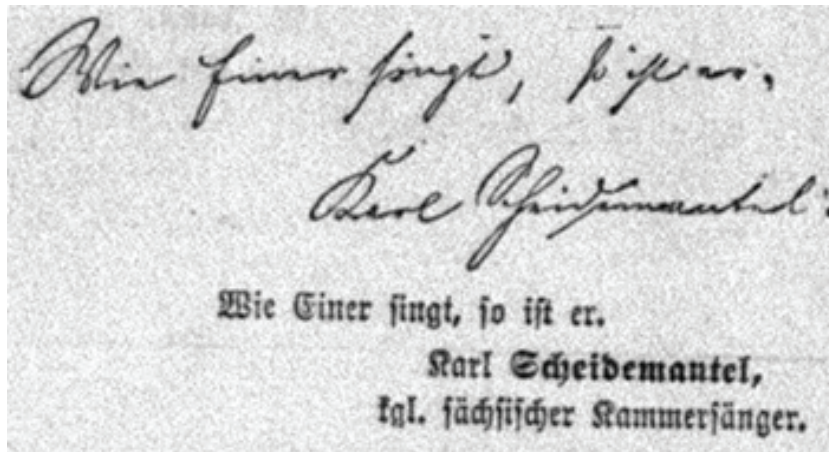
<b>VII. Das Erbe Scheidemantels.....</b>	<b>272</b>
<b>VIII. Einwände der nächsten Generation.....</b>	<b>276</b>
<b>IX. Zusammenfassung.....</b>	<b>282</b>
<b>Quellen- und Literaturverzeichnis .....</b>	<b>287</b>
1. Musikalien.....	287
2. Aufnahmen.....	288
3. Archivmaterial .....	289
4. Literaturverzeichnis .....	289
5. Abbildungsverzeichnis.....	297
<b>Anhang 1: Briefe von Karl Scheidemantel und Cosima Wagner.....</b>	<b>299</b>
<b>Anhang 2: Konzertprogramme der künstlerischen Doktorarbeit.....</b>	<b>318</b>

#### *Abkürzungsverzeichnis*

- GB Karl Scheidemantel, *Gesangsbildung*, Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1921
- SB Karl Scheidemantel, *Stimmbildung*, Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1923
- Wagner-SuD Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*,  
Volksausgabe, Bände 1–12 und 16, Leipzig: Breitkopf&Härtel, o. J.  
[1911]
- [...] Auslassungen, Ergänzungen und Umstellungen (Bsp. „er [Wagner]“)
- [] Änderungen der Grammatik (Bsp. „einer“ „eine[]“)



# Einleitung



**Abb. 1.** „Wie einer singt, so ist er“. Bildausschnitt: Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 1.

Dieses Zitat stammt von dem Weimarer Bariton Karl Scheidemantel (1859–1923), der in Deutschland am Anfang des 20. Jahrhunderts zu den berühmtesten Sängern gehörte. Der oben als Motto vorangestellte Satz findet sich in einem Erinnerungsalbum, das vermutlich von einem begeisterten Anhänger Scheidemantels oder dem Künstler selbst angelegt wurde.<sup>1</sup> Die vielen Rezensionen, die in dem Album enthalten sind, zeugen von Scheidemantels Erfolg als Sänger und seiner großen Popularität. Seine Bekanntheit basierte auf mehreren Auftritten bei den Bayreuther Festspielen – damals unter der Leitung von Cosima Wagner (1837–1930), die Scheidemantel einen „Bayreuther Künstler par excellence“ nannte<sup>2</sup> – sowie auf seiner 25 Jahre langen

---

1 Auf einer Seite des Albums findet sich eine handschriftliche Notiz über eine Konzertbesprechung in Berlin. Es scheint Scheidemantels Handschrift zu sein. Da das Album zudem viele Kritiken aus dem Ausland (Italien und England) enthält, die in Deutschland nicht leicht zu beschaffen waren, ist es wahrscheinlich, dass Scheidemantel die Person, die das Erinnerungsbuch zusammenstellte, kannte. Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 78. Bei den Seitenzahlen, die hier angegeben sind, handelt es sich um die gescannten Seiten des Albums. Das Album ist nicht nummeriert. Die Nutzung des obigen Bildes erfolgt durch Genehmigung des Generallandesarchivs Karlsruhe.

2 Cosima Wagner schrieb ihm 1892: „Wie Wenige mit äußeren Mitteln und Ausbildung derselben ausgestattet, als welche man für die Haupterfordernisse des Opersängers mit Recht erachtet, hat Ihre Intelligenz mit bewunderungswürdiger Energie das erfaßt, worum es sich in unserer Kunst handelt, und dies stempelt Sie zum Bayreuther Künst-

Gesangstätigkeit im Ensemble der Dresdner Hofoper. Scheidemantel, der zwischen 1920 und 1921 die Dresdner Hofoper als Operndirektor leitete, hatte eine große Bedeutung für das Dresdner Musikleben, was dadurch unterstrichen wird, dass eine Straße im Dresdner Stadtteil Reick nach ihm benannt ist. Bezeichnend ist, dass diese Straße sich in der Nähe der Schuch- und der Gudehusstraße befindet. Bei dem Dirigenten Ernst von Schuch (1846–1914) und dem Heldenenor Heinrich Gudehus (1842–1909) handelt es sich um ähnlich renommierte Künstler, die darüber hinaus oft mit Scheidemantel an der Dresdner Hofoper auftraten.

Außerhalb Dresdens ist der Name Scheidemantel heute höchstens Gesangsenthusiasten vertraut, die sich mit der Historie der Bayreuther Festspiele oder den zahlreichen Uraufführungen an der Dresdner Hofoper auseinandergesetzt haben. An letzterem Ort leistete Scheidemantel Bedeutendes, indem er tragende Rollen bei den Uraufführungen von Richard Strauss‘ Opern und vielen anderen zeitgenössischen Komponisten übernahm. Die herausragende Bedeutung des Sängers wird jedoch auf einem anderen Gebiet offensichtlicher, nämlich in der Gesangspädagogik.

Es ist bekannt, dass die Gesangsschulung um Franziska Martienßen-Lohmann (1887–1971) und Paul Lohmann – eine der wichtigsten gesangspädagogischen Strömungen in Deutschland im 20. Jahrhundert – an die gesangstheoretischen Überlegungen von Johannes Messchaert (1857–1922) und Karl Scheidemantel anknüpft.<sup>3</sup> So schreibt Barbara Hoos de Jokisch: „Martienßen-Lohmann und Lohmann fußen durch ihre Lehrer Messchaert und Scheidemantel zunächst ganz auf der Tradition des 19. Jahrhunderts“.<sup>4</sup> Während Messchaert

---

ler par excellence, und dies läßt mich solchen Wert auf Ihre Mitarbeit bei uns und Ihre Mitwirkung im Ausland legen“. Zitiert in: Trede, 1911, S. 35f. Obwohl Cosima Wagner Scheidemantel lobte, war sein Verhältnis zu den Bayreuther Festspielen ab 1894 zwiespältig. Dies wird besonders deutlich in seinen Briefen an Cosima Wagner und an Adolf von Groß (1845–1931), die im Anhang dieser Schrift transkribiert sind.

- 3 Es gibt einige Variationen von Franziska Martienßen-Lohmanns Namen. Hoos de Jokisch gibt hierzu folgende Informationen: Franziska Martienßen-Lohmann benutzte den Nachnamen Martienßen (mit „ß“) als sie mit dem berühmten Klavierpädagogen Carl Adolf Martienssen (1881–1955) verheiratet war. Nach ihrer Heirat mit Paul Lohmann im Jahre 1929 nannte sie sich Martienßen-Lohmann. In ihren Büchern, die vom schweizerischen Atlantis-Verlag herausgegeben werden, wird sie als Franziska-Martienssen angeführt, wahrscheinlich da der „Verlag sich für eine einheitliche Schreibweise aller Namen [der Familie Martienssen] entschied“. Hoos de Jokisch, 2015, S. 15/17 und 193. In dieser Schrift wird die Schreibweise Martienßen (besonders bei Erwähnung ihrer Schrift *Das bewußte singen*) bzw. Martienßen-Lohmann präferiert. Bei Literaturangaben wird die jeweilige Namensgebung verwendet, die vom Verlag festgesetzt wurde.
- 4 Hoos de Jokisch, Barbara: Die Nachlässe von Franziska Martienßen-Lohmann (1887–1971) und Paul Lohmann (1894–1981). <http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/sammlungen/bestaende/nachlaesse/martienssen-loh->



**Abb. 2.** Porträtsammlung von Gesangssolisten und Solotänzern der Dresdner Hofoper. Scheidemantel, der als ein „erklärter Liebling“ des Dresdner Publikums bezeichnet wurde<sup>5</sup>, ist hier in der obersten Reihe, ganz rechts neben dem Helden Tenor Heinrich Gudehus platziert, der als einer der ersten Sänger die Rolle des Parsifal in Bayreuth im Jahre 1882 sang. Bild aus: Kohut, 1888.

keine Bücher über den Gesang veröffentlichte und seine Lehre nur durch seine Schülerin Martienßen in schriftliche Form gebracht wurde,<sup>6</sup> hinterlässt Scheidemantel ein weit ausladendes Lehrwerk, das ihm schon zu Lebzeiten den Ruf eines Gesangstheoretikers einbrachte.<sup>7</sup> Allerdings sind seine Schriften *Stimmbildung* (erstmalig erschienen 1907) und *Gesangsbildung* (erstmalig erschienen in 1913) mehr als Gesangstheorie und eine bloße Beschäftigung mit der damaligen Stimmforschung zum Zwecke einer physiologisch grundierten Gesangsausbildung aufzufassen.<sup>8</sup> Vielmehr liefern sie mannigfaltige Informationen über den Beruf des Bühnen- und Konzertsängers, die sich dem reichen Erfahrungsschatz Scheidemantels verdanken. Sie verdeutlichen somit, was gemeinhin als „stilles“ oder „implizites Wissen“ in der Kunst beschrieben wird. Daher kann man seine Publikationen, insbesondere das ausführlichere Werk *Gesangsbildung*, durchaus als eine frühe Form der künstlerischen Forschung bezeichnen. Diese Form der künstlerischen Forschung wird von Henk Borgdorff als „Research for the arts“ klassifiziert.<sup>9</sup> Scheidemantels Ziel ist es nämlich, den Leser durch seine Schriften zu einem besseren Gesangkünstler auszubilden und somit die damalige Gesangkunst weiterzuentwickeln. Eben auf dieser künstlerischen Forschung liegt auch der Fokus der vorliegenden Arbeit.

Als ich im Zuge meiner künstlerischen Doktorarbeit an der Kunstuniversität in Helsinki nach einem geeigneten Thema für meine schriftliche Arbeit suchte und mit einigen in Finnland tradierten Vorstellungen über den Gesang konfrontiert wurde, erschien es mir nötig, mir eine deutlichere Vorstellung über den theoretischen Unterbau meiner Gesangsschulung zu erarbeiten.<sup>10</sup> Meine Zielsetzung war dabei, mein Wissen und Können als Sänger und Pädagoge zu erweitern. Diese Tradition, deren Grundpfeiler der Liedgesang, plastische Diktion, Ausgewogenheit der Stimme in allen Lagen und eine genaue Kenntnis über die Funktionalität der Stimme sind, sollte erkundet werden, um in der Beschäftigung mit dieser Materie neue Aspekte über die sängerische Gestaltung herauszuarbeiten. Es war mir durch mein Gesangsstudium bekannt,

---

*mann-franziska-und-lohmann-paul/* (besucht am 21.03.2015).

5 Pierson, 1910, S. 238.

6 Vgl. Hoos de Jokisch, 2015, S. 68.

7 Schliepe, 1926, S. 96.

8 Ferner veröffentlichte Scheidemantel sechs Alben mit Unterrichtsmaterial mit dem Titel *Meisterweisen* (1913).

9 Borgdorff, Henk: *The Debate on Research for the Arts*. [http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007\\_1\\_2.pdf](http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007_1_2.pdf) (besucht am 21.03.2015).

10 Ich studierte bei Prof. Roland Hermann und in der Liedklasse von Prof. Hartmut Höll und Prof. Mitsuko Shirai an der staatlichen Musikhochschule in Karlsruhe. Hartmut Höll erzählt über seine Arbeit als Liedpianist und Pädagoge in: WortMusik, 2012.

dass die oben genannten Pädagogen die Eckpfeiler für diese Gesangstradition bildeten.

Bei der Analyse der Genealogie dieser Gesangspädagogen, die in meinem Falle über Roland Hermann, Paul Lohmann, Karl Scheidemantel und Julius Stockhausen bis Manuel García zurückverfolgt werden kann, trat zutage, dass keine einschlägige Literatur über den Pädagogen Karl Scheidemantel verfügbar ist. Man hat es hier mit einer veritablen Forschungslücke zu tun. So gibt es beispielsweise in einem der größten Onlineverzeichnisse über Musikartikel (RILM<sup>11</sup>) nicht einen Eintrag über Karl Scheidemantel. Lediglich in der neueren Literatur wird er teilweise in Verbindung mit Franziska Martienßen-Lohmann, seinen Schüler Paul Lohmann oder mit seinem Lehrer Julius Stockhausen angeführt. Scheidemantels pädagogisches Werk und seine Stellung in der Reihenfolge dieser Gesangspädagogen ist ganz offensichtlich unterbelichtet. Alleine aus diesem Grund erscheint eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seiner Gesangspädagogik lohnend. Darüber hinaus gibt es weitere Gründe, die sich im Zusammenhang mit meiner künstlerischen Forschung aufdrängten, um Scheidemantels Pädagogik näher zu erörtern.

Zum einen legt Scheidemantels Pädagogik besonderen Wert auf die Rolle des Lieds in der Ausbildung der Stimme; dies manifestiert sich auch in seinem Repertoire. Seine Akzentsetzung koinzidiert somit mit dem künstlerischen Teil meines Dissertationsvorhabens, in dem es um das Liedschaffen von Jean Sibelius und seiner Zeitgenossen geht.<sup>12</sup> Weiterhin illustriert diese Pointierung die Hintergründe, wieso das Lied noch heute eine so wichtige Stellung in der Gesangsschulung von Paul Lohmann und seinen Schülern einnimmt. Zum anderen weisen die stimmlichen Möglichkeiten Scheidemantels eine gewisse Ähnlichkeit zu meiner Stimme auf; schließlich habe ich meine langjährigen Erfahrungen als Opernsänger in ähnlichen Rollen wie Scheidemantel gesammelt.

Bei der Analyse der stimmlichen Mittel Scheidemantels sind zwar einige Aufnahmen des Baritons schon behandelt worden,<sup>13</sup> doch ist eine Beschäftigung mit seiner Pädagogik in Verbindung mit seinem künstlerischen Schaffen bis jetzt nicht erfolgt. Die Verbindung zwischen dem künstlerischen Wollen und dem Können Scheidemantels stellt bislang eine offene Frage dar. Daher wird sich diese Arbeit in erster Linie mit seiner Pädagogik, die in Gestalt seiner Unterrichtsmaterialien dokumentiert ist, und seinen Aufnahmen beschäftigen.

---

11 RILM Abstracts of Music Literature (rilm.org).

12 Die Programme der einzelnen Prüfungskonzerte sind im Anhang dieser Arbeit abgedruckt.

13 Vgl. Nöther, 2008, S. 278; Luther, 2005, Sp. 1214, Dennis, 1952, S. 249ff.

Seine Schriften bilden eine große und manchmal konfus wirkende Einheit, deren Erfassung dem Leser Schwierigkeiten bereitet, wie dies schon von einigen Zeitgenossen Scheidemantels geäußert wurde.<sup>14</sup> Es war daher nötig, eine geeignete Perspektive für die Erörterung seiner Gedanken zu finden. Für die Strukturierung der Arbeit war von Vorteil, dass er zu einer Generation von Musikern gehörte, die sich von dem Musikstreit zwischen der Neudeutschen Schule (zu der sich Scheidemantel zählte) und der Opposition um Brahms und Hanslick beeinflussen ließ. Mit diesem Richtungsstreit zusammenhängende Fragen und Überlegungen ziehen sich wie ein roter Faden durch seine Schriften; auf diese Weise werden die kunsttheoretischen Grundlagen von Scheidemantels Pädagogik sichtbar. Hier tritt der Einfluss von Wagners Ästhetik deutlich in den Vordergrund. Wagners Forderungen an die Sänger bilden in Scheidemantels Texten einen wichtigen Teil. Die Thesen des Sängers erwecken den Anschein, als wolle er sich in seinen Büchern in jeglicher Hinsicht als wahrer Wagnerianer beweisen – oder, wie es sein Biograph Trede ausdrückt, als einen „im Wagnerischen Geiste aufgehenden Bayreuther[]“.<sup>15</sup> In vielerlei Hinsicht geriet er dadurch in den Bannkreis der Wagnerschen Ideenwelt.

Um diese Bezüge zu verdeutlichen, ziele ich mit der vorliegenden Arbeit darauf ab, den Einfluss Richard Wagners auf die Gesangspädagogik Scheidemantels zu untersuchen. Dabei gehe ich auf die Persönlichkeit Scheidemantels ein, beleuchte also auch, welche Spuren die Wagnerschen Schriften in seinem Leben bzw. in seiner Weltanschauung hinterließen. Nach der Analyse des Lehrmaterials, die auch mit dem Ziel verbunden ist, Scheidemantels Lehrwerk der Vergessenheit zu entreißen, werde ich erörtern, wie er Wagner gesungen hat. Dies lässt sich anhand von zwei Wagneraufnahmen erforschen. Bezugnehmend auf den vorangestellten Aphorismus in dem oben erwähnten Erinnerungsalbum kann somit indirekt erörtert werden, ob es tatsächlich der Wahrheit entspricht, dass einer so singt, wie er ist, oder ob Scheidemantel mit diesem Satz womöglich etwas anderes ausdrücken wollte. Zuerst gilt es jedoch aufzuzeigen, wie er in einigen Texten seiner Zeitgenossen beschrieben wird.

---

14 Vgl. GB, S. 100.

15 Trede, 1911, S. 36.

# Ia

## Die zeitgenössische Scheidemantelrezeption

Die Literatur über Scheidemantel weist eine große Bandbreite aus und verdeutlicht seine Bekanntheit am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.<sup>16</sup> Er wird im Jahre 1922, also neun Jahre nach Beendigung seiner aktiven Sängerlaufbahn, im *Riemanns Lexikon für Musik* als ein „hervorragender Bühnen- und Konzertsänger“ beschrieben.<sup>17</sup> Diese Meinung war nicht vereinzelt unter den Zeitgenossen Scheidemantels, denn es wird in weiteren Quellen von einer „allgemeinen Verehrung“<sup>18</sup> für den Bariton berichtet, die mit einem großen Interesse an Scheidemantels Karriere einherging.<sup>19</sup> Sogar noch nach seinem Tod ist ein sehr ehrfurchtsvoller Ton in den Schriften Franziska Martienßen-Lohmanns erkennbar, wenn sie über ihn als Sänger schreibt.<sup>20</sup> Seine Fähigkeiten als Pädagoge beurteilt sie jedoch kritisch, wie später dargelegt wird (vgl. Kap. VII.). In neueren Publikationen wird Scheidemantel in seiner Funktion als Stimmbildner und Gesangspädagoge erwähnt, so beispielsweise in der Dissertation von Pezenburg, der den Bariton in einer Reihe von „bekannten Physiologen, Phonetikern und Gesangspädagogen“ nennt.<sup>21</sup> Ebenfalls scheint er einen gewissen Einfluss auf Pezenburg bei seinen Stimmbildungsübungen in seiner neuesten Publikation *Stimmbildung* gehabt zu haben.<sup>22</sup> Damit ist deutlich, dass die gesangspädagogischen Schriften Scheidemantels noch heute eine gewisse Aktualität besitzen, obwohl seine Vorgehensweise beim Unterrichten

---

16 Luther liefert eine Übersicht über die Literatur über Scheidemantel in *MGG2*, 2005, Sp. 1214.

17 Riemann, 1922, Sp. 1133.

18 Adolph, 1932, S. 99.

19 Vgl. Schorn, 1913, S. 315.

20 Vgl. Martienßen, 1951, S.32, dort heißt es über Scheidemantel, er sei ein „erfahrener Sänger“ und einer der „genialsten Köpfe“.

21 Pezenburg, 2005, S. 5.

22 Pezenburg schlägt Übungen im „Anfängerunterricht“ mit der Silbe „nu“ vor. Vgl. Pezenburg, 2013, S. 202. Diese Silbe wird auch von Scheidemantel am Anfang der Stimmbildung bevorzugt. Dies wird in Scheidemantels *Stimmbildung* deutlich.

als veraltet angesehen werden kann, wie später noch ausführlicher dargelegt werden soll (vgl. Kap. VI. und VII.).

### Ia.1. Problematische Quellen

Als bekannteste und wichtigste Quelle über das Leben Scheidemantels darf das Buch *Karl Scheidemantel* von Paul Trede angesehen werden. Das Buch wird auch in dem oben erwähnten Artikel in *Riemanns Lexikon für Musik* angeführt und hat, nach Ansicht des Autors, den Ruhm des Baritons für spätere Generationen – die sich kein eigenes Urteil über sein Singen bilden konnten – begründet. Dies ist in mehrfacher Hinsicht problematisch, denn Trede war seit 1907 Gesangsschüler von Scheidemantel und wurde anscheinend von ihm protegirt. Dieser Umstand findet jedoch keine Erwähnung in der Schrift Tredes. So heißt es etwa in einem Lexikon aus dem Jahre 1911, dass Trede Scheidemantels „Erbe [...] [an der Dresdner Hofoper] antrat“.<sup>23</sup> Scheidemantel hat sich für viele junge Sänger<sup>24</sup> an der Dresdner Hofoper eingesetzt und viele junge Talente „entdeckt“, wie aus den Biografien seiner Schüler hervorgeht.<sup>25</sup> Dass das Buch *Karl Scheidemantel* von einem seiner Schüler geschrieben wurde, erklärt das idealisierende Bild des Menschen und Sängers Karl Scheidemantel, welches das Buch zeichnet. So schreibt der Scheidemantel-Schüler beispielsweise: „Einem verehrungsfähigen Nachwuchse [...] bleibt er der Held, dem es die Wege zum Olymp sich nachzuarbeiten gilt“.<sup>26</sup> Man kann das Buch also eher als eine Laudatio auffassen, geschmückt mit allerlei Anekdoten und Geschichten, die die Vorzüge des Sängers hervorheben und die kritischen Aspekte seiner Person weitestgehend verschweigen. Das Buch wurde vor dem Ausscheiden Scheidemantels von seiner Bühnentätigkeit im Jahre 1911 geschrieben. Die Vermutung liegt nahe, dass es das Publikum mobilisieren sollte, eine der zahlreichen letzten Vorstellungen Scheidemantels an der Dresdner Hofoper zu erleben. Gleichzeitig wurde aber auch die Bedeutung des Sängers damit verfestigt.

Trede hat eine sehr verklärende Sicht auf das Singen seines Mentors. Er wird von seinem Lehrling zu einem beispielhaften Meistersänger ohne jegliche

<sup>23</sup> Jansa, 1911, S. 316.

<sup>24</sup> Hier und im weiteren Verlauf dieser Schrift steht in den meisten Fällen lediglich die männliche Form der Substantive, um eine bessere Lesbarkeit des Textes zu gewährleisten. Selbstverständlich schließt diese Formulierung auch die weibliche Form mit ein. Scheidemantel selbst wählt die Formulierung „Sängern und Sängerinnen“ erst im Vorwort seiner *Meisterweisen* (1913).

<sup>25</sup> Vgl. Eintrag Rudolf Bockelmann in Kutsch & Riemens, 1977.

<sup>26</sup> Trede, 1911, S. 4.



Makel, gar einem „Propheten“ emporgehoben.<sup>27</sup> Inwiefern der Sänger – beispielsweise in seiner Jugend – tatsächlich fehlerlos sang, kann nicht restlos geklärt werden, da Aufnahmen seiner Stimme erst Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden. Den Wahrheitsgehalt des Geschriebenen zu klären, gar einer Klärung der wahrscheinlichen Mitautorschaft Scheidemantels an dem Buch Trede mit dem Zweck einer Selbststilisierung nachzugehen, kann diese Arbeit nicht leisten: Das würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Der Autor dieser Zeilen hat daher beschlossen, mit gebührender Kritik, nur die Informationen aus Trede Buch zu verwenden, die für die Erfassung der gesangspädagogischen Schriften von Bedeutung sein könnten.

Zur Thematik in Bezug auf Wagner ist die Aussage Trede von Interesse, dass Scheidemantel ein Künstler „exklusiver Wagner-Observanz“ gewesen sei.<sup>28</sup> Dieses hätte sich besonders in seiner Interpretation des Hans Sachs geäußert. Der Künstler wäre zum „Musterbild jenes sympathischen Volksdichters, wie ihn Richard Wagner im Schöpfertraum sah“, avanciert. Diese Rollenleistung sei aus der Symbiose von „selbstschöpferischer Veranlagung, langjähriger Erfahrung und pietätvollem Studium“ entstanden.<sup>29</sup> Dass die Rolle des Hans Sachs für Scheidemantel große Bedeutung hatte, klingt hier bereits an und wird an späterer Stelle noch offensichtlicher. Bei Trede Beschreibung von Scheidemantels Agieren als Hans Sachs, handelte es sich auch um Werbung für die letzten Vorstellungen Scheidemantels in der Rolle des Schusterpoeten, doch gleichzeitig wird hier auch die Verbindung zu den ästhetischen Gedanken Wagners als maßgeblich für seine künstlerische Produktivität hervorgehoben. Dass dies sich nicht nur in seiner Funktion als Sänger abzeichnete, kann man also schon in Trede Buch erahnen. Der Autor beschreibt ferner, dass Scheidemantel bereits im Jahre 1882 den *Parsifal* in Bayreuth erlebte und dass ihn diese Begebenheit sehr beeinflusste: Das Weihefestspiel „erschütterte und durchrüttelte [Scheidemantel] in seinem ganzen Wesen“, schreibt Trede.<sup>30</sup> Man kann dieses Ereignis also als ein Initiationserlebnis für den damals jungen Sänger auffassen. Scheidemantel wurde dadurch in den Kreis der Wagnerianer aufgenommen, denn Trede schreibt davon, dass sein Lehrer durch das Erleben des *Parsifals* von der „mystischen Stimmung des Ganzen [...] erhoben“ sei und seit diesem Tag sich zu den „Bayreuthern“ zählen würde.<sup>31</sup> Tatsäch-

---

27 Trede, 1911, S. 65

28 Ebd. S. 64.

29 Ebd. S. 65f.

30 Ebd. S. 31.

31 Ebd.

lich bekennt sich Scheidemantel in seinen Schriften mehrmals selbst als Wagner-Adept.

Neben Tredes Buch gibt es viele weitere Quellen über Scheidemantels Leben. Allerdings ist auch das Buch *Erlebte Kostbarkeiten* von Johannes Reichelt aus dem Jahr 1941 als problematisch anzusehen. Hier werden Scheidemantel und alle anderen Persönlichkeiten, die in dem Buch besprochen werden, als Künstler bezeichnet, deren „Glutstrom deutscher Empfindung und Gestaltungskraft [...] glücklich in die Sehnsucht des nationalsozialistischen Reiches“ einmünden würden.<sup>32</sup> Reichelt versucht also mit seinen „Bekanntnissen“ ihn lange nach seinem Tod für die Ideen des Nationalsozialismus zu vereinnahmen. Wie später dargelegt wird, hat Scheidemantel selbst den Keim für diese Vereinnahmung gelegt, indem er beispielsweise aus der antisemitischen und antifeministischen Skandaldissertation von Otto Weininger zitiert.<sup>33</sup> Weitere Aspekte von Scheidemantels Übernahme der xenophoben Ansichten Wagners, werden bei der Einschätzung der *Gesangsbildung* dargelegt (vgl. Kap. III.5.1. bis III.5.4.). Die Schrift Reichelts liefert an sich wenig Neues zu der Person Scheidemantels. Die meisten Erkenntnisse scheinen direkt aus dem Buch Tredes zu stammen. Dazu werden einige persönlich anmutende Informationen geliefert, die Reichelt aber genauso gut vom Hörensagen gekannt haben könnte. Dafür liefert er einige Hinweise über den späteren Werdegang Scheidemantels als Operndirektor der Dresdner Hofoper. Ebenso kehrt er die besondere Stellung der Rolle des Hans Sachs für den Sänger hervor.

## Ia.2. Scheidemantel in Büchern von Kohut (1888), Roeder (1896) und Wildberg (1902)

Frühere Quellen verdeutlichen, dass sich Scheidemantel schon am Anfang seiner Karriere mit der Person und den Schriften Richard Wagners beschäftigte. So wird ein Bild Scheidemantels in Kohuts *Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart* aus dem Jahre 1888 gezeichnet, das seine tiefere Beschäftigung mit den Gedanken Wagners erkennen lässt. So postuliert Kohut die Wahrhaftigkeit („innerste Wahrheit“) als Credo für Scheidemantels Kunst, eine Wahrhaftigkeit, die mit einer Unterordnung des Künstlers unter das Kunstwerk verbunden wird. Somit wird der Künstler zu einem „Diener“ der Kunst,<sup>34</sup> dessen Gesinnung ein „persönliche[s] Geltendmachen“ verhindern

---

<sup>32</sup> Reichelt, 1941, S. 7.

<sup>33</sup> Vgl. Le Rider, 1985, *Der Fall Otto Weininger: Wurzeln des Antisemitismus und Antifeminismus*.

<sup>34</sup> Kohut, 1888, S. 357.

**Abb. 4.** Karl Scheidemantel in jungen Jahren (um 1886). Aus: Siegfried, 1926, S. 137.



würde. Wie später dargestellt wird, sind dies alles Forderungen Wagners in Bezug auf den richtigen Vortrag seiner Werke (vgl. Kap. Ib.1.).

Zum Zeitpunkt der Niederschrift war Scheidemantel schon zwei Jahre in Dresden engagiert. Er gastierte zum ersten Mal an der Hofoper im Jahre 1885.<sup>35</sup> Der Artikel Kohuts geht neben der Zeit Scheidemantels in Weimar (1878 – 1886) auf die Schulung des Sängers bei den Gesangspädagogen Bodo Borchers, Emilie Merian-Genast und Julius Stockhausen und seine erste Zeit in Dresden ein, wo er 25 Jahre bleiben sollte; dazu werden einige Anekdoten erzählt, die auch in anderen Quellen oft und zum Verdruss des Lesers, wiederholt werden. Genauso wird in den „biographisch-kritischen Skizzen und Lebensbildern“<sup>36</sup> berichtet, dass Scheidemantel „als echter Bayreuther anerkannt“ und für „alle Zeiten für die [Bayreuther] Festspiele“<sup>37</sup> engagiert sei, welches die Hoffnungen verdeutlicht, die mit ihm verbunden waren beziehungsweise die er selbst hegte. Als Beleg für die Bedeutung des Sängers als Wagnerinterpret, wird in

<sup>35</sup> Vgl. ebd. S. 364.

<sup>36</sup> Kohut, 1888, VI.

<sup>37</sup> Ebd. S. 367.

dem Artikel Kohuts ein Brief Cosima Wagners zitiert, in dem die „Herrin des Hügels“ (Oliver Hilmes) sich überschwänglich für einen Neujahrsgruß Scheidemantels bedankt und den Bariton einen wahren Bayreuther nennt, der auch außerhalb der Festspiele „Bayreuth bethätigen [sic]“ würde.<sup>38</sup>

Scheidemantel sang allerdings nach 1892 nicht mehr in Bayreuth, und es wird von Reichelt berichtet, dass der Sänger über diesen „Verzicht“ mir „stiller Wehmut“ gesprochen hätte.<sup>39</sup> Ob dieses Ereignis dafür gesorgt hat, dass er in dem nächsten Buch über das Dresdner Hoftheater nicht gesondert angeführt wird – oder angeführt werde wollte – bleibt unklar. Auf jeden Fall wird er 1896 in den „Biographisch-kritischen Skizzen“ von Ernst Roeder<sup>40</sup> nur im Zusammenhang mit Karl Perron erwähnt. Einen neuen Bericht über Scheidemantel findet man erst in Bodo Wildbergs *Das Dresdner Theater in der Gegenwart*, das sechs Jahre später, 1902, erschien. War noch bei Kohut von einer „Unsicherheit des Anfängers“<sup>41</sup> die Rede, heißt es nun bei Wildberg, dass Scheidemantel der „heroische Bariton **par excellence**“ sei. Weiterhin charakterisiert er den Bariton mit den Worten:

Er liebt am meisten das heldenhafte Pathos, die Antike, die große kraftvolle Linie, den stolzen Kothurnschritt – freilich ohne dabei des Humors und des leichten Tones zu entbehren.<sup>42</sup>

Die Unterteilung von Pathos (Wagner) auf der einen und den leichten Ton (Anekdoten) auf der anderen Seite, findet sich fast durchgehend in der Literatur, die Scheidemantel beschreibt. Es ist anzunehmen, dass er diese Dichotomie in der Sicht seiner Person selbst beeinflusste, um sich als Künstler zu etablieren, der das Publikum sowohl als ernster Darsteller, als auch als Unterhalter überzeugen konnte, um ein Maximum an Popularität für sich zu gewährleisten. Da Scheidemantel seine künstlerische Wirkung sehr bewusst plante, wie weiter unten deutlich wird, kann angenommen werden, dass er dies auch in Belangen der Öffentlichkeitsarbeit praktizierte und gezielt heldenhafte Anekdoten über sich selbst verbreitete. Somit machte er „untergeordnete Histörchen“ zum Gegenstand seiner Künstlerpersönlichkeit (vgl. Kap. VII.).

Ein weiterer Aspekt, der sowohl bei Kohut als auch bei Wildberg dargestellt wird, ist das Arbeitsethos Scheidemantels:

---

38 Ebd. S. 369.

39 Reichelt, 1941, S. 315.

40 Roeder, 1896, VII.

41 Kohut, 1888, S. 356.

42 Wildberg, 1902, S. 189.

Ernste Arbeit, strenge Selbstkritik und liebevolle Hingabe an jede, noch so geringe, Aufgabe der Kunst – das sind die Anforderungen, die Scheidemantel an sich selbst stellt.<sup>43</sup>

Wildberg sieht dies in dem bürgerlichen Elternhaus des Sängers begründet, das heißt in der „strengen Zucht“ der Eltern, die den jungen Karl zu „Fleiß und Arbeit erzogen“.<sup>44</sup> Diese Prädisposition wurde in der Schulung von Stockhausen noch weiter entwickelt und wird besonders deutlich in der Art, wie Scheidemantel seine Gesangsaufgaben eingeübt hat (vgl. Kap. IV.).

### Ia.3. Zeitungsartikel und Kritiken

In den oben erwähnten Beschreibungen des Personals der Dresdner Hofoper und verstärkt noch in dem Buch Tredes, werden zeitgenössische Kritiken herangezogen, um Scheidemantels Können zu unterstreichen. Auf der ersten Seite seiner Monographie kommt Trede zum Ende von Scheidemantels Karriere zu dem Schluss, dass die „Gerechtigkeitsgöttin Kritik“ stets dem Sänger wohlgesonnen war.<sup>45</sup> Auch wenn dies in den mir vorliegende Kritiken nicht durchweg der Fall ist, so ist doch eine allgemeine Tendenz in den Beurteilungen erkennbar, die darauf schließen lässt, dass der Bariton an vielen Orten großen Eindruck machte. Die Sammlung der Kritiken in dem bereits erwähnten Erinnerungsalbum bestätigt die Echtheit der meisten Rezensionen, die in den Berichten über Scheidemantel am Anfang seiner Karriere zitiert werden, doch wird auch deutlich, dass sie beispielsweise von Trede um einige pikante Details gekürzt wurden, beispielsweise bei der Evaluation der stimmlichen Möglichkeiten seines Lehrers. Scheidemantel selbst wollte Zeitungsrezensionen an sich nicht als „sachkundige Kritik“ gelten lassen. Vor allem nicht bei der Beurteilung über das Vermögen eines Sängers. So schreibt er:

Die Tageskritik der Zeitungen kommt hierbei kaum in Betracht, da sie in der Regel nicht in fachmännischen Händen liegt und darum im besten Falle nur als eine Meinung aus dem Publikum zu bewerten ist, die dem Sänger wohl ein Bild von der Wirkung seines Vortrages, selten aber sachliche Belehrung zu geben vermag.<sup>46</sup>

In dieser Hinsicht empfindet er die sich in „Kritikerkreisen“ ausbreitende Überzeugung, die Kritik künftig Fachleuten zu überlassen als „erfreulich“,

<sup>43</sup> Kohut, 1888, S. 357.

<sup>44</sup> Wildberg, 1902, S. 189.

<sup>45</sup> Trede, 1911, S. 1.

<sup>46</sup> GB, 1921, S. 147.

da Kritiken von Laien meistens nicht ernst zu nehmen seien. Wahrscheinlich bezog sich Scheidemantel damit auf die negativen Beobachtungen über seine Person und über sein Singen, die gegen Ende seiner Karriere zunahmen. Beim Lesen der Kritiken über die letzte Vorstellung entsteht jedenfalls der Eindruck, dass die Rezensenten die verklärende Sicht Tredes etwas korrigieren wollten.

Die oben zitierte Ansicht Scheidemantels hinderte ihn jedoch nicht daran, wohlwollende Kritiken in Briefen zu seinem Vorteil zu verwenden. Er erwähnt beispielsweise „Kritiken Ludwig Hartmanns, die [...] des Lobes voll sind“, als er sich für die Rolle des Hans Sachs bei den Bayreuther Festspielen bewarb.<sup>47</sup> Zeitungsrezensionen spielten also eine wichtige Rolle in seiner Karriere.<sup>48</sup>

### Ia.3.1 Berichte in *Bühne und Welt* aus den Jahren 1900 und 1911

Gerade derselbe Ludwig Hartmann, den Scheidemantel in seinem oben genannten Brief erwähnt, ist der Verfasser des ersten Artikels über Scheidemantel in der Zeitschrift *Bühne und Welt* aus dem Jahr 1900. Ludwig Hartmann (1836--1910) war Komponist und Musikkritiker. Er hatte von 1856 bis 1857 bei Liszt in Weimar studiert. Später schrieb er Abhandlungen über die Musik Wagners.<sup>49</sup> Scheidemantels Kenntnis der musikästhetischen Prämissen Wagners sowie sein Singen müssen den älteren Wagnerianer Hartmann beeindruckt haben. Nicht nur die Kritiken des angesehenen Dresdner Rezensenten, sondern auch der Bericht über Scheidemantels Werdegang sind in einem sehr lobenden Ton geschrieben.<sup>50</sup> Gleichzeitig wird die Absicht des Autors ersichtlich, Legendenbildung zu betreiben. Dass Scheidemantel als Sohn eines Hoftischlermeisters den Beruf des Opernsängers wählte, wird von Hartmann als „Mirakel“ bezeichnet und daher näher erörtert. Dabei wird der „Geist“ des „stillen Weimar“ und ein „Kunstabzillus“ dafür verantwortlich gemacht, dass die Stadt an der Ilm so viele Künstler von Weltrang anzog und dass einige auch dort aufwuchsen.

In Hartmanns Artikel rückt zudem die Mutter Scheidemantels in den Fokus. Die Frau des Hoftischlers soll durch Eduard Genast (1797–1866), den Hoftheaterdirektor am Weimarer Theater, Zugang zur Kunstwelt bekommen

---

47 Scheidemantels Brief vom 31.12.1887 an Cosima Wagner, S. 5. (siehe Anhang).

48 Diese Position bestätigt Scheidemantel in seinem Brief aus Mailand (siehe Anhang).

49 Riemann, 1922, S.508.

50 So schreibt Hartmann über den Sachs von Scheidemantel: „Ganz ausgezeichnet ist Herr Scheidemantel in den Hans Sachs hereingewachsen; jedes Mal, wenn man ihn wieder hört, bringt er neue Beweise bei, daß er die eminenten Gedanken, welche in dieser Figur incarniert sind, vollkommen versteht. Fast nimmt das Wunder“. Kritik vom 12.1.1888. Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 44.



**Abb. 5.** Das Hoftheater in Weimar im Jahre 1899 mit dem davorstehenden Goethe-Schiller-Denkmal. Hier wirkte Karl Scheidemantel von 1878 bis 1886. Die „Kunstatmosphäre des stillen Weimar“ hat ermöglicht, dass der Handwerkerssohn Scheidemantel ein bedeutender Künstler werden konnte.<sup>51</sup> Foto: Postkarte aus dem Verlag Zedler&Vogel, Kunstanstalt, Darmstadt, 1899.

haben. Genast – der zusammen mit Liszt für die Uraufführung von Wagners *Lohengrin* im Jahre 1850 in Weimar zuständig war – soll die Mutter Scheidemantels häufig ins Theater eingeladen haben, um dort die Klassiker der dramatischen Literatur zu sehen, in denen er auftrat. Grund dafür war gewiss, dass Genast im selben Haus wohnte wie die Hoftischlerfamilie. Scheidemantel selbst kann nicht von Genast beeinflusst worden sein, da dieser bereits starb, als Karl 6 Jahre alt war. Doch Hartmann schreibt es dieser Verbindung zu, dass Scheidemantels Mutter schon früh zu einer „Kunstkennerin“ wurde. Sie bestärkte den eigenen Sohn in seinem Wunsch, Künstler zu werden. Viel wichtiger ist jedoch, dass Karl später von Genasts Tochter Emilie Merian-Genast in der Vortragskunst unterrichtet wurde.<sup>51</sup>

Die Bedeutung von Emilie Merian-Genast (1833–1905) ist eine zweifache: Neben ihrer Rolle als Lehrerin war sie wichtig für das Glücken der Karriere Scheidemantels, denn ihre Beziehungen zu vielen wichtigen Künstlerpersönlichkeiten und Entscheidungsträgern in der Politik ebneten Karls Weg als

<sup>51</sup> Hartmann, 1900, S. 248

Sänger.<sup>52</sup> Unter den Künstlern, die Merian-Genast kannte, war Franz Liszt der bedeutendste. Liszt hatte Merian-Genast Gesangsunterricht erteilt<sup>53</sup> und nach Auffassung Clara Hamburgers, wurde die Sängerin zeitweise zu seiner Muse in Weimar.<sup>54</sup> Karl profitierte direkt von den Verbindungen Merian-Genasts, indem sie beispielsweise den Kontakt zu seinem wichtigsten Gesangslehrer Julius Stockhausen (1826–1906) in Frankfurt herstellte, bei dem Scheidemantel während der Sommerferien der Weimarer Hofoper in den Jahren 1881–1883 studierte. Die Karriere Scheidemantels hätte also ohne die Protektion der ehemaligen Sängerin, die übrigens auch mit Wagner persönlich konzertierte, nicht den gleichen Verlauf genommen.

Die Schrift Hartmanns lässt das Geflecht von sozialen Verbindungen sichtbar werden, die der Bariton geschickt ausnutzte, um „der berühmte Karl Scheidemantel“ zu werden. Neben diesen Informationen, die eher im Text verborgen sind und erst in Verbindung mit anderen Quellen ein vollständiges Bild ergeben, geht Hartmann erneut darauf ein, was das „Geheimnis“ des künstlerischen Erfolgs von Scheidemantel sei. Hier wird seine Intelligenz gelobt, doch viel ausschlaggebender sei die „Gewissenhaftigkeit“ mit der er es verstünde, seine Rollen und Gesangsaufgaben zu erarbeiten.<sup>55</sup> Jedes Detail sei für ihn von Bedeutung, sogar bei der Erarbeitung von kleinen, unbedeutenden Rollen. Dieses Wissen würde er dazu benutzen, eine maximale Wirkung auf der Bühne zu erzielen.

Der Artikel belegt, dass Scheidemantel als ein bedeutender Wagner-Interpret angesehen wurde. So schreibt Hartmann: „Scheidemantel steht in den Idealfiguren des Bayreuthers [...] oben an“.<sup>56</sup> Dass Hartmann als Wagnerianer gerne die Errungenschaften des Wagnersängers propagierte, hatte aber auch eine geistesgeschichtliche Dimension, denn es wird unmissverständlich klar, dass Hartmann die Werke Wagners in ästhetischer Hinsicht als die höchste Vervollkommnung der Kunst ansah. Dies wird in den letzten Zeilen des Artikels besonders deutlich, in denen auch exponiert wird, dass Scheidemantel zu den Künstlern gehöre, die es verstünden, „hinter dem Kunstwerk [zu] verschwinden“, wie dies Wagner von seinen Künstlern in Bayreuth wünschte.

---

52 Scheidemantel wurde im Jahre 1885 zum Kammersänger ernannt. Zu diesem Zeitpunkt war er nur 26 Jahre alt und somit der „jüngste Kammersänger“ seiner Zeit. Es ist anzunehmen, dass Merian-Genasts Verbindungen hierbei eine entscheidende Rolle spielten. Vgl. Kohut, 1888, S. 365.

53 Schorn, 1912, S. 243.

54 Hamburger, 2007.

55 Scheidemantels Intelligenz wird auch von Cosima Wagner hervorgehoben (siehe Briefe im Anhang).

56 Hartmann, 1900, S. 247.

Hartmann pointiert, dass Weimar eine „natürliche Vorschule“ für die Leistungen des Sängers bei den Bayreuther Festspielen gewesen sei und im Sinne Hegels den Fortschrittsgedanken des Geistes darlegen würde:

Der heilige Ernst, der 1876 und 1882 über den Höhen von Bayreuth seine mächtigen Flügel schlug, ist eine Kulmination der Kunstatmosphäre des stillen Weimar, wo der Geist eines großen Jahrhunderts die Geister der Dekadence bändigt.<sup>57</sup>

Der nächste Artikel in *Bühne und Welt* wurde von dem Verleger Edgar Pierson, der für die Herausgabe der Schriften über die Solisten am Dresdner Hoftheater zuständig war (s.o.), im Jahre 1911 verfasst. Welche Kriterien Pierson, der immerhin einer bekannten Dresdner Künstlerfamilie entstammte,<sup>58</sup> für das Verfassen des Artikels legitimierten, bleibt unklar. In dem Artikel, der nach der Schrift Tredes und nach Scheidemantels Abschied von der Bühne erschien, ist ein deutlich kritischerer Ton erkennbar als in den Schriften, die noch während Scheidemantels Karriere publiziert wurden. Dies wird schon allein daran deutlich, dass Pierson Scheidemantel mit anderen Bariton-Sängern seiner Generation, nämlich Theodor Reichmann (1849–1903), Eugen Gura (1842–1906) und Paul Bulß (1847–1902) vergleicht. Hier tritt zutage, dass die Huldigung Tredes einen gewissen Widerspruch der Zeitgenossen geweckt hatte, denn Pierson macht deutlich, dass Scheidemantel durchaus nicht unfehlbar auf allen Gebieten des Gesangs gewesen sei. Am offensichtlichsten wird dies in dem Satz: „Scheidemantel [hat] in der Tiefe nie den vollen Umfang des Baritons besessen“.<sup>59</sup> Trotz der kritischen Anmerkungen entwickelt Pierson seine Gedanken über Scheidemantel hauptsächlich anhand der Informationen aus Tredes Buch. Somit bleibt der Artikel überwiegend wohlmeinend. Pierson verwendet positive Kommentare u.a. von Hanslick, den Brief Cosima Wagners, der die „Sympathie“ der Festspielleiterin für Scheidemantel bezeugt sowie Aussagen von ihm gewogenen Zeitzeugen, die sich schon bei Tredes finden. Nicht nur dadurch entsteht der Eindruck, dass ganze Passagen von Tredes abgeschrieben sind. Bei der Frage nach Scheidemantels Erfolgsrezept unterscheidet Pierson zwischen dem jungen und dem alten Scheidemantel. In jungen Jahren sei vor allem der „Wohlklang seines weichen, hohen, lyrischen Baritons“ ausschlaggebend für seinen Erfolg gewesen. Später seien es die „dramatischen Akzente“ und die „künstlerische [...] Durchdringung“, die den Bariton reüssieren ließen. An vorderster Stelle sei es jedoch die „künstlerisch

---

57 Ebd. S. 248

58 Stadtarchiv Coswig, Petra Hamann, 2006.

59 Pierson, 1911, S. 236.

hervorragende Intelligenz und unermüdliche Pflichttreue“, die sein Wirken bestimmt hätten, wie schon an anderer Stelle betont wurde.<sup>60</sup>

Wagners Bedeutung für Scheidemantel wird insoweit hervorgehoben, dass Pierson die Rollen des Wolfram und des Hans Sachs als die wichtigsten in der Karriere des Baritons angibt. Zu Scheidemantels Rollengestaltung des Hans Sachs, die bei Trede (und später bei Reichelt) als eine völlige Identifikation mit dem Charakter des Schusterpoeten dargestellt wird und somit als eine frühe Form des *Method Acting* angesehen werden kann, hat Pierson wenig beizutragen. So schreibt er lediglich, dass man über Scheidemantels Interpretation des Hans Sachs „eine interessante Abhandlung“ schreiben könnte und dass er als Interpret in dieser Rolle „sein alles, sein Innerstes“ geben würde, ohne näher darauf einzugehen, worin sich dies äußert und wie die Beschaffenheit der interessanten Abhandlung sein könnte. Womöglich war der Autor eingeschüchtert von der huldigenden Beschreibung Tredes.

### Ia.3.2. Berichte in *Die Musik* (1911)

Der Artikel in *Die Musik* von dem Dresdner Musikkritiker Friedrich Adolf Geissler (1868–1931) weist einige Parallelen zu Piersons Schrift auf.<sup>61</sup> Auch hier bildet die letzte Vorstellung Scheidemantels das Herzstück des Berichts und auch hier sind kritische Bemerkungen über ihn zu finden. Die Analogien zur Schrift Tredes fehlen, doch ist der Stil des Textes trotzdem eher jovial, im Sinne eines kritischen Zwiegespräches mit dem Aufsatz des Scheidemantel-Schülers. Geissler betont, dass Scheidemantel auf jeden Fall zu den herausragenden Solisten der Dresdner Hofoper gehörte und dass er auf einem Niveau mit anderen hervorragenden Sängern wie Therese Malten und Heinrich Gudehus stand, die besonders durch ihre Arbeit mit Wagner bekannt wurden, was Geissler jedoch nicht explizit erwähnt. Abweichend von anderen früheren Artikeln sieht Geissler die künstlerische Gewissenhaftigkeit Scheidemantels darin begründet, dass der Sänger zwar mit einem guten stimmlichen Material, darstellerischem Talent und musikalischer Intelligenz ausgestattet sei, dass er allerdings Schwierigkeiten habe, dies alles „zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen“.<sup>62</sup> Zudem dürfte er wohl kaum das Publikum durch seine äußere Erscheinung beeindruckt haben. Geissler umschreibt die äußeren Züge des

---

<sup>60</sup> Pierson, 1911, S. 236.

<sup>61</sup> Zur Schriftform des Namens und den Werdegang des Kritikers siehe: Gruyter, 2005, S. 323.

<sup>62</sup> Geissler, 1911, S. 36.

Baritons mit den Ausdrücken „gedrungene Figur“ und „ausdrucksvolles aber keineswegs schönes Antlitz“.<sup>63</sup>

Bei der Beschreibung seiner Stimme moniert Geissler, dass „Scheidemantel während seiner ganzen Laufbahn“ Probleme mit seiner tiefen Lage gehabt hätte. Aus diesen Gründen hätte der Sänger keine andere Möglichkeit gehabt, als unablässig an sich selbst zu arbeiten. Diese Arbeit tat er jedoch nach Meinung Geisslers gerne und aus voller Überzeugung. Zugleich hätte der Sänger kein „Schonungsbedürfnis“ gehabt, sondern habe bis zu 200 Mal pro Jahr auf der Opernbühne gestanden.<sup>64</sup> Geissler verdeutlicht, dass der Künstler die „höchste Befriedigung“ als Wagnersänger genoss, wobei er neben Hans Sachs und Wolfram auch die Rollen des Telramund und des Kurwenal hervorhebt. Dass Scheidemantel Hans Sachs für seine letzte Rolleninterpretation auswählte, sei eine „innere Notwendigkeit“ für den Sänger gewesen, da „[a]ll die Brünlein seines Wesens [...] gerade in dieser Partie zusammen“ fließen würden<sup>65</sup> und das, obwohl die Partie an sich zu tief für ihn gewesen sei. Er sei gerade in diese Partie hineingewachsen, „obwohl – oder vielleicht sogar weil sie ihm durch die zahlreichen tiefen Stellen einen beständigen Widerstand entgegengesetzte“,<sup>66</sup> wie Geissler sich ausdrückt. Die Aussagen Geisslers belegen, dass Scheidemantel nicht für die dramatischen Rollen geeignet war, die eine fundierte Tiefe verlangten. Sein Wunsch diese Partie zu singen, scheint aber größer gewesen zu sein als die Bedenken, die auch schon früher artikuliert wurden.

*Die Musik* beinhaltet noch einige weitere Artikel, die Scheidemantels pädagogische Arbeiten besprechen. Diese werden im Zusammenhang mit seiner Gesangspädagogik behandelt.

#### Ia.4. Künstlererinnerungen: *Aus dem Bilderbuch eines Lebens*

Da Scheidemantel häufig Liederabende gab und als Solist in Konzerten und Uraufführungen auftrat, findet man die Erwähnung seines Namens in vielen Tagebüchern und anderen schriftlichen Dokumenten seiner Zeitgenossen, die das künstlerische Leben in Deutschland mitverfolgten. Dabei sind die Bücher von Weimarnern wie Adelheid von Schorn<sup>67</sup> (1841–1916) zu erwähnen, aber

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Ebd. S. 37.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Schorn, *Das nachklassische Weimar unter der Regierungszeit Carl Alexanders und Sophie*, 1912 sowie Schorn, *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe aus Weimar und*

auch das Tagebuch von Hans Feodor (1821–1899) und Rosa von Milde (1827–1906), das von ihrem Sohn herausgegeben wurde<sup>68</sup> und die Erinnerungen des Malers Friedrich Preller d.J. (1838–1901).<sup>69</sup> In all diesen Büchern finden sich Kommentare über den Sänger. Ein zeitweiliger Gast Weimars ist hier jedoch an erster Stelle zu erwähnen: Der Schweizer Walther Siegfried (1858–1947), der mit seinen Künstlerroman *Tino Moralt* (1890) deutschlandweit bekannt wurde. Siegfried wird schon in Trede's Buch herangezogen, in dem eine Eloge, die er über Scheidemantel verfasst hatte, zitiert wird. Diese schwärmerische Beschreibung über einen Auftritt des Baritons rühmt u.a. die „Gewalt der gesamten großartigen Individualität“ des Sängers und eine „wahrhaft heroische Art von Vortrag und eine Gewalt der Innerlichkeit, welche zu Bewunderung zwang“.<sup>70</sup> In Trede's Buch wird angeführt, dass Siegfried Scheidemantel bei Merian-Genast traf, Trede erwähnt jedoch nicht, dass Scheidemantel und Siegfried durch eine tiefe Freundschaft verbunden waren.

Karl Scheidemantel nimmt einen wichtigen Platz in Walther Siegfrieds dreiteiliger Autobiografie *Bilderbuch eines Lebens* (1926–1932) ein. Der Autor erwähnt den Bariton auf über 70 Seiten im ersten und zweiten Band seiner späten Schrift. Siegfried betont, für Scheidemantel „in seinem Leben etwas gewesen“ zu sein, „was kein anderer ihm war“.<sup>71</sup> Die Freundschaft der gleichaltrigen währte von 1883 bis etwa 1893.<sup>72</sup> In dieser Zeit schrieb Siegfried an seinen ersten Romanen *Tino Moralt* (1890) und *Fermont* (1893). Diese Jahre waren auch sehr wichtig für Scheidemantel, da er in dieser Zeit seine Position an der Weimarer Hofbühne festigte, sein erstes internationales Gastspiel in London hatte (1884), seine Stellung in Dresden antrat (1886) und in Bayreuth gastierte (1886–1892).

Die zwei Künstler lernten sich durch Emilie Merian-Genast kennen. Siegfried erzählt, dass die Weimarerin für beide eine Art „Pflegermutter“ in geistiger Hinsicht wurde und bezeichnete sich und Scheidemantel als ihre „Pflegetöchter“.<sup>73</sup> Sie wünschte sich, dass Siegfried einen positiven Einfluss auf Scheidemantel ausüben sollte, da der Bariton, wie Merian-Genast sich ausdrückte, durch seine bürgerliche Herkunft, einige Mängel in seinem Auftre-

---

*Rom*, 1913.

68 Franz von Milde, *Ein ideales Künstlerpaar*, 1918.

69 Jordan, 1904.

70 Trede, 1911, S. 26f.

71 Siegfried, 1929, S. 153.

72 Siegfried, 1926, S. 185.

73 Ebd. S. 276.

**Abb. 6.** Walther Siegfried wurde ein Intimus von Karl Scheidemantel und verfolgte dessen künstlerisches und persönliches Leben etwa zehn Jahre lang, bis es im Jahre 1893 zu einem jähen Ende der Freundschaft kam. Aus: Walther Siegfried, 1926, S. 1.



ten aufwies.<sup>74</sup> So schreibt Siegfried, dass Merian-Genast „ein paar besondere Wünsche“ an Siegfried hatte, die „Innerliches, Äußerliches, Häusliches, Gesellschaftliches“ betrafen und durch den „freundschaftlichen Einfluss“ des Schweizer korrigiert werden sollten. Daher besuchte Siegfried den Sänger mehrmals in Dresden und lebte mit ihm in seinem „Jungesellenhaushalt“ mehrere Wochen zusammen.<sup>75</sup> Dieser Einfluss war jedoch nicht einseitig, denn Siegfried erhielt nach eigenem Bekunden von Scheidemantel entscheidende Impulse für sein schriftliches Werk, vor allem für seinen *Tino Moralt* – das Buch, das seinen Ruhm als Schriftsteller begründen sollte.<sup>76</sup> Außerdem überzeugte Scheidemantel die Eltern des angehenden Autors, ihren Sohn als Schriftsteller arbeiten zu lassen.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Vgl. Siegfried, 1926, S. 277f.

<sup>75</sup> Siegfried, 1929, S. 98.

<sup>76</sup> Vgl. Siegfried, 1929, S. 128.

<sup>77</sup> Siegfried, 1926, S. 292.



**Abb. 7.** Emilie Merian-Genast erzog Scheidemantel nicht nur als Künstler, sie war auch sehr wichtig für seine Karriere. Merian-Genast war befreundet mit Liszt und Wagner. Cosima Wagner besuchte sie in Weimar. Später nahm Richard Strauss' Ehefrau Pauline Unterricht bei der Weimarer Künstlerpersönlichkeit. Bild: Siegfried, 1926, S. 280.

Merian-Genasts Stellung als Scheidemantels Lehrerin und ihre Funktion als Kontrollinstanz werden bei Siegfried ausführlicher beschrieben als in den zuvor genannten Quellen. Die ehemalige Sängerin arbeitete mit Scheidemantel, den Siegfried ihren „Hauptschüler“<sup>78</sup> nennt, noch 1893 zusammen und wahrscheinlich auch später, als ihre Kräfte und ihre Gesundheit bereits nachließen. Merian-Genast und Liszt waren es auch, die die „wundervolle Baritonstimme“ Scheidemantels und sein „darstellerisches Talent“ erkannten und zur „berufsmäßigen Ausbildung“ bestimmten.<sup>79</sup> Dies wird nur bei Siegfried in dieser Deutlichkeit herausgekehrt.

Stockhausens Rolle in der Ausbildung des Baritons wird bei Siegfried als gering betrachtet, dafür hebt er die Bedeutung seines ersten Lehrers Bodo

78 Ebd. S. 134.

79 Ebd. S. 149.

Borchers (1835—1898) hervor.<sup>80</sup> Wahrscheinlich durch Scheidemantels eigene Erzählungen beeinflusst, wird bei Siegfried die persönliche Arbeit des Baritons als ausschlaggebend für sein Singen dargestellt. So heißt es, er habe

[...] nach der vortrefflichen stimmlichen Schulung bei Borchers in eigener Arbeit, im geistigen und musikalischen Studium mit Frau Merian und in zeitweiligen Aufenthalten bei Julius Stockhausen in Frankfurt seine künstlerische Ausbildung zur Vollendung geführt.<sup>81</sup>

In Scheidemantels späteren Schriften wird dies ganz anders dargestellt (vgl. nächstes Kapitel). Wagners Einfluss auf Scheidemantel wird von Siegfried nicht explizit beschrieben. Doch wird durch das Geschriebene deutlich, dass Siegfried selbst ein Wagnerianer war und dass sich der Bariton intensiv mit Wagners Werken und Schriften auseinandersetzte. Siegfried beschreibt auch das rauschhafte Element der Musikdramen Wagners, die auf Scheidemantel eine unverkennbare Wirkung hatten. Er erzählt beispielsweise, dass der 24-Jährige bei einem Hauskonzert Merian-Genasts die erste Szene des Holländers sang und noch nach seiner Darbietung sichtlich von seiner eigenen Interpretation berauscht war: „Der junge Sänger glühte vom Erleben dessen, was er gestaltet“, beschreibt Siegfried seinen Zustand.<sup>82</sup> Es wird aus den Erinnerungen Siegfrieds deutlich, dass Scheidemantel und er anscheinend zu der Generation gehörten, die Ferdinand Pfohl in seinen *Bayreuther Fanfaren* charakterisiert:

Wagner fasciniert die Jugend, er berauscht und entflammt zum höchsten Enthusiasmus. Fast jeder junge Mann, der Gelegenheit hat, Wagnerische Musik zu hören – nicht in Bierconcerten in brutaler Verballhornung, sondern in einem künstlerisch anständigen Theater –, hat eine Uebergangsphase der höchsten Gereiztheit, des Taumels, zu durchleben. Je mehr man für Wagner schwärmt, desto weniger versteht man ihn, und je mehr man seine Größe verstehen lernt, desto mehr liebt man ihn.<sup>83</sup>

Für viele verkörperte Wagner in diesen Tagen „Modernität, Freiheit und den Fortschritt“, wie Walker in seiner Biografie über den Wagnerverehrer Hugo Wolf erzählt.<sup>84</sup> Die Verehrung für den Bayreuther Meister war auf den

80 Borchers „entdeckte“ Scheidemantel im Lehrerseminar. Vor seinem Engagement an der Weimarer Hofoper sollte er Lehrer werden.

81 Siegfried, 1926, S. 185. Hierzu gibt es eine Parallele zu der Art wie Scheidemantels späterer Schüler Paul Lohmann Franziska Martießen seinen Werdegang schilderte (vgl. Kap. VII.).

82 Ebd. S. 150.

83 Pfohl, 1891, S. 11.

84 Walker, 1992, S. 23 (Übersetzung von HW).

Höhepunkt in den Jahren nach seinem Tod, also genau in den Jahren, da sich die beiden Künstler kennenlernten.

Die Thematik in den Opern Wagners, beispielsweise der Liebesrausch im *Tannhäuser* oder das „männlich Entsagende“ (vgl. Kap. V.) in der Rolle des Wolfram, müssen die Freunde tief bewegt haben. Die zwei Junggesellen Siegfried und Scheidemantel, die beide erst später heirateten, haben sich jedoch nie über das „erotische Problem“, wie Siegfried sich ausdrückt, ausgetauscht, das nicht nur in Wagners musikalischen Werken, sondern auch in seinen Schriften thematisiert wird.<sup>85</sup> Man entschloss sich unverheiratet zu bleiben, um der Kunst zu dienen, wie dies übrigens Cosima Wagner von vielen ihrer Adepten forderte,<sup>86</sup> solange nicht die eine geliebte Person gefunden wäre: „[E]ntweder begegnet jeder diejenige, für die sein Gefühl unbesieglich spreche, oder wir heirateten überhaupt nicht“<sup>87</sup>, stellt Siegfried dazu fest. Durch Siegfrieds Bericht wird zudem deutlich, dass Scheidemantel ein schwieriges Verhältnis zu Frauen hatte und mit der „rasende[n] Verzückung“ seiner weiblichen Anhänger wenig anzufangen wusste.<sup>88</sup> Seine spätere Frau, Hedwig Lehnert, die im Chor der Dresdner Hofoper sang, heiratete Scheidemantel erst 1897.<sup>89</sup>

Ferner stilisiert Siegfried seinen Freund und sich ganz im Sinne Wagners. Er macht dies, indem er sich und Scheidemantel, analog zu den reproduzierenden Mimen und den produktiven Künstlern in Wagners *Über Schauspieler und Sänger* stellt. Siegfried meint, dass der Sänger Scheidemantel ein „unbewußtes Erleben“ als Beweggrund für seine Kunst ansah, während er die bewusste Kontemplation über die Kunst als Impetus für sein Schreiben auffasste.<sup>90</sup> Bei Wagner werden diese Elemente als „klareste [...] Besonnenheit“ und „deutliche[s] Bewußtsein“ beim Dichter sowie die „Selbstentäußerung“ und die „Bewußtlosigkeit“ des Darstellers genannt.<sup>91</sup> Scheidemantel wird von Siegfried als ein lebendiger, schuljunghafter Mensch beschreiben, der neben seiner

85 Meyer-Kalkus spricht von „seltsame[n] Metapherketten [in Wagners *Oper und Drama*], die in peinlicher Weise immer wieder den Bereich des Sexuellen berühren“. Vgl. Meyer-Kalkus, 1996, S. 155.

86 Mack, 1976, S. 18.

87 Siegfried, 1929, S. 54. Walther Siegfried heiratete Helene Aichele im Jahre 1890.

88 Ebd. S. 45.

89 Trede, 1911, S. 44. Scheidemantels Frau wird nur an einer Stelle erwähnt. Es bleibt unklar, ob das Paar Kinder hatte. Siegfried beschreibt sie etwas, doch bleibt auch er relativ vage in seiner Beschreibung über die „Clärchen Liebe“ zwischen dem Bariton und der Chorsängerin. Ebenso wird der Name von Scheidemantels leiblicher Mutter nur bei Siegfried zur Sprache gebracht und dies auch nur im Personenregister.

90 Ebd. S. 51

91 Wagner, *Über Schauspieler und Sänger* in: Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper, 1996, S. 115ff.



**Abb. 8.** Nietzsche hebt in seinem *Der Fall Wagner* die Verführungskünste des „Schauspielers“ Wagner hervor. Dort heißt es besonders über jüngere Wagnerianer: „Es ist nicht die Musik, mit der sich Wagner die Jünglinge erobert hat, es ist die ‚Idee‘: – es ist das Rätselreiche seiner Kunst, ihr Versteckspielen unter hundert Symbolen, ihre Polychromie des Ideals, was die Jünglinge zu Wagner führt und lockt; es ist Wagner’s [sic] Genie der Wolkenbildung, sein Greifen, Schweifen und Streifen durch die Lüfte, sein Überall und Nirgendwo [...]“. Nietzsche, 2013, S. 119f. Bildausschnitt: Kreowski, 1907, S. 75.

ernsten Kunst viel Unsinn veranstaltete, ganz im Sinne des „genialen Mimen“, dem bei Wagner „[j]enes befreiende Bewußtsein des Spieles“ das „kindliche Wesen verleiht“.<sup>92</sup>

Vielleicht gerade wegen dieser Charaktereigenschaft, stand es schlecht um Scheidemantels Freundeskreis in Dresden. Es wird nicht nur von Siegfried beschrieben, dass sich der Sänger in Dresden alleine fühlte und dass er sich dort schlecht einlebte. Er musste sich bemühen, wenn er sich „mit der Alltagsmenschheit“ austauschen wollte.<sup>93</sup> Es fiel ihm auch schwer, in den adligen Kreisen Dresdens, die ihn durch Merian-Genast offen standen, zu verkehren, da hier seine bürgerliche Herkunft ein Hindernis dafür darstellte, völlig akzeptiert zu werden.<sup>94</sup> Womöglich spielte eine Rolle, dass Scheidemantel bis zu

<sup>92</sup> Ebd. S. 116.

<sup>93</sup> Siegfried, 1929, S. 40.

<sup>94</sup> Vgl. ebd. S. 47.

seinem 27. Geburtstag zu Hause bei seinen Eltern lebte, sodass seine Sozialisation, die er in sehr positivem Licht sah, relativ abgetrennt von der restlichen Welt stattfand. Auf jeden Fall pointiert Siegfried, dass Scheidemantel ein „sicheres Beherrschen der Umgangsformen“ fehlte.<sup>95</sup> Siegfrieds wohlmeinender Rat an ihn war, sich ein wenig mehr wie Hans Sachs zu gebärden.<sup>96</sup> Diese Rolle, mit der sich auch Wagner identifizierte,<sup>97</sup> wurde daher eine Art Lebensleitfaden für Scheidemantel. Hinzu kam, dass er den Kontakt zu Menschen, die nicht Künstler waren, einschränkte. Er sah sich in Wagners Wahrnehmung über seine Mitmenschen bestätigt. Siegfried berichtet, dass die folgende Passage aus dem Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner das volle Einverständnis Scheidemantels gehabt hätte:

Was unser Eines im Umgang mit heterogenen, gänzlich uns fremden Menschen aufopfert, welche Leiden und Martern hieraus erwachsen, das kann gar kein anderer auch nur annähernd empfinden. Diese Qualen sind um so größer, als sie eben von niemanden sonst begriffen werden, und weil die uns abgelegensten Menschen wirklich glauben, wir wären eigentlich doch nur ihresgleichen: denn sie verstehen ebengerade nur soviel von uns, als wir wirklich mit ihnen gemein haben, begreifen aber nicht, wie wenig – wie fast gar nichts dieses von uns ist.<sup>98</sup>

Scheidemantel soll ausgedrückt haben, dass er nach diesem Motto „soweit dies möglich ist, auch danach leben werde“.<sup>99</sup> Die Unfähigkeit sich sozial zu verhalten, wurde also als Beleg für die eigene Genialität aufgefasst, die es dem Künstler nahelegte, die Welt aus einem Elfenbeinturm heraus zu betrachten. Diese Ideologie, die den Sänger mit dem Schriftsteller verband, wird auch später in den Büchern des Gesangspädagogen deutlich und erklärt, wieso Scheidemantel von der vorgeblich hohen Warte des Überlegenen seine Gedanken über den Gesang postuliert. Dass er aber durchaus an der eigenen Genialität zweifelte, wird in den Lebensbildern Siegfrieds ebenfalls deutlich. Er hatte nämlich große Bedenken bezüglich seines eigenen Singens und sprach dabei gar von einer „persönlichen Unzulänglichkeit“.<sup>100</sup> Besonders Baritonrollen, die eine fundierte tiefe Lage verlangten, stimmten Scheidemantel nachdenklich. Zwar wird in diesem Zusammenhang nur über einen „Abstand zwischen dem

---

95 Ebd. S. 43.

96 Ebd.

97 Schubert, 1983, S. 212.

98 Zitiert in Siegfried, 1929, S. 53.

99 Ebd.

100 Ebd. S. 40

Gewollten und dem Erreichten“<sup>101</sup> gesprochen, doch geht der Autor dieser Zeilen davon aus, dass es hier in erster Linie um die Bewältigung von Gesangslinien ging, die außerhalb von Scheidemantels Stimmambitus lagen.

Nachdem Siegfried beispielsweise den Sänger nicht ausschweifend genug für seine Interpretation des fliegenden Holländers nach einem Gastspiel in München lobte, glaubte Scheidemantel, dass Siegfried damit beabsichtigte, die schlechte Leistung des Sängers nicht zur Sprache bringen zu wollen: „[I]m Hause des Gehängten spricht man nicht vom Strick, nicht wahr?“ soll er Siegfried nach seiner Rollendarbietung des für einen hohen Bariton sehr tief liegenden Holländers geschrieben haben.<sup>102</sup> Ebenso hatte der Sänger Selbstzweifel hinsichtlich seiner Leistungen in Mendelssohns Oratorium *Elias* und in der Tat bezeugen einige Rezensenten, dass Scheidemantel zwar „mit überzeugender Kraft und Wärme“ in diesem Werk sang, doch war man auch der Meinung, dass diese Rolle zu tief für ihn sei.<sup>103</sup> Schließlich zerstritten sich die Freunde, da Scheidemantel nicht bereit war, ein Missverständnis zwischen Siegfried und Merian-Genast zu klären.<sup>104</sup> Somit gab es nach 1893 keinen weiteren Kontakt mehr zwischen dem Handwerkssohn und dem Schriftsteller.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Zeitgenossen Scheidemantels ein vielschichtiges Bild über die Persönlichkeit des Sängers liefern. Stets wird dabei deutlich, dass Scheidemantel sich mit den Schriften Wagners beschäftigte und die Ideen des Komponisten in der Kunst verwirklicht sehen wollte. Gleichzeitig scheint er zahlreiche charakterliche Schwächen besessen zu haben, die ihn daran hinderten, ein erfülltes soziales Leben zu führen. An mehreren Stellen wird deutlich, dass er durch die Schriften Wagners einen gewissen Trost für seine Lebensbahn fand und dass er durch die Identifizierung mit der Rolle des Hans Sachs seine Position in der Gesellschaft finden konnte. Diese Hinwendung zu Wagner hatte für ihn auch den Vorteil, dass er von Seiten

---

101 Ebd.

102 Ebd. S. 146

103 Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 83, Kritik vom 19.1.1890 (die handschriftliche Notiz könnte man auch als 1891 interpretieren), als Quelle wird die *Dresdner Zeitung* angegeben.

104 Als Grund für das Zerwürfnis nennt Siegfried die „elementare Eifersucht“ von Scheidemantels Mutter. Nach seiner Auffassung war ihr Scheidemantels Verbindung zu Merian-Genast und Siegfried schon lange ein Dorn im Auge. Ferner hätte Scheidemantels Mutter oft „auf einen bereits festgesetzten Aufenthalt“ bei ihrem Sohn verzichten müssen, da Merian-Genast dies verlangte. Da sie es nicht wagte, Merian-Genast direkt anzugreifen, ersann sie eine Intrige, um Siegfrieds Ansehen bei Merian-Genast zu beschädigen. Da Scheidemantel nicht zur Aufklärung der Gegebenheit beitrug, kündigte Siegfried ihm die Freundschaft. Siegfried, 1929, S. 145ff.

der zahlreichen Wagnerianer als einer der Ihrigen angesehen wurde, was ihm als Wagnerspezialist großes Renommee einbrachte. Als Verkünder der ästhetischen Prämissen Wagners wurde er interessant für viele, die das Propagieren der Gedanken Wagners als erstrebenswert empfanden.

# Ib

## Scheidemantels eigene Schriften

Neben seiner Tätigkeit als Opernsänger war Scheidemantel auch als Schriftsteller bzw. Librettist tätig. Für Eugen Lindners (1858–1915) Oper *Eldena* verfasste er das Libretto und für Georg Pittrichs (1870–1934) Ballett *Pechvogel und Lachtaube* die Handlung. Ferner übersetzte er Mozarts *Don Giovanni* ins Deutsche und schuf eine Neufassung von Mozarts *Così fan tutte*.<sup>105</sup> Weitere Schriften, die hier nur am Rande erwähnt werden können, sind ein Bericht Scheidemantels über eine Unterrichtsstunde mit Liszt, der in Adelheid Bernhards *Künstler-Erlebnisse*<sup>106</sup> erschienen ist, sowie viele Briefe, die teilweise öffentlich im Internet zugänglich sind, beispielsweise auf der Internetseite der Bayrischen Staatsbibliothek. Weitere Briefe Scheidemantels findet man im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth und im Brahms-Institut der Staatlichen Musikhochschule in Lübeck. Einige Briefe sind in den Onlineressourcen der Staatsbibliothek zu Berlin zu finden. Vor allem die Briefe aus dem Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung liefern ein interessantes Bild über Scheidemantels Fähigkeit, sich für Rollen zu empfehlen, die ihm nützlich erschienen.

Abgesehen von seiner Tätigkeit als Schriftsteller schrieb Scheidemantel einen Artikel in der Zeitung *Die Woche*, die zwischen 1899 und 1944 in Berlin erschien. Da dieser Artikel Scheidemantels Selbstverständnis als Künstler näher beleuchtet und einige Informationen zu seinem Verhältnis zu Richard Wagner liefert, wird er als nächstes untersucht.

### Ib.1. Scheidemantels Zeitungsartikel

Scheidemantels Artikel trägt den Titel *Deutscher Bühnen- und Konzertgesang* (1906). Seine Entscheidung in dieser Zeitung zu publizieren erstaunt ein wenig, denn es handelte sich um eine Wochenzeitung, die eher für die breite Öffentlichkeit bestimmt war und deren „Zeitschriftenkonzept [...] auf die Be-

---

105 Scheidemantels Übersetzungen von *Così fan tutte* und *Don Giovanni* von Mozart werden noch heute im *Opernführer* von Kloiber und Kunold (2002) erwähnt.

106 Bernhard, 1891.

richterstattung mit möglichst aktuellen Bildern setzte“.<sup>107</sup> Die Zeitung hatte zwar auch einen Musikteil, doch kann man sie nicht mit fachspezifischen Zeitschriften wie *Die Musik* vergleichen. Es war wohl Scheidemantels Wunsch, seine Gedanken einem möglichst breiten Publikum mitzuteilen. Vielleicht waren seine Ansichten auch nicht spezifisch genug für eine Musikzeitung.

Auffallend sind der nationalistisch gefärbte Ton und der Umstand, dass die Thesen Scheidemantels fast schon propagandistische Züge tragen. Seine Rhetorik passte jedoch zur politischen Couleur der Zeitschrift, galt doch deren Verleger, August Scherl (1849 –1921) als rechtskonservativ.<sup>108</sup> Till Bastian spricht gar von dem „rechtsradikalen Verleger[] August Scherl“.<sup>109</sup> Die Entscheidung Scheidemantels für diese Zeitschrift mag also politische Gründe gehabt haben. Hierfür gibt es auch weitere Indizien.

An sich beschäftigt sich Scheidemantel mit dem Unterschied zwischen Bühnen- und Konzertgesang in Deutschland. Hierbei wird deutlich, dass er der Gesangskultur in Deutschland einen von Wagner beeinflussten Nationalismus übertragen wollte. Dies findet ihre Kernaussage darin, dass die Opernkunst in Deutschland „immer besser“ würde, wenn sie „deutscher“ gestaltet würde.<sup>110</sup> Das „Wesen“ der „deutschen Gesangskunst“ sieht Scheidemantel in den Schriften Wagners erläutert. Die meisten deutschen Bühnensänger hielten sich jedoch nicht an die „reformatorischen Ansichten“ des Komponisten, sondern bedienten sich – „im „welschen Joch“ befangen“ – einer „Kompromißgesangskunst“, die dem deutschen Bühnengesang nicht zuträglich sei.<sup>111</sup> Scheidemantel benutzt auch Begriffe wie: „charakterlos“, „stillos“, „welsche Manier“, wenn er von der „italienische[n] Methode“ spricht. Das Ziel des deutschen Opernsängers sei es, „seinen deutschen Stil rein zu halten“.<sup>112</sup> Dies nennt der Autor auch „die Erlösung aus dem Kompromißzustand“, ein für heutige Ohren unheimlich klingender Satz, bedenkt man die Vorgänge, die wenig später in Deutschland geschahen. Scheidemantel bezieht dies jedoch lediglich auf den Gesangsstil und findet es andererseits besser, französische oder italienische Werke in der Originalsprache aufzuführen, anstatt sie im „blödsinnigsten Operndeutsch“ auf die Bühne zu bringen.<sup>113</sup>

---

107 Richstein, 2009, S. 228 (Fußnote).

108 Reul, 2007.

109 Bastian, 2000, S. 89.

110 Scheidemantel, 1906, S. 758.

111 Ebd.

112 Ebd. S. 759.

113 Ebd. S. 758f.

**Abb. 9.** *Die Woche* wurde später von den Deutschen als Sprachrohr verwendet. Zu Scheidemantels Zeit fungierte sie als politisches Gegengewicht zu den von Ullstein und Mosse herausgegebenen Zeitschriften, die als liberal galten. Foto: Manfred Brückels.



Den Gegensatz dazu bildet, laut Scheidemantel das „aus dem deutschem Geist geborene deutsche Lied“, das er in der „stilreinen“, „genialen Meisterschaft“ Schuberts am vollkommensten verwirklicht sieht.<sup>114</sup> Das Lied sei nicht nur die „innige Verschmelzung von Poesie und Musik“, sondern sei auch von einer „Sehnsucht nach Deutschtum“ getragen, die durch die Aufführungen von Künstlern, „deren deutsche Gesangkunst den ganzen ihm innewohnenden Zauber zu enthüllen vermochte[n]“, zu einer „führenden Herrschaft“ im Konzertsaal gelangt sein.<sup>115</sup> Das Lied als Kunstform stand also für Scheidemantel viel höher als die Opernkunst und wurde gar zu einem Vehikel des Nationalismus umfunktioniert.

Ferner instrumentalisiert Scheidemantel seinen Lehrer Stockhausen, indem er ihn zu einem Prototyp des deutschen Sängers stilisiert.<sup>116</sup> Zwar sei

<sup>114</sup> Ebd. S. 757f.

<sup>115</sup> Ebd. S. 758.

<sup>116</sup> Gegenüber Hunnius soll Stockhausen im Unterricht geäußert haben: „Sie sind Sla-

Stockhausen in Paris aufgewachsen und ein Schüler von Manuel García am Pariser Conservatoire gewesen, doch sei er „trotz aller französischer Einflüsse in seinem innersten Wesen deutsch“.<sup>117</sup> Der Werdegang Stockhausens gilt für Scheidemantel als Beispiel dafür, dass die Belcanto-Methode für das „deutsche Lied, die deutsche Ballade und das deutsche Oratorium“ nicht geeignet seien und dass es Stockhausen darum ging „eine deutsche Gesangsbildung zu begründen, wie sie Wagner für den deutschen Gesang“ forderte.<sup>118</sup>

Was Scheidemantel nicht erwähnt ist, dass nicht alle Elemente der *Gesangsmethode* Stockhausens mit Wagners Forderungen übereinstimmten und dass Stockhausen ein sehr kritisches Verhältnis zu Wagner hatte. Stockhausen war nach Meinung seiner ehemaligen Schülerin Monika Hunnius (1858–1934) ein „ausgesprochener Gegner Wagners, worin seine Schüler ihm zum Teil getreulich nachfolgten“.<sup>119</sup> Zu den Schülern, die eine andere Meinung hatten, schreibt sie:

Es gab aber unter den Schülern welche, die sich selbstständig in Wagner-sche Musik vertieften, sich für ihn begeisterten, seine Größe verehrten und Stockhausen einseitig nannten. Doch wurden diese Urteile nur flüsternd gegeneinander ausgesprochen: denn wer hätte es gewagt, dem Meister, dem Selbstherrscher, entgegenzutreten.<sup>120</sup>

Weitere Hinweise zu Stockhausens Antipathie gegen Wagner liefert sein Briefwechsel mit seiner Frau Clara. Stockhausen besuchte die Bayreuther Festspiele im Jahre 1876. Zwar erzählte er seiner Frau von einer „unbedingten Bewunderung“ für die Werke Wagners, doch schrieb er ihr auch: „Aber Du

---

vin und darum schlaff. Wären Sie eine Deutsche, so hätten Sie die Hindernisse in Ihrer Stimme längst überwunden. Die Slaven haben keine Kraft“. Diese Aussage lässt vermuten, dass Stockhausen an die Überlegenheit der „arischen“ oder „germanischen Rasse“ glaubte, wie Arthur de Gobineau (1816–1882) sie proklamierte. Womöglich waren ähnliche Aussagen Stockhausens ein Beleg für Scheidemantel, dass Stockhausen „in seinem innersten Wesen deutsch“ sei. Ferner hatte de Gobineau großen Einfluss auf Richard Wagner. Wagner hatte de Gobineau mehrmals getroffen und beschäftigte sich mit seinem Hauptwerk *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853–1855). Da Stockhausen des Französischen mächtig war, kann es durchaus sein, dass er Gobineaus Werk in der Originalsprache gelesen hatte. Es finden sich allerdings keine weiteren Querbezüge zur Rassentheorie de Gobineaus in Stockhausens gesangspädagogischen Schriften. Später kritisierte Stockhausens Tochter Julia Wirth Hunnius' Buch in Bezug auf „Unsachlichkeiten“ sowie „falsche [...] Behauptungen“. Vgl. Hunnius, 1927, S. 79 und Wirth, 1927, S. 518.

117 Scheidemantel, 1906, S. 758.

118 Ebd.

119 Hunnius, 1927, S. 74.

120 Ebd.

weiß, wir sind eine geschmacklose Nation und können nur selten das rechte Maß finden. Wagner ist ein neuer Beweis für diesen Fehler der Nation“.<sup>121</sup> Die Vorstellungen in Bayreuth waren nach Ansicht des Pädagogen „höchst unvollkommen“.<sup>122</sup> Dass Scheidemantel seinen Lehrer vereinnahmte, hätte diesen bestimmt verärgert, doch war er zu diesem Zeitpunkt schon so krank, dass er nicht widersprechen konnte.<sup>123</sup> Immerhin war es auch Scheidemantels Absicht, Stockhausen zu ehren und seiner Bedeutung als Lehrer zu huldigen, doch geschah dies auch, um die eigene Position als Lehrer und als Jünger Wagners zu verfestigen.

In Bezug auf die damaligen Wagnersänger waren Schüler und Lehrer ähnlicher Meinung. Hatte schon Stockhausen die „Geschmacklosigkeit“ der Sänger auf dem Grünen Hügel getadelt, kritisiert auch Scheidemantel in seinem Artikel die Wagnersänger seiner Zeit, was als Seitenhieb auf das Establishment in Bayreuth verstanden werden kann. Hatte man doch versäumt ihn, den „Bayreuther Künstler par excellence“, für die Neuinszenierung des *Lohengrin* im Jahre 1894 zu engagieren, obwohl er in der ersten Aufführung des *Tannhäusers* an der Mailänder Scala sang, sich für die Kunst Wagners einsetzte und von Cosima Wagner respektiert wurde. Entsprechend fällt sein Urteil über die „Nichtsänger“ seiner Zeit aus, die nur aufgrund von „Stimme und Figur“ für ihre Wagneraufgaben bestimmt worden seien. Das Problem sei zudem, dass gerade diese Sänger „die Entwicklung eines einheitlichen Stils unsagbar gehemmt“ und den „deutschen Bühnensänger“ in Verruf gebracht hätten, ein „Nichtskönner“ zu sein, wie Scheidemantel sich echauffiert ausdrückt.<sup>124</sup> Im folgenden Satz merkt man die Genugtuung Scheidemantels über die Fehlbesetzungen Bayreuths. Gleichzeitig wird deutlich, dass er sich selbst als einen Bühnensänger empfand, der „etwas gelernt hatte“:

Daß diese „Helden“ unverhältnismäßig bald ihre Stimme verloren, hatte insofern Gutes im Gefolge, als die Bühnensänger, die etwas gelernt hatten, nun erst richtig eingeschätzt wurden und der Nachwuchs deutlich erkannte, daß alle Gaben der Natur den Mangel an Technik nicht ersetzen können.<sup>125</sup>

---

121 Wirth, 1927, S. 409.

122 Ebd. S. 410.

123 Vgl. ebd. S. 486ff.

124 Scheidemantel, 1906, S. 758. Hiermit meint Scheidemantel wohl den Sänger Alois Burgstaller (1872–1945), der nach Ansicht Slezaks nach nur „zwei oder drei Festspielsaisons“ seine Karriere beendete. Slezaks Informationen sind jedoch lückenhaft, da Burgstallers aktive Sängerlaufbahn von 1896 bis 1909 währte. Vgl. Slezak, 1965, S. 84f. Siehe hierzu auch Luther, 2002.

125 Scheidemantel, 1906, S. 758.

Mag sein, dass die Beschäftigung mit seinen gesangspädagogischen Wurzeln in diesem Artikel, der Tod seines Lehrers Stockhausen (Merian-Genast war bereits ein Jahr zuvor gestorben) und, wie er offenbar selbst meinte, die Überlegenheit seiner Gesangstechnik, Scheidemantel schließlich dazu bewogen, seine „Gesangstechnik“, die auf Stimmbildung aufgebaut ist, schriftlich zu dokumentieren und daraus ein Lehrwerk zu gestalten.<sup>126</sup> Der Artikel in *Die Woche* war auf jeden Fall eine gute Möglichkeit, die Grundzüge seiner Ansichten einem größeren Publikum bekannt zu machen und sich als Wagner-Spezialist zu positionieren. Womöglich wünschte er zudem, eine konträre gesangspädagogische Ansicht zu der Bayreuther Stilbildungsschule zu artikulieren, die jedoch auf Forderungen Wagners aufbaute, wie noch zu zeigen sein wird. Zur selben Zeit soll die pädagogische Arbeit Scheidemantels in Dresden angefangen haben. Er hatte also Gelegenheit, seine theoretischen und praktischen Erkenntnisse im Unterricht zu erproben.

## Ib.2. Scheidemantel, Wagner und der Belcanto

Um Scheidemantels Prämissen in Bezug auf Wagner besser verstehen zu können, ist es notwendig zu erörtern, welche Aussagen Wagner über den Gesang machte.<sup>127</sup> Hierzu gibt es unterschiedliche und teilweise sich widersprechende Quellen. Wagner war zeitlebens auf der Suche nach geeigneten Sängern für seine Produktionen. Als ein „Theatermensch“ verkehrte Wagner am liebsten mit Sängerinnen und Sängern.<sup>128</sup> Er benötigte sie für seine Musikdramen und beschäftigte sich somit mit ihnen als Dirigent und als Komponist. Diese Beschäftigung und die Suche nach geeignetem Sängermaterial haben in seinen theoretischen und polemischen Schriften ihren Niederschlag gefunden. Ferner arbeitete er mit zwei Gesangspädagogen, die Gesangsschriften herausbrachten, nämlich mit Friedrich Schmitt (1812–1884) und Julius Hey (1832–1909). Es ist davon auszugehen, dass Scheidemantel Wagners *Gesammelten Schriften und Dichtungen* besaß und sich intensiv mit den Schriften befasste, da er häufig aus ihnen zitiert. Siegfried berichtet zudem, dass Scheidemantel

---

126 Auch der Gesangspädagoge Friedrich Schmitt (1812–1877), der als „gesangstechnischer Assistent“ Wagners arbeitete, sang nur 5 Jahre auf der Bühne. Vgl. hierzu Knust, 2013, S. 40.

127 Die ersten neun Bände der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* erschienen schon zu Lebzeiten Wagners (1871–1873). Ein zehnter Band wurde 1883 posthum veröffentlicht. Zwischen 1911 und 1916 ist diese Edition um sechs Bände erweitert worden (*Sämtliche Schriften und Dichtungen*) Vgl. <http://lustauflesen.de/richard-wagner-schriften/> (besucht am 29.9.2015).

128 Breckenbill, 2013, S. 546.

**Abb. 10.** Wie sein großes Vorbild Wagner, liebte Scheidemann das Pathos und die Antike. Hier sieht man ihn als Orest in Glucks *Iphigenie auf Tauris*. Scheidemann sollte später großen Erfolg haben als Odysseus in der Opern-Tetralogie *Homerische Welt* des Wagner-Epigon August Bungert (1845–1915). Bild: Siegfried, 1929, S. 48.



den Schriftwechsel zwischen Liszt und Wagner in seinem Besitz hatte.<sup>129</sup> Wie schreibt nun Wagner über den „italienischen Stil“ den Scheidemann so kritisch beäugte?

Nach Sebastian Stauss ist es nicht möglich, ein eindeutiges Fazit über Wagners Position in Bezug auf den Belcanto zu ziehen.<sup>130</sup> In Wagners *Pasticcio von Canto Spianato* aus dem Jahre 1837 finden sich sehr positive Bemerkungen

<sup>129</sup> Siegfried, 1929, S. 53.

<sup>130</sup> Stauss, 2010, S. 97. Auch Jens Malte Fischer spricht von einem „ambivalenten“ Verhältnis Wagners zum Belcanto. Vgl. Fischer, 2001, S. 529.

über die „alte italienische Gesangsmethode“.<sup>131</sup> Dort heißt es, dass der „echte Kunstgesang [...] durch textgemäße Cantabilität und stimmunggemäße Bravour bedingt“ sei, aber dass „die echte italienische Gesangsschönheit“ nicht mehr geschätzt würde. Somit könne sie nicht zum „Heil“ der dramatischen Kunst verwendet werden.<sup>132</sup> Aus dem selben Jahr stammt auch Wagners Aufsatz *Der dramatische Gesang*. Auch dort wird der positive Einfluss der Belcanto-Gesangstechnik hervorgehoben, indem Wagner von den Erfahrungen von Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) erzählt, die in Paris durch die Belcanto-Gesangstechnik „den eigentlichen Gesang“ kennenlernte und somit ihre Gesangskarriere rettete.<sup>133</sup> Dieses Studium (Wagner spricht davon, dass sie Unterricht nahm) hätte dazu beigetragen, dass ihre Stimme ausdrucksvoller wurde. Ferner hätten sich ihre Gesangsausdauer und Stimmkraft potenziert.

In Wagners späteren Schriften wird ein negativeres Bild über die vorherrschenden Gesangsmethoden gezeichnet, womit wohl in erster Linie die Belcanto-Methode gemeint ist, da er 1868 über den Gesang in Deutschland postuliert: „Nun ist aber bisher die Gesangsstimme einzig nur nach dem Muster des italienischen Gesanges ausgebildet worden; es gab keinen anderen“.<sup>134</sup> Weiterhin heißt es beispielsweise in seiner *Über die Aufführung des Tannhäuser* aus dem Jahre 1852, dass Tenöre sich viel zu sehr auf die Gesangsmanieren (damit sind Mordente, Triller, Doppelschläge usw. gemeint, die ein wesentlicher Teil der Belcanto-Tradition sind) konzentrieren würden. Diese Herangehensweise würde es unmöglich machen, die Rolle des Tannhäuser richtig zu gestalten.<sup>135</sup> Weitere Beispiele über Wagners Kritik an der Belcanto-Methode und vor allem ihren Nutzen für die deutsche Gesangkunst werden später in dieser Schrift geliefert (vgl. Kap. III.5.3.), doch sei hier kurz zusammengefasst, dass Wagner besonders die Ausbildung der deutschen Sänger kritisiert. Die Sängerinnen und Sänger würden durch einen „fremden Gesangstypus“ fehlgeleitet werden und somit nicht imstande sein, deutsche Gesangswerke korrekt aufzuführen.<sup>136</sup>

Wagner scheint schon im Jahre 1840 zu der Erkenntnis gekommen zu sein, dass die „virtuose“ italienische Opernkunst nicht kompatibel sei mit der deutschen Opernkunst. So schreibt er anlässlich einer Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* über seine „früheren leichtfertigen Ansichten über die Mit-

---

131 Wagner-SuD Bd. 12, S. 5.

132 Ebd. S. 9.

133 Ebd. S. 17.

134 Sämtliche Schriften und Dichtungen: Achter Band, S. 326. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 3855 (vgl. Wagner-SuD Bd. 8, S. 188).

135 Vgl. Wagner-SuD Bd. 5, S. 156,

136 Wagner-SuD Bd. 8, S. 135.

tel der Musik“ in Bezug auf die italienische Oper, die nun erschüttert seien. Als Grund nennt er die Art, wie Giovanni Battista Rubini (1794–1854) die Rolle des Don Ottavio in einer Pariser Aufführung gesungen hätte, der Wagner beiwohnte. Rubini soll den ganzen Opernabend unhörbar gesungen haben, bis auf ein einziges, hinzugefügtes hohes B in der Don Ottavio Arie *Il mio tesoro intanto*. Zum Bedauern Wagners sei dies für das Pariser Publikum der Höhepunkt des Abends gewesen und nicht die Schönheit der Opernkomposition Mozarts.<sup>137</sup> Hieraus kann zusammengefasst werden, dass Wagners Kritik sich gegen sängerische Eigenwilligkeiten richtete, wie beispielsweise eingefügte Kadenzen oder andere Veränderungen im Gesangspart, die den Singenden in den Mittelpunkt setzten, die Deklamation des Textes entstellten und den Willen des Komponisten verunstalteten. Ferner kritisierte er die schlechte Textverständlichkeit bei Sängerinnen und Sängern, die Deutsch sangen. Auch dies führte er zurück auf den negativen Einfluss der italienischen Belcanto-Kultur, wie später dargelegt wird.<sup>138</sup>

In seiner *Gesangsbildung* zitiert Scheidemantel zwei späte Schriften Wagners: *Über die Aufführung des Tannhäuser* (1852) sowie *Über Schauspieler und Sänger* (1872). Somit übernimmt er negative Auffassungen Wagners über den italienischen Stil. Wie schon in dem obigen Zeitungsartikel zu lesen war, macht Scheidemantel dies zu einer seiner Kernaussagen. In seinem Lehrwerk benutzt Scheidemantel außerdem Wagners *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*. Dies verbindet ihn mit Julius Hey, der mit Wagner zusammenarbeitete.

### Ib.3. Auf der Suche nach einem vaterländischen Belcanto: Wagner, Schmitt, Hey und Scheidemantel

Julius Hey war nicht der erste Gesangspädagoge mit dem Wagner zusammenarbeitete. Im Jahre 1864 wurde Friedrich Schmitt von Ludwig II. als Gesangslehrer für die Produktionen erkoren, die Wagner in München plante. Wagner kannte Schmitt seit seiner Zeit in Magdeburg. Dort arbeitete Wagner als Dirigent und Schmitt als Opernsänger. In Magdeburg dauerte Schmitts Gesangskarriere allerdings nur ein Jahr. Später verlor er seine Stimme ganz. Vor der Ernennung Schmitts als Gesangslehrer im königlich Bayrischem Dienste

137 Vgl. Wagner-SuD Bd. 1, S. 179. Später soll Wagner Cosima gegenüber geäußert haben, dass niemand außer Rubini es vermocht hätte, so „wundervoll“ die schönen Melodien Bellinis zu singen. Deutsche Sänger müssten sich aber „auf ganz andere Wege [...] begeben“. Vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 556-557.

138 Vgl. Wagner-SuD Bd. 8, S. 135.

hatte Schmitt eine Gesangsschule mit den Namen *Große Gesangsschule für Deutschland* (1854) geschrieben. Als Schmitt wissen wollte, was Wagner von seiner Gesangsmethode hielt, antwortete Wagner:

Was quälst Du mich mit Deiner verfl. Gesangsschule! [...] ich kann in Sachen Deiner Gesangsschule gar nicht mitreden; das sind mir absolut fremde Dinge, mit denen ich mich selbst nur mühsam bekannt machen kann, ohne doch zu einem festen Urtheil darüber je gelangen zu können. [...] was ich sehnlichst wünsche, ist, dem einzigen Organe, mit dem ich so etwas beurtheilen kann, meinem Ohre, Zeugnisse vorgeführt zu bekommen. Mach', dass ich einmal Jemand aus Deiner Schule singen höre.<sup>139</sup>

Diese Antwort wirft ein Licht auf Wagners Verständnis über die Gesangspädagogik. Für Wagner war das Resultat der gesangspädagogischen Arbeit viel wichtiger als die Methode selbst. Die Beherrschung von „spezifischen Gesangskünsten“, womit die Gesangsmanieren aus der Belcanto-Ausbildung gemeint sind, erwähnt er in einem späteren Brief an Schmitt.<sup>140</sup> Diese seien allerdings nur Mittel zum Zweck. Wagner wollte durch seine Ausführungen beim Sänger „die höchste Treue und Bestimmtheit für den Ausdruck“ herstellen. Ferner betont er, dass er erst mit der Arbeit mit seinem „Kunstmateriale“ anfangen könne, wenn der „[tüchtige] Gesangslehrer“ mit seiner Arbeit fertig sei.<sup>141</sup> Die Arbeit mit Schmitt, die Wagner von Anfang an skeptisch betrachtete, wie Wagners Briefe an Liszt sowie an Ludwig II. belegen,<sup>142</sup> sollte jedoch nicht lange währen und hatte ein unrühmliches Ende.<sup>143</sup> Daher kann es sein,

139 Sämtliche Briefe: Bd. 6: Briefe Januar 1854 bis Februar 1855, S. 191f. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 11604f (vgl. Wagner-SB Bd. 6, S. 143f).

140 Sämtliche Briefe: Bd. 7: Briefe März 1855 bis März 1856, S. 401. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 12411 (vgl. Wagner-SB Bd. 7, S. 263).

141 Sämtliche Briefe: Bd. 7: Briefe März 1855 bis März 1856, S. 400ff. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 12410ff (vgl. Wagner-SB Bd. 7, S. 262f).

142 Vgl. Briefe und Briefwechsel in Einzelausgaben: König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel, S. 508. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 24134 (vgl. BW-Ludwig II. Bd. 1, S. 33) sowie Briefe und Briefwechsel in Einzelausgaben: Franz Liszt - Richard Wagner: Briefwechsel, S. 948. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 29699 (vgl. BW-Liszt, S. 497-498).

143 1870 schrieb Wagner in einem Brief an Schmitt, „er habe das Vertrauen zu seinen Methoden verloren“. Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band I, S. 956. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 34117 (vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 293).

dass Wagner eher reserviert war, als er mit dem Schmittschüler Julius Hey Bekanntschaft machte.

In Cosima Wagners Tagebuch vom 1. September 1871 heißt es: „R. geht zur Stadt und kommt mit einem Herrn Hey, der ihm durchaus seine Gesangsmethode aufoktroieren will, heim; er ist sehr aufgeregt über diese törichte Störung“.<sup>144</sup> Fünf Jahre später äußert Wagner viel wärmere Worte über Hey. In einem Brief an Georg Unger vom 1. Januar 1876 heißt es in Bezug auf Gesangslehrer:

Wenn Sie übrigens einen vortrefflicheren Gesanglehrer und Menschen einmal kennen lernen, als es unser Hey ist, so melden Sie mir das! Ich möchte dann wissen, wie der aussieht! Denn unser herrlicher Hey ist bis jetzt wirklich in jeder Hinsicht mein Ideal! Möge er es nun glauben oder nicht!<sup>145</sup>

Es ist häufig betont worden, dass Hey es am besten verstand, die Forderungen Wagners in die Tat umzusetzen. So schreibt beispielsweise Glasenapp, dass Hey als „Stimmbildner und Vertreter einer spezifisch deutschen, nicht italienischen, Gesangstechnik Wagners volles Vertrauen besaß“.<sup>146</sup> Julius Heys Sohn, Hans Hey (1877–1943) veröffentlichte später ein Erinnerungsbuch über Heys Arbeit mit Wagner mit dem Titel *Richard Wagner als Vortragsmeister 1864-1876* (1911). Schon im Jahre 1884, also ein Jahr nach Wagners Tod, veröffentlichte Hey ein aus zwei Büchern bestehendes Werk mit dem Titel *Deutscher Gesangsunterricht*.

Heys Gesangsschulung enthält einige Parallelen zu Scheidemantels Schriften. Sowohl Scheidemantel als auch Hey bauen ihre Prämissen auf die Schriften Wagners. Wie schon erwähnt, sah Scheidemantel das „Wesen“ der „deutschen Gesangkunst“ in Wagners Schriften erläutert (vgl. Kap. Ib.1.) und zitiert Wagner häufig in seinen Schriften. Auch Hey benutzt einige längere Zitate Wagners, um den damaligen Stand der deutschen Gesangkunst zu kritisieren. Hey und Scheidemantel kommen jedoch zu anderen Schlussfolgerungen. Hey moniert, dass die italienische Gesangsschulung eher hinderlich sei, um eine deutliche Aussprache beim Singen deutscher Werke zu lernen. Doch schreibt er auch, dass in einer späteren Phase des Lernens, die

144 Cosima-Tagebücher 1, S. 433 in Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 34600.

145 Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an seine Künstler, S. 272. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 21425 (vgl. Wagner-B Künstler, S. 158).

146 Carl Friedrich Glasenapp: Das Leben Richard Wagners: Fünfter Band, S. 441. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 47299 (vgl. Glasenapp-WagnerBio Bd. 5, S. 188).

gegensätzlichen Herangehensweisen sich durchaus „ergänzen, [...] durchdringen und zu gleichen künstlerischen Wirkungen hinzustreben haben“.<sup>147</sup> Scheidemantel wiederum benutzt die Zitate Wagners um gegen Tendenzen in der Gesangspädagogik zu argumentieren, die die altitalienische Gesangsschulung wiederaufleben lassen wollen (s. Kap. III.5.3.). Bei Scheidemantel findet man kein positives Fazit über die Belcanto-Technik. Ein weiterer Aspekt verbindet Hey und Scheidemantel. Heys Sohn schreibt im Vorwort seiner herausgegebenen Schrift, dass sein Vater bemüht war, Schmitts *Große Gesangsschule für Deutschland* aus dem Jahre 1852 weiter auszuarbeiten, „um den Anforderungen eines dramatischen Gesanges im Sinne Wagners gerecht zu werden“.<sup>148</sup> Womöglich lieferte dieser Hinweis die Motivation für Scheidemantel seine *Gesangsbildung* zu schreiben, denn viele seiner Ideen beruhen auf Erkenntnissen von seinem Lehrer Julius Stockhausen, wie noch später gezeigt werden soll.

Weitere Aspekte trennen Scheidemantel von Hey. Scheidemantel schrieb seine Gesangsschriften fast 30 Jahre nach Hey. Scheidemantel hatte somit die Möglichkeit Heys und Schmitts Schriften zu untersuchen. Scheidemantel erwähnt die Gesangsschrift Heys und kritisiert einige seiner Herangehensweisen. Dennoch nennt Scheidemantel Hey ein „ausgezeichnete[s] Medium[]“.<sup>149</sup> Scheidemantel betont aber auch, dass es seinem Lehrer Stockhausen vergönnt war, im Gegensatz zu Hey und Schmitt großen Erfolg als Sänger zu haben. Gleichzeitig unterstreicht Scheidemantel, dass Wagner sich bemühte, Stockhausen für seine Schule in München zu gewinnen. Scheidemantel möchte damit herauskehren, dass sein Lehrer nicht nur „Stimmbildner“, sondern Pädagoge und Sänger war und dass Wagner ihn schätzte.<sup>150</sup> Somit möchte Scheidemantel sein Wissen, das er von einem Sängerpädagogen weitergeleitet bekam, als Wagnersänger präsentieren und sich von Schmitt und Hey abgrenzen, die nicht als erfolgreiche Sänger arbeiteten (s. auch Kap. III.8.). Scheidemantels Beschäftigung mit Hey und Schmitt ist daher minimal. Dies könnte auch mit Heys Gesangsübungen zu tun haben. Hey präsentiert nämlich in seiner gesangspädagogischen Schrift auch „Solfeggienmaterial“, um die „instrumental-technische Ausbildung des Stimmorgans“ auf die „gesteigerten Anforderungen altitalienischer Gesangstradition“ vorzubereiten.<sup>151</sup> Die Nähe zur altitalienischen Gesangsschulung ist hier evident. Bei Scheidemantel muss man nach ihr suchen. Ferner präsentiert Hey auskomponierte Gesangsübun-

---

147 Hey, 1884, Sprachlicher Teil, Vorwort, S. 5.

148 Hey, 1911, S. IV.

149 GB, S. 58.

150 GB, S. 33.

151 Hey, 1884, Sprachlicher Teil, Vorwort, S. 6.

gen, die er „Vortrags-Studien für den stylgemäßen Sprachgesang“ nennt.<sup>152</sup> Diese Übungen verbinden Heys Sprachübungen mit Gesangskompositionen. Hier werden Textstellen wie „Abraham a Sancta Clara naht gar mannhaft da! Mahnt bald zart, bald schalkhaft Barbara, klagt, dass Drangsal nah“ mit einer Klavierbegleitung verbunden, die anscheinend von Wagners Musik inspiriert wurde.<sup>153</sup> Mit diesen Übungen möchte Hey die Eigenheiten der deutschen Sprache deutlich machen und den Schülern die Wagnersche Harmonik näherbringen. Damit mag Hey Erfolg gehabt haben, doch muss dem renommierten Liedsänger Scheidemantel aufgefallen sein, dass Heys Kompositionen nicht für die Ausbildung eines Liedsängers geeignet sind, da sie per se nicht „poetisch-musikalische Kunstwerke“ sind, sondern künstliche Sprachübungen ohne eine, wie Scheidemantel es ausdrückt, „[poetischen] Wirkung“.<sup>154</sup> Scheidemantel wählt bei der Auswahl seines Lehrmaterials einen anderen Weg, wie später gezeigt wird. Ebenso wendet er sich von allem ab, was mit Solfeggio zu tun hat, wie ebenfalls später dargelegt wird. Woher kam diese Aversion gegen das Italienische? Um dies zu klären, muss etwas ausgeholt werden, um Wagners Bestrebungen um eine Stilbildungsschule zu verdeutlichen.

#### Ib.4. Die Stilbildungsschule und Cosima Wagners Einfluss auf Scheidemantel

Am 23. März 1865 beendete Wagner seine Schrift *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*.<sup>155</sup> Dort erklärt Wagner, was er sich von einer Musikschule erwartete. Tatsächlich sollte diese Schule mit Friedrich Schmitt und Ludwig Schnorr von Carolsfeld realisiert werden. Zu dieser Zeit war Wagner auch in Verbindung mit Scheidemantels Lehrer Stockhausen und bat ihn ebenfalls an diesem Vorhaben teilzunehmen. Stockhausen musste jedoch absagen, da er in Hamburg engagiert war. Schließlich scheiterte das Vorhaben. 1877 versuchte es Wagner noch einmal in Bayreuth. Diesmal sollte Julius Hey die Schule leiten. Ferner hoffte Wagner auf die Hilfe Liszts und anderer Musiker wie dem Klaviervirtuosen Karl Klindworth (1830–1916). Es meldeten sich allerdings nur ein halbes Dutzend Interessenten.<sup>156</sup> Des Weiteren war Julius Heys

<sup>152</sup> Hey, 1884, Gesanglicher Teil, S. 46.

<sup>153</sup> Ebd. S. 46ff.

<sup>154</sup> Siehe hierzu GB, S. 135 und S. 137.

<sup>155</sup> Briefe und Briefwechsel in Einzelausgaben: König Ludwig II und Richard Wagner: Briefwechsel, S. 4501. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 28127 (vgl. BW-Ludwig II. Bd. 5, S. 187).

<sup>156</sup> Carl Friedrich Glasenapp: Das Leben Richard Wagners: Sechster Band, S. 77. Digitale

„Aufstellung der voraussichtlichen Kosten für seine Niederlassung am neuen Bestimmungsort“ kompliziert.<sup>157</sup> Cosima schrieb in ihr Tagebuch: „Herr Hey macht gar große Forderungen!“ und zweifelte an der Realisierung des Projekts.<sup>158</sup> So kam es, dass auch der zweite Versuch misslang. Womöglich waren es Heys Forderungen sowie Cosimas etwas gehässige Kommentare über den Gesangslehrer, die dazu beitrugen, dass der dritte Versuch eine Stilbildungsschule zu gründen nicht mit Hey unternommen wurde.<sup>159</sup>

1892 wurde die Stilbildungsschule unter der Leitung von Julius Kniese gegründet. Bis 1905, das heißt bis zu Knieses Tod, war es Aufgabe der Schule geeignete Sänger für die Werke Wagners auszubilden. Nach Luther kann dieser Versuch als „gescheitert“ angesehen werden.<sup>160</sup> Lediglich zwei Absolventen der Stilbildungsschule, nämlich „der Buffo- und Charaktertenor Hans Breuer“ (1868—1929) sowie Alois Burgstaller, erreichten internationales Renommee, aber auch sie waren „allenfalls Spezialisten für ein begrenztes Wirkungsfeld“ und somit wenig brauchbar für die Ensembles der damaligen Opernhäuser.<sup>161</sup>

Karl Scheidemantel nahm schon früher an den Bayreuther Festspielen teil. Sein erstes Engagement war im Jahre 1886.<sup>162</sup> Er hatte schon mit Cosima Wagner gearbeitet, als Knieses Bedeutung noch nicht groß war. Der Schriftwechsel, der am Ende dieser Arbeit angefügt ist, zeugt davon, dass Scheidemantel tief beeinflusst wurde durch Cosima Wagner. Er spricht von einer „künstlerische[n] Anregung sonder gleichen [sic]“. Ferner betont er, dass ihm Cosima Wagners Überlegungen über die Kunst wichtig waren:

Und wenn mein Erfolg bei Ihnen nicht anders gewesen wäre, als daß ich Sie sehr oft sehr gut verstanden habe. d.h. ich an Ihrer Hand im Heiligtum der Kunst wandelte und so den großen Weg vor mir sah, so müßte ich für alle Zeiten die Bedeutungskraft mit Ihnen als ein glückliches Ereignis preisen.

---

Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 47955 (vgl. Glaserapp-WagnerBio Bd. 6, S. 28-29).

157 Ibid.

158 Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band I, S. 4047. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 37208 (vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 1075).

159 So heißt es in ihrem Tagebuch: „Beim Abend-Tisch Heiterkeit über das Scheitern der Schule, welche seltsame Leute wir alles hierher bekommen, Hey und seine 13 Kinder, „auch führt er immer seine Amme bei sich“, sagt R.“ In: Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band II, S. 167. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 37858 (vgl. Cosima-Tagebücher 2, S. 63).

160 Luther, 2002, S. 93.

161 Ebd. S. 95.

162 Trede, 1911, S. 32.

Zwar zeigt Scheidemantels Rhetorik in seinen Briefen, dass er bemüht war, um angemessene Partien in Bayreuth zu kämpfen, doch ist kaum zu glauben, dass seine Beschreibungen über Cosimas leitende Hand vorgeheuchelt waren. Es ist daher anzunehmen, dass Scheidemantel von Cosima persönlich die späteren Ansichten Wagners über die Gesangskunst übermittelt bekam.<sup>163</sup> Nach Jens Malte Fischer hätte Cosima die positiveren Bemerkungen Wagners über die Belcanto-Kultur später verschwiegen.<sup>164</sup> In ihrem Tagebuch vom 3. August 1872 ist vermerkt, dass Richard Wagner sich positiv über den Gesang Rubinis äußerte. Dabei beschrieb Wagner, wie schön Rubini die wundervollen Melodien Bellinis gesungen hätte. Fischer verschweigt jedoch, was Richard Wagner im selben Atemzug über die deutsche Gesangskunst äußerte:

Auf ganz andre Wege müssen unsere deutschen Sänger sich begeben, diese Begabung haben sie nicht; durch das, was ihnen versagt ist, müssen sie sich zu Unerhörtem aufschwingen, wie Wieland durch die fehlenden Füße zum Fliegen gebracht wurde.<sup>165</sup>

Hieraus lässt sich nicht schließen, dass Wagner in seinen späteren Jahren die Belcanto-Gesangskultur von seinen Sängern verlangte. Im Gegenteil, es sollte eine neue Art des Singens und der Gesangspädagogik erschaffen werden. Wagners ambivalente Äußerungen und Julius Knieses Zusammenarbeit mit Cosima Wagner (Kniese war ein „Wortführer des deutsch-nationalen Lagers“ in der Erbschaftsfrage von Bayreuth) waren wohl hauptsächlich dafür zuständig, dass das „fremdländische“ und damit auch der Belcanto in der Stilbildungsschule zu einem Unwort wurden.

Der Briefwechsel Scheidemantels (siehe Anhang) legt dar, dass er nicht an den Proben in Bayreuth im Jahre 1894 teilnehmen wollte, da er Urlaub in seinen Sommermonaten benötigte. Trede hebt hervor, dass „Anschauungen neugewonnener Helfer“, womit wohl die Probenarbeit Julius Knieses gemeint ist, Scheidemantel davon abhielten, in Bayreuth noch einmal aufzutreten. Glasenapp schreibt über die Arbeit Knieses:

Für den gesanglich-darstellerischen Teil war es von größtem Gewicht, daß bereits seit einer Reihe von Jahren der ‚Festspielleitung‘ in der Persönlichkeit eines Julius Kniese eine Stütze zu Gebote stand, deren vorbildende Wirksamkeit für die schließliche Ausgestaltung im einzelnen die Voraussetzung bot. Auf der Grundlage einer solchen Vorarbeit wurde dann, wie bei allen voraus-

---

163 Vgl. auch Nöther, 2008, S. 278

164 Fischer, 1992, S. 529.

165 Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band I, S. 1902. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 35063 (vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 556-557).

gegangenen Festspielen, mit jedem einzelnen der zahlreichen Darsteller so anhaltend und unablässig studiert, daß für jeden einzelnen von ihnen daraus der Gewinn eines vollbewußten, immer wieder neu errungenen und befestigten Stilgefühles für Aussprache, Vortrag und Gebärde entstand.<sup>166</sup>

Die Probenarbeit in Bayreuth wurde als etwas sehr Wichtiges betrachtet, um die Rollen in einem neuen Licht präsentieren zu können. Der Tenor Leo Slezak (1873–1946) berichtet über diesen Prozess in seinen Memoiren. Die Gesangsstudenten der Bayreuther Stilbildungsschule hätten

[...] unter der Leitung von Generalmusikdirektor Kniese, dem Musikpapst und Vertrauten der Frau Cosima Wagner, ihre Rollen immer mit voller Stimme plärren [müssen], bis ihnen die Eingeweide bei sämtlichen Öffnungen hervorquollen.<sup>167</sup>

Ferner seien „[a]lle Sänger, die nicht rechtzeitig abgeschwenkt sind und den sogenannten ‚Bayreuther Stil‘ geändert haben [...] vom Schauplatz verschwunden“.<sup>168</sup> Es ist anzunehmen, dass Kniese nicht nur von den Studenten der Stilbildungs-Schule, sondern auch von den anderen Gesangssolisten der Bayreuther Festspiele vollen Einsatz forderte, und Scheidemantel daher lieber auf die Probenarbeit mit ihm verzichtete, um sich von seiner Gesangstätigkeit in Dresden und seinen vielen Liederabenden zu erholen. Schließlich machte Scheidemantel den Festspielen ein Angebot, das sie nicht annehmen konnten. Er forderte zu seiner üblichen Gage von 5000 Mark eine weitere Entschädigung von 12.000 Mark, um sich nach der Produktionsphase in Bayreuth Urlaub nehmen zu können. Eine Antwort der Festspiele auf diesen Brief ist nicht überliefert. Scheidemantels bemühte sich jedoch weiterhin, eine Gesangkunst zu unterrichten, die die ambivalenten Anforderungen Wagners berücksichtigte, wie seine Bücher *Gesangsbildung* und *Stimmbildung* zeigen, die als nächstes untersucht werden sollen. Zuerst soll jedoch kurz skizziert werden, von welchen Prämissen bei dieser Untersuchung ausgegangen wird.

---

166 Carl Friedrich Glasenapp: Das Leben Richard Wagners: Sechster Band, S. 1788. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 49666 (vgl. Glasenapp-WagnerBio Bd. 6, S. 799).

167 Vgl. Slezak, 1965, S. 84f

168 Ebd. Vgl. auch Luther, 2005, Sp. 1214.

## IIa

### Das Instrument „Stimme“

In diesem Kapitel soll der Prozess des Singens kurz erläutert werden. Weiterhin werde ich einige Erklärungen zu Fragen der Terminologie geben. Dabei werde ich mich auf Phänomene konzentrieren, die für den Singenden im Mittelpunkt stehen und bewusst einige Vorgänge des Singens vereinfacht darlegen, um eine Brücke zwischen Gesangspädagogik und Gesangswissenschaft zu schlagen. In der wissenschaftlichen Literatur über das Singen wird häufig betont, dass die Gesangswissenschaft und die Gesangspädagogik gleiche Begriffe für unterschiedliche Phänomene verwenden.<sup>169</sup> Meine Annäherung der Teilgebiete soll die kommenden Erläuterungen über die Gesangspädagogik Scheidemantels erleichtern. Eine Kritik der Scheidemantelschen Begriffe erfolgt in Kap. III.3.

#### IIa.1. Der Prozess des Singens

Der renommierte Stimmwissenschaftler Johan Sundberg definiert „Stimme“ als den „Schall“, der erzeugt wird, wenn „Luftstrom aus den Lungen [...] zuerst von den vibrierenden Stimmlippen bearbeitet und anschließend vom Ansatzrohr [...] modifiziert wird“.<sup>170</sup> Doch der Prozess des Singens ist viel mehr als das. Für den Sänger oder die Sängerin ist er in erster Linie ein sehr persönlicher Vorgang. Der Körper des Singenden ist sein Instrument. Er muss die richtige Art des Zuhörens und des Fühlens lernen, um Töne herstellen zu können, die ästhetisch zufriedenstellend sind. Dafür benötigt er die Hilfe eines Gesangslehrers, wie noch dargelegt werden soll. Singen ist aber auch Kommunikation.<sup>171</sup> Graham F. Welch weist nach, dass diese Kommunikation intrapersonal, interpersonal, sozial und kulturell sein kann. Der Sänger kommuniziert nicht nur mit einem Publikum, er kommuniziert in Form eines „self-monitoring[s]“ auch mit sich selbst.<sup>172</sup> Ferner kommuniziert er mit dem Werk, das aufgeführt

---

169 Vgl. Sundberg, 2015, S. 13 und Pilaj, 2011, S. 125.

170 Sundberg, 2015, S. 12.

171 Vgl. Hammar, 2012, S. 129.

172 Welch, 2005, S. 250.

wird, das heißt mit der Komposition und mit dem Text. Dies tut er, indem er den Text und die Komposition nach persönlichen künstlerischen Richtlinien interpretiert. Somit richtet sich die Aufmerksamkeit des Singenden in drei Richtungen: in die Tiefe des eigenen Körpers, nach draußen zum Zuhörer sowie in eine abstrakte Dimension, die die Wünsche des Komponisten mit dem künstlerischen Ausdruckswillen des Interpreten verbindet. Doch was passiert physiologisch während des Singens?

Cornelius L. Reid schreibt, dass zwei Muskelsystemen in erster Linie für den Vorgang des Singens wichtig seien. Das Cricothyreoideus-Muskelsystem (CT) ist in seiner Grundfunktion für den Schluckakt zuständig. Das Arytaenoid-Muskelsystem (AT) ist während der Atmung für das Öffnen und Schließen der Stimmlippen zuständig. Das erstere Muskelsystem (CT) ist ein Teil der äußeren Muskulatur der Kehle, das letztere (AT) ein Teil der inneren Kehlkopfmuskulatur.<sup>173</sup> Von den einzelnen muskulären Bewegungen bekommt der Singende in der Regel sehr wenig mit, es sei denn, die Muskelsysteme werden zu stark oder falsch beansprucht, was zu Schmerzen oder Verletzungen führen kann. Der Vorgang des Atmens und des Schluckens können wiederum sehr bewusst vollzogen werden. Für das sängerische Selbstverständnis sind drei Regionen wichtig. Sundberg beschreibt sie als drei Zentren: das Zwerchfell und die Bauchmuskulatur regulieren die Atmung, die Kehlkopfmuskulatur und die Aerodynamik erzeugen den Primärton der Stimme. Schließlich moduliert der Vokaltrakt (Ansatzrohr, Lippen, Zunge, Resonanzräume) den Primärton.<sup>174</sup>

In der Stimmbildung werden diese Zentren miteinander koordiniert. Die westliche, klassische Stimmbildung soll den Ambitus der Singstimme optimieren, die Stimme kräftigen und tragfähiger machen. Weiterhin soll die Stimme in allen Lagen ausbalanciert klingen.<sup>175</sup> Sundberg definiert einige Kriterien für den „Schöngesang“ der westlichen Operntradition. Für männliche Stimmen ist das Vorhandensein des Sängersformanten unabdingbar. Frauenstimmen wiederum sollen über die Fähigkeit verfügen, „den ersten Formanten nach Bedarf so zu stimmen, dass er knapp über der Grundfrequenz liegt.“<sup>176</sup> Beide Strategien dienen dazu, die Stimme tragfähiger zumachen. Ein weiteres Kriterium ist, dass Opernsänger die Kunst beherrschen sollen, „hohe und laute Töne zu singen, ohne gepresste Phonation zu verwenden“.<sup>177</sup> Dazu ist es nötig, eine optimal eingestellte strömende Phonation zu beherrschen. Schließlich soll der

---

173 Reid, 2009, S. 16f.

174 Sundberg, 2015, S. 21.

175 Siehe hierzu und für weitere Ziele der Stimmbildung: Hammar, 2011, S. 95f.

176 Sundberg, 2015, 250ff.

177 Ebd.

Opernsänger über eine hervorragende „Phonationsfrequenzkontrolle“ verfügen, damit das Vibrato und die Intonation des Singenden als schön empfunden werden können.<sup>178</sup> Um diese Kriterien zu erfüllen, sollen folgende Vorgänge und Zusammenhänge beachtet werden. Der Singende muss den Atem oder genauer gesagt den „Luftdruck in den Lungen“ (den sogenannten subglottischen Druck) kontrollieren lernen.<sup>179</sup> Hierzu gibt es unterschiedliche Techniken, die häufig mit dem Wort „Atemstütze“ beschrieben werden. Nach Bernhard Richter ist dabei nicht eine „maximale Luftmenge vonnöten“, sondern „eine möglichst optimale Regulierung des Luftverbrauchs“.<sup>180</sup> Nach Sundberg ist die Phonationsstärke, das heißt, wie laut ein Ton klingt, vom subglottischen Druck abhängig. Je höher der subglottische Druck ist, umso höher ist auch die Phonationsstärke, wobei hier die Funktion des Vokaltrakts als Resonator nicht außer Acht gelassen werden darf.<sup>181</sup> Eine Korrelation zwischen dem subglottischen Druck und der Phonationsfrequenz, das heißt der Höhe des Tones, besteht ebenfalls, obwohl sie hauptsächlich von der Kehlkopfmuskulatur gesteuert wird.<sup>182</sup> Der Bereich um den Kehlkopf muss durch die Zusammenarbeit des CT- und AT-Muskelsystems aufeinander abgestimmt werden. Für Cornelius L. Reid ist diese „muskuläre Interaktion [...] der Kernpunkt der pädagogischen Aufgabe“.<sup>183</sup> Hierbei geht es um die Tonhöhen und um die Lautstärke sowie die Qualität des Tons in Verbindung mit dem Atem. Somit zeigt sich, dass das erste und das zweite Zentrum in ihrer Funktionsweise verbunden sind. Schließlich soll der Vokaltrakt den Schall weiter stärken oder filtern und die nötigen Vokalfarben herstellen. Dieses Zentrum beschäftigt sich mit den Formanten und ist daher mit der Vokalbildung einher. Die Formanten sind die „Resonanzen des Vokaltrakts“, oder die „stehende[n] Wellen“, die im eingeschlossenem Luftvolumen des Vokaltraktes entstehen.<sup>184</sup> Ferner bildet der Vokaltrakt durch die Einengung oder die Modifizierung des Klangstroms die Konsonanten und ist somit für die Textverständlichkeit zuständig.<sup>185</sup>

Da besonders das letztere Zentrum vom Singenden leicht zu ändern ist und der Schall dadurch stark moduliert werden kann, steht dieses Zentrum häufig im Mittelpunkt, wenn es „im akustischen Sinn“ um Gesangstechnik

---

178 Sundberg, 2015, S. 252.

179 Sundberg, 2015, S. 51.

180 Richter, 2013, S. 33.

181 Sundberg, 2015, S. 51, S. 58 und S. 21.

182 Sundberg, 2015, S. 58f.

183 Reid, 2009, S. 46.

184 Pilaj, 2011, S. 116.

185 Vgl. Pilaj, 2011, S. 117.

geht.<sup>186</sup> Wie Pilaj jedoch zeigt, kann man die einzelnen Zentren nicht losgelöst voneinander betrachten, da auch der Vokaltrakt und der Kehlkopf nicht unabhängig voneinander agieren.<sup>187</sup> Bei der Koordinierung der einzelnen Zentren muss also stets das ganze Instrument Stimme beobachtet werden. Im Spektrum der Gesangsstimme sind die ersten beiden Formanten für die Vokalfarbe zuständig. Diese Formanten werden daher Vokalformaten genannt. Sie können direkt durch die Zungenposition sowie die Form der Lippen beeinflusst werden. Die Formanten 3–5 sind für das Timbre oder für die „persönlichen Klangfarbe“ der Stimme zuständig und können durch die richtige Gesangstechnik zum Sängerformanten zusammengeführt werden. Diese Formanten werden durch die „Konfiguration des Kehl- und Rachenraums“ definiert.<sup>188</sup> Sie sind also nicht so leicht zu ändern wie die Vokalformanten. Dennoch können auch sie durch die Kehlkopfstellung und „[a]rtikulatorische Veränderungen in bestimmten Bereich des Vokaltrakts“ beeinflusst werden.<sup>189</sup> Somit ergibt sich als Ziel der Stimmbildung eine optimale Konfiguration des Vokaltrakts zu finden, die mit einem optimalen subglottischen Druck für die jeweilige Gesangsphrase korreliert.

## IIa.2. Register als Sichtbarmachung des Instruments Stimme

Bei dem Versuch, die menschliche Stimme zu erklären, haben Gesangspädagogen schon seit der Antike versucht, die menschliche Stimme in unterschiedliche Register einzuteilen.<sup>190</sup> Hierzu möchte ich einige kurze Bemerkungen machen. Die Komplexität der Materie und die zahlreichen unterschiedlichen Theorien über die Menge der Register können hier jedoch nicht in Gänze berücksichtigt werden.<sup>191</sup> Auch hier ist meine Zielsetzung eine prägnante Erklärung anzubieten, die eher das sängerische Fühlen als wissenschaftliche Erkenntnisse in den Mittelpunkt stellen. Der Mensch ist imstande mit zwei verschiedenen Tongebungen zu singen. Bei den unterschiedlichen Tongebungen ändert sich die Position des Kehlkopfs und der Stimmlippen. Bei der Männerstimme spricht man meistens von der Modalstimme und vom Falsett. Bei der Frau von der Kopfstimme und von der Bruststimme. Darüber hinaus können Bereiche der einzel-

---

186 Pilaj, 2011, S. 194.

187 Ebd.

188 Pilaj, 2011, S. 190.

189 Ebd.

190 Vgl. Tesarek, 1997, S. 11.

191 Siehe hierzu Reid, 2009, S. 30ff, Richter, 2014, 136ff, und Hammar, 2012, S. 121ff.

nen Tongebungen weiter unterteilt werden. Hierzu gibt es in der Gesangspädagogik eine Fülle von Begriffen, die sich teilweise stark widersprechen.<sup>192</sup>

Im Unterricht von Prof. Roland Hermann habe ich die Begriffe: Bruststimme, Mittelstimme, Kopfstimme und Falsett gelernt. Nach meinem Empfinden sind einige dieser Begriffe schwer zu umschreiben. Ferner können sie leicht für Verwirrung sorgen. Daher möchte ich mich hier besonders mit den Begriffen Kopfstimme und Falsett sowie Mittelstimme befassen. Obwohl die Unterscheidung dieser Begriffe nicht ganz klar ist, sehe ich, dass sie wichtige Gesangsprinzipien symbolisieren, die im Gesangsunterricht nicht ignoriert werden sollten. Im Gesangsunterricht sollte aber eine bessere Nomenklatur gefunden werden, die dem persönlichen Empfinden des Gesangsstudierenden Rechnung trägt und nicht zu einer Mystifizierung des Gesangsprozesses führt.<sup>193</sup>

Heute würde ich das Falsett als „ungestützte“ Form, die Kopfstimme als eine „gestützte“ Form des Singens bezeichnen. Dabei bedeutet „gestützt“, dass der Singende die Formanten des Tones in einer gewissen Weise im Vokaltrakt formt, um sie runder und stärker erklingen zu lassen. Diese Umformung hat mit der Position des Kehlkopfes zu tun. Eine etwas tiefere Positionierung des Kehlkopfes, die in der richtigen Ausführung mit der Weitung der Morgagnischen Taschen einhergeht, führt dazu, dass der Singende andere Möglichkeiten hat, die Entstehung der Formanten im Vokaltrakt zu modellieren.<sup>194</sup> Bei der „ungestützten“ Form des Singens, das heißt in der Terminologie Roland Hermanns beim Falsett, findet diese Umformung nicht statt. Die Mittelstimme symbolisiert für mich einen Vorgang, die Formanten in der höheren Übergangslage der männlichen Stimme zu ändern, um eine „schlankere“ Tongebung zu ermöglichen.<sup>195</sup> Auch dieser Vorgang ist also mit der Form des Vokaltrakts verbunden. Sowohl bei der Kopfstimme als auch beim mittelstimmigen Singen spielt aber auch die Atemkontrolle des Singenden eine große Rolle. Wenn der subglottische Druck nicht mit den Gesangslinien und Tonhöhen, die der Singende vollführen möchte, korreliert, kann das Resultat nicht überzeugen.<sup>196</sup> Hieraus wird deutlich, dass die Registerkontrolle nicht losgelöst vom ganzen Prozess des Singens betrachtet werden können. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Kopfstimme ein ausgebildetes Falsett ist und dass die Mittelstimme ein gesangs-

192 Hinzu kommt, dass „Stimmregister bei klassisch trainierten Sängern noch viel schwerer zu definieren sind als bei untrainierten Stimmen“. Richter, 2014, S. 136.

193 Vgl. hierzu Miller, 2000 sowie als Leitfaden für eine aktuellere Gesangspädagogik Lennon & Reed, 2012.

194 Vgl. hierzu Pilaj, 2011, S. 189.

195 Vgl. hierzu Hammar, 2012, S. 126.

196 Vgl. Sundberg, 2015, S. 62.

technischer Vorgang ist, um den Ambitus der Stimme zu erweitern oder, wie noch gezeigt wird, um die Tragkraft der Stimme zu erhöhen.

In der Regel benutzen Männer hauptsächlich die Modal- oder Bruststimme. Frauen benutzen hauptsächlich die Kopfstimme. Bei den tiefen Männerstimmen sollte noch das Strohbassregister und bei Frauenstimmen das Pfeifregister genannt werden. Sie spielen jedoch bei dieser Untersuchung eine unterordnete Rolle. Wichtig ist aber, dass jede Stimme anders ist. Daher müssen im Studium die Gesetzmäßigkeiten einer Stimme stets neu gefunden werden.<sup>197</sup> Dabei ist es der Singende der diese Entdeckungen machen muss. Hierzu braucht er aber die Hilfe eines Gesangslehrers, der durch seine sängerische Erfahrung die Qualität und die Produktion eines Tones beurteilen und auf die einzelnen stimmlichen, genetischen und psychischen Prädispositionen des Singenden eingehen kann. Ergänzend kann Josef Pilaji zitiert werden, der in Bezug auf die Computeranalyse von Gesangsstimmen schrieb, dass Gesangslehrer „niemals durch noch so leistungsfähige Apparaturen ersetzt werden können“.<sup>198</sup> Da das Singen ferner „eine künstlerische Tätigkeit ist“, sollte der Gesangsunterricht stets mit einem Gesangslehrer erfolgen, der nicht nur im Bereich der Physiologie oder der Stimmanalyse befähigt ist, sondern auch als Künstler die Fallstricke des Berufs Sänger kennt.<sup>199</sup>

Anhand dieser Erkenntnisse soll nun die Gesangspädagogik Scheidemantels durchleuchtet werden, um sodann die wichtigsten Elemente des Gesangsunterrichts aus seiner Sicht darzustellen. Bei der Besprechung der gesangspädagogischen Bücher Scheidemantels wird chronologisch vorgegangen. Daher werden einige Erklärungen über seine Terminologie erst in Kapitel III. geliefert.

---

197 Vgl. hierzu Hammar, 2011, S. 123.

198 Pilaj, 2011, S. 23.

199 Hammar, 2011, S. 201.

I Ib

## Scheidemantels *Stimmbildung*

Scheidemantels *Stimmbildung* erschien zum ersten Mal im Jahre 1907 und wurde sehr populär. Es wurden insgesamt 12 Auflagen von dem Büchlein gedruckt, das aus 107 Seiten besteht. Die letzte Auflage erschien im Jahre 1923. Die Publikation bietet die Grundzüge von seiner Gesangspädagogik in einer komprimierten Form, ohne dabei auf die Meinungen anderer Autoren einzugehen und ohne eine detaillierte Beschäftigung mit der damaligen Stimmfor-



Abb. 11. Frontdeckel, *Stimmbildung*, 1923.

schung. Das Buch befasst sich an erster Stelle mit der Darstellung gesangstechnischer Schwierigkeiten sowie mit Gesangsübungen, die Lösungen für diese Probleme bieten. Sie wurde ab der siebten Auflage in die *Bücherei praktischer Musiklehre* aufgenommen, die von Breitkopf & Härtel vertrieben und von Arnold Schering (1877–1941) herausgegeben wurde.<sup>200</sup> Das Buch war an ein breites Publikum gerichtet, das heißt sowohl an Gesangsschüler als auch Gesangslehrer. Zuerst berichtet Scheidemantel von den Anforderungen, die ein Gesangsneuling meistern sollte sowie von den Realitäten des Sängerslebens.

### Iib.1. Vorbemerkungen an angehende Gesangsstudenten

Die Gesangskunst in höchster Vollendung  
erweckt den Eindruck, als ob sie überhaupt keine Kunst,  
als ob sie Natur sei.<sup>201</sup>

Das obige Zitat, das für Reichelt „das Geheimnis aller Großen Kunst“ und das „Geheimnis“ der Persönlichkeit Scheidemantels war, findet man in etwas veränderter Form am Anfang der *Stimmbildung*.<sup>202</sup> Dort erläutert er, dass die Gesangskunst eine hohe Kunst sei, obwohl man leicht glauben könnte, es sei leicht zu singen, wenn man ausgebildete, hervorragende Sänger singen hört. Der Gesang kann dann den Eindruck erwecken, dass es „überhaupt keine Kunst“, sondern „Natur“ sei.<sup>203</sup>

Reichelt meinte wohl, dass gerade Scheidemantel es verstand, durch seine Persönlichkeit, Ausbildung und Intelligenz, die Gratwanderung zwischen der Natürlichkeit und der ernstesten künstlerischen Arbeit in einer Weise zu meistern, die nach außen hin als etwas Natürliches empfunden werden konnte. Damit erfüllte Scheidemantel eine der wichtigsten Forderungen Wagners, der wünschte, dass die Sänger durch seine Kompositionen zu einer „natürlichen

200 Weitere Schriften in dieser Reihe waren beispielsweise *Dirigierkunde* (1932), *Instrumentenkunde* (1931), *Pädagogik der Musik* (1929) und *Methodik des Violinspiels* (1920).

201 Reichelt, 1941, S. 318.

202 Ebd.

203 SB, S. 1. Hierin gibt es eine auffallende Parallele zu Stockhausens erster Schrift, in der Stockhausen schreibt: „[...] aus der Natur der Sprachelemente selbst geschöpfte Principien können freilich den Schüler nur dann fördern, wenn das lebendige Beispiel des Lehrers ein schönes ist. Wie der Bildhauer sich an den schönsten Gestalten allein bilden kann, so muss der Schüler den schönen Ton seinem Lehrer ablauschen können. Nur die Natur gewordene Kunst kann und darf sein Vorbild sein.“ Stockhausen, 1880, S. 47. Scheidemantel betont später, dass ein Gesangslehrer ein guter Sänger sein müsse und dass er fähig sein sollte, den Schüler mit seiner „Gesangskunst“ zu begeistern. GB, S. 119.

dramatischen Vortragsweise“ kämen, um seine Werke in „getreuester Natürlichkeit“ aufführen zu können.<sup>204</sup> Hammar weist darauf hin, dass jeder Sänger darauf hinarbeiten sollte, seine „Emotionen glaubhaft“ auszudrücken „ohne seine sängerische Einstellung zu verlieren“.<sup>205</sup> Dies ist in der Tat ein schwerer Vorgang, da der Singende schon durch die Umformung des Vokaltrakts nicht immer „natürlich“ klingt. Eine tragende Stimme zu haben, die „natürlich“ klingt, ist daher keine Selbstverständlichkeit (siehe hierzu auch Kapitel VI.).

Scheidemantel bedauert in seiner *Stimmbildung*, dass das scheinbar Einfache viele dazu verleite, das Singen zum Beruf machen zu wollen. Es sei nämlich ein „großer Irrtum“ zu glauben, dass das Singen leicht sei. Vielmehr könnten nur wenige „hervorragend Begabte“, die er „Auserwählte“ nennt, als Sänger Erfolg haben. Der Verfasser appelliert daher an den Leser, ein Gesangsstudium zum professionellen Sänger nicht zu leichtfertig zu ergreifen, sondern sich einer Stimmprüfung eines „anerkannten Gesangsmeisters“ zu unterziehen und sich gegebenenfalls, wenn die Stimmprüfung nicht auf eine Gesangskarriere hindeuten würde, anders zu orientieren.<sup>206</sup>

Bei einer amerikanischen Studie mit 4680 Fragebögen kam heraus, dass die wichtigsten Voraussetzungen für unterschiedliche sängerische Leistungen nach Ansicht der teilnehmenden Gesangspädagogen mit den „genetischen Voraussetzungen“ und dem „musikalischen Umfeld“ der Singenden einherging.<sup>207</sup> Somit sind Scheidemantels Forderungen auch heute noch zeitgemäß.<sup>208</sup> Ferner ist anzumerken, dass nach Meinung Hammars eine „positive Korrelation zwischen Sängerfamilie und Sängernachwuchs“ existieren würde. Hammar sieht Sänger wie Jussi Björling, Cecilia Bartoli und Plácido Domingo als Beweis dafür an, betont aber auch, dass günstige genetische Voraussetzungen kein Garant dafür sind, dass eine „solche Stimme [...] Berühmtheit erlangt“.<sup>209</sup> Trede erwähnt, dass Scheidemantels Vater mit einem „kräftigen Bariton“ ausgestattet war, gerne sang und mit der Laute musizierte.<sup>210</sup> Auch Scheidemantel hatte somit eine genetische Prädisposition für das Singen.

Um vor den Tücken des Gesangsberufs zu warnen, erläutert Scheidemantel unterschiedliche Situationen, die das Leben eines professionellen Sängers

204 Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, 1996, S. 107f.

205 Hammar, 2011, S. 132.

206 SB, S. 1.

207 Zitiert in Hammar, 2011, S. 107f.

208 Hammar spricht ferner von einer „Genetik“, die „zum Singen prädestiniert“ und über ein „teilweise angeborenes Wissen über die Handhabung [der Gesangsstimme]“. Vgl. Hammar, 2011, S. 17.

209 Hammar, 2011, S. 227 sowie S. 105.

210 Trede, 1911, S. 6.

negativ beeinflussen können. Hier sei es besonders riskant, „als Leiche irgendwo auf der Bühne“ lange ausharren müssen.<sup>211</sup> Dieses Beispiel erinnert an Wagners Erinnerungen an den Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1836–1865), der sich über dieses Problem Wagner gegenüber beklagt haben soll. Dieser auf den ersten Blick etwas erheiternde Einschub Scheidemantels birgt einen ernsten Kern, denn Schnorr von Carolsfeld, den Wagner explizit für die Uraufführung von *Tristan und Isolde* wünschte,<sup>212</sup> starb kurz nach der dritten Aufführung des *Tristan* und wurde seitdem als Beleg für die ungesunde Wirkung der Dramen Wagners angeführt.<sup>213</sup> Bei allen anderen Erzählungen, die Scheidemantel den unbedarften Gesangsnovizen als abschreckende Beispiele darbietet, scheinen seine eigenen Erfahrungen aus dem Berufsleben eine Rolle zu spielen.<sup>214</sup> Zusammenfassend ging es dem Bariton wohl darum, den Leser darauf aufmerksam zu machen, dass ein Sänger oder eine Sängerin ein ganz anderes Leben führen müssten als beispielsweise Instrumentalisten.

### Iib.1.1. Klangfülle und Klangschönheit

Die wesentlichen Merkmale, die der Autor als bedeutend für das Glücken einer Gesangskarriere ansieht, und zwar von „allem Anfang an“, sind die „Klangfülle“ und die „Klangschönheit“ der Stimme.<sup>215</sup> Die Klangfülle sei gerade in Bezug auf die Größe bzw. die Tragweite der Stimme wichtig. Interessanterweise werden gerade diese Kriterien Scheidemantel am Anfang seiner Karriere zugesprochen. So heißt es über seinen Orest, dass er in dieser Rolle, neben anderen positiven Attributen, eine Stimme „von so schöner, umfangreicher Klangfülle“ besäße, „wie dies nur bei besonders **Auserwählten** und **Berufenen** zu finden“ sei.<sup>216</sup> Womöglich ließ sich der Bariton beim Ergründen der Wesenseigenschaften, die für eine Karriere notwendig sind, von seinen eigenen Kritiken leiten, um ähnlich wie bei Trede seine eigene Erfolgsgeschichte festzuschreiben. In Bezug auf Wagner und Komponisten nach ihm konstatiert Scheidemantel,

---

211 Ebd. S. 7.

212 Dahlhaus & Eggebrecht, 1998, S. 116.

213 vgl. Kennaway, 2013.

214 In einem Brief aus Mailand, schreibt Scheidemantel: „Ich fühle mich im Hotel Milano sehr wohl, treibe sehr fleißig italienisch, spreche viel, gehe Abends wenn ich frei bin, ins Schauspiel, und hüte mich sehr vor der Influenza, die hier schrecklich wüthet“. Es ist anzunehmen, dass Scheidemantel nicht nur im Ausland auf seine Gesundheit achtete.

215 SB, S. 3.

216 Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 2. Als handschriftliche Notiz steht dazu: „Düsseldorfer Volkszeitung Nov. 1882“ (Hervorheb. im Original).

dass die Anforderungen an die Sänger gerade in Bezug auf die Klangentfaltung sehr viel größer geworden seien:

Heute bildet das Orchester eine durchaus selbstherrlich auftretende Tonmasse, der gegenüber siegreich zu bestehen nur einem Sänger mit großen Stimmmitteln möglich ist.<sup>217</sup>

In der Tat wurden die Orchester und die Opernsäle ab Mitte des 19. Jahrhunderts immer größer.<sup>218</sup> In seiner *Gesangsbildung* bezieht der Autor die „neueren Komponisten“, ihr Handwerk nicht zu beherrschen. Sie erzielten lediglich durch ein „viestimmig überladenes Orchester“, die „dramatische Wirkung ihrer Bühnenwerke“ und nähmen dabei keine Rücksicht auf die sängerischen Möglichkeiten, wie Wagner dies seiner Meinung nach noch tat.<sup>219</sup> Das Resultat sei, dass der Sänger „seine Stimmittel [...] stets aufs äußerste“ anspannen müsse.<sup>220</sup> Ob Scheidemantel selbst bei seinen Aufnahmen forcierte oder forcieren musste, wird in Kapitel VI. näher untersucht.

#### IIb.1.2. Die passende Stimmfarbe und der richtige Ambitus

Scheidemantel führt in seiner *Stimmbildung* weiter aus, dass von Bedeutung sei, dass die Stimme mit einem entsprechenden Umfang sowie der dazu passenden Klangfarbe für das erwünschte Stimmfach versehen sei: Ein Tenor solle das [a1] erreichen, ein Bass das [F], ein Sopran das [b2] usw. Es sei jedoch kontraproduktiv schon am Anfang des Studiums ein Fach für den Singenden zu bestimmen. Scheidemantel sieht, dass erst durch die Ausforschung der „natürlichen Registergrenzen bis zu einem unzweifelhaften Grad der Deutlichkeit“, der Stimmbildner ein Gespür für das geeignete Fach des Singenden entwickeln könne.<sup>221</sup> Sundberg schreibt, dass die Formantfrequenzen für einzelne Vokale dafür entscheidend sind, wie die Stimmlage eines Sängers beurteilt wird. Dabei korreliert die Tiefe der Formantfrequenz mit der Tiefe der Stimmlage. Daraus schließt Sundberg, dass bei einer Stimme „Umfang und Klang [...] zusammenpassen [müssen], sonst wird man kein Sänger“.<sup>222</sup> Auch hier sind Scheidemantels Anforderungen an angehende Gesangsstudierende von vor 100 Jahren aktuell.

217 SB, S. 4.

218 Rosselli, 2000, S. 101f.

219 GB, S. 169.

220 Scheidemantel, 1906, S. 759.

221 GB, S. 93f.

222 Sundberg, 2015, S. 135.

Für Scheidemantel und Wagner spielt jedoch die Musikalität des Sängers eine noch wichtigere Rolle: „Die gesangliche Begabung hat die musikalische Begabung zur Voraussetzung“, stellt Scheidemantel dazu fest; der Sänger solle auf jeden Fall ein guter Musiker sein, „rein und im Takt“ singen können.<sup>223</sup> Wagner postuliert zum selben Thema: „Unerlässlich ist es, daß der Sänger auch ein guter Musiker sei“.<sup>224</sup> Gute Musikalität, gar ein absolutes Gehör, sind aber für Scheidemantel kein Garant für das Glücken einer Karriere. Zu diesem Thema hatte schon sein Lehrer Stockhausen die Meinung geäußert, dass ein absolutes Gehör nicht im Geringsten für einen Sänger vom Vorteil sein muss.<sup>225</sup> Später wird deutlich, dass Scheidemantels aufführungspraktische Überlegungen darauf hinzielten, Wagners Musik verständlicher zu machen. Daher fordert er schon zu Beginn des Studiums eine hervorragende Musikalität, um den Anforderungen Wagners gerecht zu werden (vgl. Kap. IV.2.).

### Iib.1.3. Schauspielerisches Talent und die richtige Erscheinung

Jens Roselt schreibt, dass „[ä]sthetische und ethische Aspekte [...] nicht komplett getrennt werden“ können, wenn wir Schauspieler auf der Bühne betrachten.<sup>226</sup> Dieser Umstand gilt auch für Opernsänger. Roselt pointiert, dass dieser Vorgang „eine Wirkung entfalten [kann], die durch Erotik, Scham oder auch Ekel gekennzeichnet“ sei.<sup>227</sup> Daher nimmt es nicht wunder, dass auch Scheidemantel das richtige Erscheinungsbild eines Gesangssolisten thematisiert, wobei seine Ausführungen den Zwiespalt zwischen Ästhetik und Ethik deutlich machen. Die männlichen Solisten sollten eine „ansehnliche Gestalt“ haben und „schön gewachsen“ sein, denn „kleinere Männer“ seien nur für das Buffofach geeignet.<sup>228</sup> Über „kleine, dickliche Damen“ schreibt er abschätzig, dass man sie in der Oper als Soubretten gebrauchen könne, falls „die Kleinheit noch erträglich“ und die Dicklichkeit noch unter den Begriff des „molligen“ fallen würde. Dies sieht er dem Geschmack des Publikums geschuldet. Es kann sein, dass gerade diese Aussagen Scheidemantels Geissler dazu bewogen, über die „gedrungene Figur“ und das „ausdrucksvolle[] aber an sich keineswegs schöne[] Antlitz“ des Baritons zu schreiben. Auch Wagner war das äußere Erscheinungsbild seiner Sänger sehr wichtig. Er war beispielsweise über die „Fettsucht“ des schon zuvor erwähnten Sängers Schnorr von Carolsfeld ent-

---

223 Ebd. S. 5.

224 Wagner, 1914, S. 137.

225 Stockhausen, 1884, S. 1.

226 Roselt, 2009, S. 10.

227 Ebd. S. 9.

228 SB, S. 5.

setzt. Ursprünglich wollte Wagner den adipösen Tenor gar nicht treffen, da er fürchtete das „Groteske seiner Gestalt“ würde seine musikalischen Vorzüge nicht zur Geltung kommen lassen.<sup>229</sup> Wagner ließ sich jedoch gerade von der Musikalität des Sängers bezaubern, und bat ihn die Rolle des Tristan zu übernehmen. Später verglich Wagner ihn<sup>230</sup> gar mit der „herrlichen Wilhelmine Schröder-Devrient“, (1804–1860) die laut Wagner sein Leben entscheidend beeinflusste.<sup>231</sup>

Wagners Forderung, der Sänger solle sich zuerst als Schauspieler ausbilden, wird von Scheidemantel in seiner *Stimmbildung* nur insofern aufgegriffen, als dass die Gesangsstudenten gute Darsteller sein sollten. In seinem Zeitungsartikel *Deutscher Bühnen- und Konzertgesang* behandelt er dieses Thema ausführlicher und fordert, dass der „Bühnensänger in Zukunft in der Tat der Schauspieler im Sinne Wagners“ sein sollte und dass „unbegabte Sänger“ nicht als Bühnenkünstler zugelassen werden sollten. Die schauspielerische Fähigkeit zeige sich in der „vollendete[n] Darstellung des Menschen“.<sup>232</sup> Dafür müsse der Sänger aber die „naive Begabung der ‚Selbstentäußerung‘“ besitzen, jene Gabe, die Wagner in seinem Text *Über Schauspieler und Sänger* als äußerst wichtig bezeichnet.<sup>233</sup> Hierbei bezieht sich Scheidemantel also erneut direkt auf die Schriften Wagners.

#### Ib.1.4. Die Gesundheit und die Tauglichkeit des Sängers

Ferner schreibt Scheidemantel über die gesundheitlichen Aspekte des Singens. Vor dem Beginn des Gesangsstudiums sei gegebenenfalls eine ärztliche Untersuchung vonnöten, um die Eignung des Aspiranten zu prüfen. Interessant ist, dass schon Stockhausen mit einem Stimmarzt in Frankfurt zusammenarbeitete, der den Studenten die genaue Funktionsweise des Kehlkopfes zu verdeutlichen hatte.<sup>234</sup> Ob Scheidemantel ebenfalls mit einem Arzt in Dresden oder Weimar zusammenarbeitete, um Fragen der Stimmphysiologie näherzubringen, wird in der Literatur jedoch nicht erwähnt. In der DDR waren „Tauglichkeitsuntersuchungen“ eine Voraussetzung für den Sängerberuf. Hier wurde jedoch nur festgestellt, ob schwerwiegende Gründe wie eine „einseitige Taubheit“, Stottern oder Ähnliches vorlag. Seidner und Wendler weisen darauf hin, dass die Untersuchung kein Garant für das Gelingen einer Gesangsausbil-

229 Wagner, 1914, S. 178.

230 Ebd.

231 Vgl. Wagner, 1996, S. 116

232 Scheidemantel, 1906, S. 759.

233 Ebd. Vgl. auch Wagner, 1996, S. 114ff.

234 Hunnius, 1927, S. 76.

dung sein konnte, da die „gesangstechnischen Fertigkeiten“ erst im Studium erlernt wurden.<sup>235</sup>

Die Gesangsausbildung soll für Scheidemantel am besten nach dem Stimmwechsel anfangen, das heißt bei Mädchen ab dem 14. bis 15. Lebensjahr und bei „jungen Männer[n]“ ab dem 16. bis 17. Lebensjahr.<sup>236</sup> Scheidemantel selbst hatte mit 17 Jahren eine „so volle Männerstimme“, dass man auf ihn aufmerksam wurde.<sup>237</sup> In seiner *Gesangsbildung* beschäftigt sich der Pädagoge auch mit dem Gesangsunterricht von jüngeren Kindern in der Schule. Da Scheidemantel eine Ausbildung am Lehrerseminar genossen hatte, war sein Interesse für den Unterricht an Schulen zeit seines Lebens vorhanden. Er hat sogar nach einigen Berichten Lehrern an Volksschulen Vorträge über die richtige Stimmbildung gehalten.<sup>238</sup> Zudem wünschte er sich, dass sein Buch *Stimmbildung* an Schulen für den Gesangsunterricht benutzt werden sollte, was offensichtlich auch in einem gewissen Ausmaß geschah.<sup>239</sup> Scheidemantels Beschäftigung mit dem Gesang im Schulunterricht legt ferner nahe, dass er eine systematische Gesangsausbildung für alle Schüler wünschte.

#### Iib.1.5. Karriereaussichten

Wie gezeigt wurde, forderte Scheidemantel sehr viel von angehenden Gesangstudenten. Dies hatte auch mit den Karriereaussichten von Sängerinnen und Sängern zu tun. Scheidemantel weist darauf hin, dass an den Opernhäusern jedes Jahr nur eine geringe Anzahl an Stellen zur Verfügung stünden.<sup>240</sup> Daher wird verständlich, dass der spätere Vorsitzende der deutschen Bühnengesellschaft sich mit Bedacht über die Karriereaussichten von jungen Sängerinnen und Sängern ausspricht. Das Publikum verlangte nach Werken, die im Stile Wagners komponiert waren, und viele Komponisten versuchten Wagners kunstästhetischen Überlegungen zu folgen.<sup>241</sup> Dies hatte weitreichende Folgen auch für Bühnensänger, besonders in Deutschland, da hier eine stark nationale Gesangsschulung entstand.<sup>242</sup> Scheidemantels Gesangspädagogik und seine

---

235 Seidner & Wendler, 2010, S. 218f.

236 SB, S. 7.

237 Trede, 1911, S. 7.

238 Reichelt, 1941, S. 317, Trede, 1911, S. 62.

239 Im Vorwort seiner *Gesangsbildung* schreibt Scheidemantel, dass sein Erstlingswerk „in Schulkreisen Beachtung und Aufnahme gefunden“ hätte. GB, IV.

240 SB, S. 8f.

241 Der Theaterwissenschaftler Jens Malte Fischer spricht bei den Jahren zwischen 1880 und 1930 von einer Zeit „Im Schatten Wagners“. Fischer, 2000, S. 28.

242 Rosselli schreibt dazu: „Finally, the growth of self-conscious national schools of opera,

INHALT		Seite
Vorwort . . . . .		III
Stimmprüfung . . . . .		I
<b>Erster Teil.</b>		
<b>Stimmbildungs-Lehre.</b>		
Das Stimmorgan . . . . .		10
Die Vokale . . . . .		14
Die Register . . . . .		18
Der Schwellton . . . . .		22
Der Tonansatz . . . . .		22
Die Grundfärbung der Vokale . . . . .		23
Die Konsonanten . . . . .		24
Die Aussprache-Regeln . . . . .		25
<b>Zweiter Teil.</b>		
<b>Übungen.</b>		
A. Atemübungen . . . . .		30
B. Stimmbildungs-Übungen . . . . .		33
Vorübungen I—II . . . . .		33—53
Hauptübungen. I . . . . .		54—67
II . . . . .		68—78
III . . . . .		79—91
IV . . . . .		92—97
Erste Wiederholung der vier Hauptübungen . . . . .		98
Zweite Wiederholung der vier Hauptübungen . . . . .		99
Dritte Wiederholung der vier Hauptübungen . . . . .		100
<b>Dritter Teil.</b>		
Einführung in die Kunst des Vortrages . . . . .		101—107

**Abb. 12.** Die *Stimmbildung* ist in drei Teilen gegliedert. Die Stimmbildungsübungen (zweiter Teil) bilden das Herzstück der Schrift. Bild: SB, S. IV.

Forderungen für angehende Bühnensänger sind ein Beleg dafür, wie noch gezeigt werden soll. Die Karriereaussichten der Sänger hingen seiner Meinung nach auch von dem Umstand ab, ob die Sänger fähig seien, den Anforderungen in einem Bühnenwerk Wagners zu genügen. Es ist naheliegend, dass Scheidemantels Gesangsübungen darauf gerichtet waren, die Gesangsstudenten so auszubilden, dass sie zu fähigen Vertretern dieser nationalen Gesangsschulung ausgebildet würden. Wie also geht er bei der Ausbildung der Stimme vor und worin macht sich der Einfluss Wagners in seinen Stimmbildungsübungen bemerkbar?

## IIb.2. Das Stimmorgan

Scheidemantel liefert zuerst einen theoretischen Überblick über die stimmphysiologischen Gegebenheiten, um die Gesangsstimme besser zu beschreiben. Dabei bezeichnet er die Gesangsstimme als „Stimmorgan“.<sup>243</sup> Wie viele andere Gesangspädagogen, beschreibt er die Stimme als Abbild einer Orgelpfeife und verbildlicht daran, wie die Lungen, die Luftröhre, der Kehlkopf, das Ansatzrohr (das Scheidemantel Aufsatzrohr nennt, wie später noch erläutert wird) und die Stimmlippen zusammenwirken.<sup>244</sup> Bis auf die Luftröhre gleicht diese Versinnbildlichung dem Drei-Zentren-Modell aus Kapitel IIa. Diese lineare „Quelle-Filter-Theorie“ ist jedoch nicht direkt auf den Gesangsprozess übertragbar und sollte daher nicht ohne weitere Erklärungen über die Beschaffenheit des Instruments Stimme übernommen werden.<sup>245</sup>

Nach Scheidemantel wird erst durch die Tiefstellung des Kehlkopfs gewährleistet, dass die Stimmlippen solche Töne erzeugen würden, die als klassische Gesangsmusik klassifiziert werden könnten.<sup>246</sup> Die Stimmlippen wieder-

---

especially in Germany and Russia, led some singers to keep to their own school and develop a characteristic style even as the profession at large became more and more internationalised“. Rosselli, 2000, S. 101f.

243 Im Duden ist dieser Begriff als „der Stimmbildung dienendes Organ“ bezeichnet. Cornelius L. Reid hebt hervor, dass man keinesfalls von einem „Stimmorgan“ sprechen kann, da „der Stimmmechanismus nicht als ein in sich geschlossenes Organ für Sprechen und Singen konstruiert“ sei. Vielmehr handele es sich beim „Stimmechanismus“ um „zwei getrennten und deutlich unterscheidbaren Funktionen“ nämlich das „Arytaenoid-Muskelsystem“ sowie das „Cricothyreoid-Muskelsystem“, wie schon in Kapitel Ia. erwähnt wurde. Die Nichtbeachtung dieser Anschauung sei für „die Verwirrung sowohl in der Stimmwissenschaft als auch in der Stimmpädagogik“ zuständig. Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stimmorgan> sowie Reid, S. 2009, S. 14ff.

244 Vgl. dazu beispielsweise Haefliger, 2010, S. 63.

245 Vgl. Pilaj, 2011, S. 194.

246 „Erst die gestreckten Stimmlippen machen [...] den Kehlkopf zu einem musikalischen Instrumente, das sich für den Kunstgesang eignet“. SB, S. 12.

rum, könnten zwei unterschiedliche „Stimmgebungen“ herstellen, die „männliche Stimmgebung“, sowie die „weibliche Stimmgebung“ (siehe hierzu auch Kap. III.2.7.). Sowohl Männer als auch Frauen können mit beiden Mechanismen singen. Bis auf die Terminologie stimmen Scheidemantels Prämissen mit dem heutigen Wissen überein (Vgl. Kap. Ia.). In Fragen der Ästhetik kann jedoch Scheidemantels Äußerungen nicht zugestimmt werden. Es sei nämlich besonders verwerflich, wenn Männer mit der „weiblichen Stimmgebung“ singen würden; die Sänger die es dennoch täten, würden dafür verhöhnt werden. Frauen wiederum könnten sich der „männlichen Stimmgebung“ ihrer Stimme ohne Probleme bedienen. Diese Erkenntnisse, die in der *Gesangsbildung* näher erörtert werden, bilden den Grundstock, auf den er seine Gesangspädagogik aufbaut und ähneln, wie oben schon erwähnt, den Ausführungen seines Lehrers Stockhausen.

### Ib.2.1. Die Vokale

Als nächstes beschäftigt sich Scheidemantel mit den Vokalen, die das Singen als solches ausmachen, denn jeder „hoch oder tief, stark oder schwach [...] gesungenen Ton stellt sich dem Ohr als ein Vokal dar“, wie sich schon Stockhausen in ähnlicher Form ausdrückte.<sup>247</sup> Der Unterschied zwischen den offenen und geschlossenen Vokalen ist hier der essenzielle Punkt für Scheidemantel. Der Autor möchte hierbei andere Begriffe etablieren, indem er für die Ausdrücke offener und geschlossener Vokal, „gespannter“ und „ungespannter“ Vokal einführt.

Die Hauptvokale für Scheidemantel sind U, O, A, E, I, aus denen die Mischvokale Ü und Ö erzeugt werden können. Dies verdeutlicht er anhand des „Hellwagschen Vokaldreiecks“, ohne dies jedoch zu benennen.<sup>248</sup> Nach Scheidemantel hätten die Vokale unterschiedliche Resonanzen, die den Ton, den die Stimmlippen erzeugen, verstärken. Hier beruft er sich wie sein Lehrer auf die Erkenntnisse von Helmholtz und spricht von „Brustresonanz“ sowie „tiefer und hoher Kopfresonanz“.<sup>249</sup> Hierbei geht es also um subjektiv gefühlte Resonanzschwingungen im Körper, die an unterschiedlichen Orten wahrgenommen werden können. Die Brustresonanz „unterhalb der Stimmlippen im Brustkorb“, sowie die „Kopfresonanz“ oberhalb derselben. Dabei seien die „dunklen“ Vokale U, O und A „eintönige Vokale mit tiefer Kopfresonanz“, das heißt, der Ton sei bei diesen Vokalen nur in der Mundhöhle zu erspüren. Ein Sänger nähme die Resonanz bei den „hellen“ Vokalen E und I ganz anders wahr, da sich hier ein „Eigenton“ im Bauch und im Kopfbereich gleichzeitig

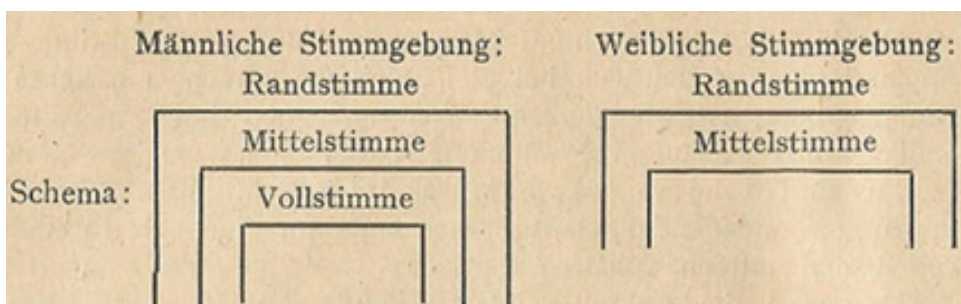
247 Vgl. Stockhausen, 1884, S. 2.

248 Vgl. Martienßen, 1951, S. 59.

249 Vgl. Stockhausen, 1884, S. 3 (Fußnote).

bemerkbar machte. Die Resonanz wird bei Scheidemantel später genauer untersucht und bekommt besondere Bedeutung bei der Frage, wie es dem Sänger gelingen kann, so zu singen, dass er über die „selbstherrlich auftretende Tonmasse“ eines großen Orchesters (s.o.) noch hörbar ist. Da Scheidemantel sich mit den Vokalformanten und den Resonanzen beschäftigt, unterscheidet sich seine Herangehensweise nicht völlig von heutigen Ansätzen in der Gesangspädagogik. Seine Beschreibungen von den jeweiligen Resonanzempfindungen können auch heute helfen, das sängerische Klangspektrum zu verstehen, obwohl sein Modell an sich veraltet ist. Bei den Vokalen I und E ist es einfacher, den ersten und zweiten Vokalformanten zu hören, da sie weiter voneinander sind als bei den dunklen Vokalen A, O und U. Dennoch ist im Spektrum der letztgenannten auch immer mehrere Formanten zu hören. Sundberg definiert dieses Spektrum als einen „Akkord von gleichzeitig klingenden Tönen“.<sup>250</sup> Wie schon erwähnt wurde, sind beim Singen vier bis fünf Formanten wichtig.<sup>251</sup>

### Iib.2.2. Scheidemantels Registertheorie als Grundlage für den künstlerischen Ausdruck



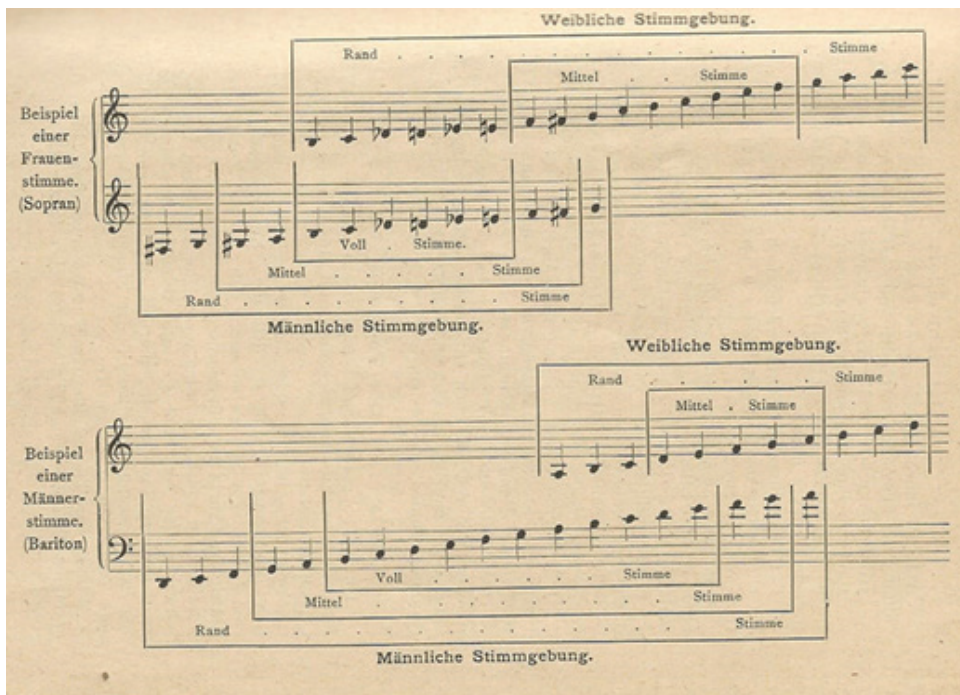
**Abb. 13.** Eine schematische Darstellung der unterschiedlichen Register. Bildausschnitt: SB, S.20.

Ähnlich wie viele andere Gesangspädagogen seiner Zeit, stellt Scheidemantel eine Theorie der unterschiedlichen Register auf. Dabei unterteilt er die Stimme in drei Register: die Randstimme, die Mittelstimme, sowie die Vollstimme. Diese könne man anhand der unterschiedlichen Schwingungsvorgänge der Stimmlippen bestimmen, die für Scheidemantel mit der schwingenden Masse der Stimmlippen zusammenhängt. Die Randstimme hat für Scheidemantel den größten Umfang und ragt oben sowie unten über der Mittelstimme, die wiederum einen größeren Ambitus hat als die Vollstimme. Vereinfacht

<sup>250</sup> Sundberg, 2015, S. 33.

<sup>251</sup> Ebd.

gesagt heißt dies: Wenn man leise singt, soll es theoretisch möglich sein, alle Töne zu singen, die eine Stimme erzeugen kann. Mit zunehmender Lautstärke verringert sich der Umfang der Register. Für Scheidemantel ist evident, dass sich diese Register hinsichtlich ihres Umfangs, ihrer Stärke sowie ihres „Klanggepräges“ deutlich voneinander unterscheiden.<sup>252</sup> Er gliedert die einzelnen Register in ein ein-, zwei- und dreiteiliges Register. Die Randstimme, die nur Randstimme beinhaltet, sei ein einteiliges Register, die Mittelstimme, die aus Mittelstimme und Randstimme bestehe, sei ein zweiteiliges Register, die Vollstimme schließlich, die aus Randstimme, Mittelstimme und Vollstimme bestehe, sei ein dreiteiliges Register.



**Abb. 14.** Hier wird der Wunsch Scheidemantels deutlich, das Instrument Stimme durch eine klare wissenschaftliche Darstellungsform zu definieren. Schon García und Stockhausen folgten einem ähnlichen Ansatz (vgl. auch Kap. III.7.).<sup>253</sup> Die wichtigste Erkenntnis Scheidemantels war nach Meinung Martienßens, dass sich die Register überlagern (vgl. Kap. VII.). Dies übernahm sie auch in ihre Gesangspädagogik bezüglich der Kopfstimme.<sup>254</sup> Bild: Darstellung der unterschiedlichen Register einer Bariton- und Sopran-Stimme. SB, S. 21.

<sup>252</sup> SB, S. 19.

<sup>253</sup> Vgl. García, 1894, S. 7ff und Stockhausen, 1884, S. 12ff.

<sup>254</sup> Vgl. Tesarek, 1997, S. 111.

Diese etwas verwirrende Terminologie wird noch weiter durchmischt durch die Miteinbeziehung der unterschiedlichen Resonanzen der Register, die die eigentliche „Klangkrafteigenart der Register“ ausmachen.<sup>255</sup> Die Vokale U, O und A würden dabei die stets im piano klingende Randstimme durch die „obertonarme tiefe Kopfresonanz“ verdeutlichen. Die Vokale E und I, die die mittelstarke Mittelstimme bestimmen, erhielten zur tiefen Kopfresonanz noch die hohe Kopfresonanz dazu. Die Vollstimme umfasse neben der Brustresonanz alle weiteren Resonanzen. Daraus folgert Scheidemantel, dass sich die Register ebenso wie die Resonanzen durchdringen.<sup>256</sup> Mit den Resonanzen spricht Scheidemantel wahrscheinlich das Thema der Sängerformanten an. Sundberg schreibt, dass Gesangspädagogen häufig den Sängerformanten meinen, wenn sie von der Kopfresonanz oder dem Kopfklang sprechen.<sup>257</sup> Scheidemantel liefert zwar eine genauere Erklärung zu den Resonanzen in seiner *Gesangsbildung* (siehe Kap. III.9.), doch bleiben seine Ausführungen dennoch etwas verwirrend. Es kann interpretiert werden, dass Scheidemantel empfindet, dass es leichter ist, auf Vokalen wie U oder O leise zu singen und dass Vokale wie E und I eher dafür geeignet sind, mittelstark zu singen, da die Resonanz dieser Vokale besser trägt.

Scheidemantel ist der Meinung, dass man nur durch Schwelltöne die Register harmonisch miteinander verbinden kann. Dabei sei es wichtig, dass die Schwelltöne, unabhängig ob es sich um einen ein-, zwei- oder dreiteiligen Schwellton handelt, immer mit der Randstimme anfangen und enden würden. Im Unterricht von Roland Hermann war das sogenannte *Messa di Voce* eine wichtige Übung, da dessen Beherrschung in *Belcanto*-Werken von großer Bedeutung ist. Auch Cornelius L. Reid sieht das *Messa di Voce* als „höchste Vollendung der Gesangkunst“, da diese Übung die Integration des „Brust und Falsett“ Registers bedeuten würde.<sup>258</sup> In der Tat kann mit dieser Übung das Zusammenspiel der drei Zentren geübt werden. Dadurch soll der ansteigende (und später absteigende) subglottische Druck mit der Muskulatur des Kehlkopfs (Oszillator) und dem Vokaltrakt in Einklang gebracht werden.

Um die Schwelltöne zu erläutern, spricht Scheidemantel als nächstes über den „Tonansatz“, den er als den Beginn des Tones mit Randstimme versteht.<sup>259</sup> Auch bei starken Tönen müsse der Ton mit der Randstimme anfangen, denn der Ton entwickle sich, wenn er richtig gesungen wäre, so schnell vom Leisen

---

255 SB, S. 20.

256 Ebd.

257 Sundberg, 2015, S. 143.

258 Reid, 2009, S. 89f.

259 Auf die heutige Unterscheidung zwischen den Begriffen Ansatz und Einsatz wird in Kap. III.2.3. eingegangen.

zum Starken, dass der Zuhörer dies gar nicht bemerkte. Für Scheidemantel steht fest, dass jeder Ton, der nicht mit Randstimme „angesetzt“ würde, falsch sei.<sup>260</sup>

Für Scheidemantel wird ein Ton, der nicht zuerst mit Randstimme gebildet wird, starr und dadurch unbrauchbar, da ein starrer Ton „sich nicht zum Träger seelischer Empfindungen“ eigne.<sup>261</sup> Gerade das Aussenden von „seelischen Empfindungen“ ist es, das Wagner sich von seinen Sängern wünschte, wie aus seiner Schrift *Oper und Drama* hervorgeht. Wagner spricht in diesem Zusammenhang von der „vollste[n] Fülle in der Äußerung des tönenden Lautes, in welchem sich das besondere innere Gefühl am erschöpfendsten und überzeugendsten einzig mitteilen kann“.<sup>262</sup> Diese Fülle ist, nach Ansicht des Autors, für Scheidemantel nur durch die Randstimmigkeit des Tones sichergestellt, da der Sänger dem zuhörenden Publikum erst durch die Verwendung der Randstimme „die Geheimnisse der menschlichen Seele“ mitteilen könne und somit „zum Träger seelischer Empfindungen“ würde.<sup>263</sup> Hierbei geht es um die Art der Kommunikation zwischen dem Singenden und dem Publikum. Wie aus dem Kommunikationsmodell aus Kapitel IIa.1. hervorgeht, könnte es durchaus möglich sein, dass Scheidemantel somit eine besondere, intime Art der gesanglichen Kommunikation erstrebte, die auch Wagner wichtig war.

Für den Verfasser der *Stimmbildung* wird deutlich, dass beim Einsatz mit der Randstimme eine besondere Verbindung zwischen dem Ansatz und der Intonation entsteht, da der falsch angesetzte „starre Ton“ zu einer falschen Intonation führen würde. Zu hohes Singen, in intonatorischer Hinsicht, bringt er mit der falschen Stellung des Instruments, sprich mit dem Nichtsenken des Kehlkopfs, zusammen: „Wer zu hoch singt, hat die Stellung verloren. Wer zu tief singt, hat den Ansatz verloren“.<sup>264</sup> Diese Beobachtungen stimmen an sich, obwohl sie von Scheidemantel etwas verkürzt dargelegt werden. Ihm geht es hier um das Kontrollsystem der Stimme<sup>265</sup> sowie der vorphonatorischen Abstimmung der Stimme.<sup>266</sup> Darüber hinaus ist aber auch die Atemkontrolle für die richtige Intonation wichtig sowie die Abstimmung der drei Zentren. Ferner

---

260 SB, S. 22.

261 Ebd.

262 Ebd.

263 Scheidemantel, 1906, S. 759.

264 SB, S. 23.

265 Vgl. Sundberg, 2015, S. 77ff.

266 Ebd., S. 80.

ist ein gleichmäßiges Vibrato von großer Bedeutung, wenn es um das richtige Intonieren geht.<sup>267</sup>

Durch die vielschichtige Zusammensetzung der unterschiedlichen Vokale und ihrer Resonanzen sei es dem Sänger gegeben, die einzelnen Vokalfarben untereinander zu mischen. Dies sieht Scheidemantel als eine der wichtigsten Aufgaben des Sängers, um aus dem Singen eine künstlerische Verlautbarung zu machen. Daher sei es als Übung für den Sänger unerlässlich, die hellen Vokale dunkel und die dunklen hell singen zu können, das heißt die Qualitäten aus den Vokalen A,O,U in die Vokale I,E und umgekehrt, das Resonanzgepräge aus den Mittelstimmvokalen I und E in die Vokale A, O und U zu transformieren. Dies solle jedoch geschehen, ohne dass die kennzeichnenden Farben der einzelnen Vokale verloren gehen. Scheidemantel, der ein geübter Maler war, vergleicht diesen Prozess mit dem Mischen der einzelnen Farben beim Erstellen eines Bildes zu einer passenden Einheit.<sup>268</sup> Bei seinen Beispielen kommt er erneut auf Wagner zu sprechen, indem er hervorhebt: „Der ‚Holländer‘ verlangt durchgehend eine andere Grundfärbung als der ‚Figaro‘“.<sup>269</sup> Da der Bariton beide Rollen gesungen hatte, könnte man zunächst glauben, dass Scheidemantel hier die Unterschiede der italienischen „helleren“ Tongebung und der deutschen „dunkleren“ Tongebung gegenüberstellt,<sup>270</sup> doch verdeutlicht Scheidemantel in seiner *Gesangsbildung*, dass auch innerhalb einer Oper unterschiedliche Grundfärbungen zu verwenden sind. Er nennt als Beispiele die zwei Arien der Elisabeth in *Tannhäuser* sowie die erste und zweite Hälfte der Romerzählung des Tannhäuser: beide Arien sowie beide Teile der Romerzählung müssten jeweils mit einer anderen Grundfärbung gesungen werden.<sup>271</sup>

Bei der Grundfärbung handelt es sich also in der Tat um gesangstechnische Einstellungen des Vokaltrakts als künstlerisches Ausdrucksmittel und nicht alleine um interpretatorische Fragen, wie man zunächst denken könnte. Das Thema „Grundfärbung“ wird ausgiebig in der *Gesangsbildung* Scheidemantels besprochen und bildet einen wichtigen Teil seiner Gesangspädagogik, wie gezeigt werden soll (vgl. Kap. III.2.5. und IV.1.2.).

267 Ebd., S. 209.

268 Auch Stockhausen benutzt häufig die Metapher des Malens in seiner *Gesangsmethode*. Dort heißt es beispielsweise über die „Färbung des Tones“ oder, dass der „Bühnensänger [...] in grösseren Strichen zu zeichnen und zu malen hat, als der Concertsänger“. Vgl. Stockhausen, 1984, Einleitung und S. 155.

269 Ebd.

270 Vgl. Luchsinger et al. 1959, S. 100.

271 Scheidemantel verdeutlicht dabei nicht, wie er die Romerzählung unterteilt. Vgl. GB, S. 13.

### IIb.2.3. Die Konsonanten

In seinem Streben nach einer deutlichen Aussprache behandelt Scheidemann als nächstes die stimmhaften und stimmlosen Konsonanten. Die Konsonanten sind für ihn stimmhaft, wenn die Stimmlippen beim Artikulieren der Konsonanten mitschwingen, ansonsten sind sie stimmlos.<sup>272</sup> Weiterhin unterteilt er die Konsonanten „nach ihrem Klangwert“ und verdeutlicht die mechanischen Vorgänge beim Artikulieren der unterschiedlichen Konsonanten. Hier gibt er dem Leser einen Grundkurs der Phonetik der deutschen Sprache und setzt somit die Auseinandersetzung mit den Ausspracheregeln des Deutschen fort, die sein Lehrer Stockhausen mit seiner Publikation *Der Buchstabe G und die Sieben Regeln des Herrn H. Dorn nebst einer Vocal- und Consonanten-Tabelle* (1880) schon gepflegt hatte, die wiederum auf Dorns Publikation Bezug nimmt.

<b>Übersicht über die Konsonanten nach ihrem Klangwert.</b>		
<b>Akustische Anordnung.</b>		
<b>Stimmhafte Konsonanten.</b>		
Nasallaute:	l, m, n, ng	(lied, man, nah, lang),
Reibelaute:	w, j, f	(wohl, ja, nafe),
Verschlusslaute:	b, d, g	(beben, dulden, gegen),
Zitterlaut:	r	(schnurren).
<b>Stimmlose Konsonanten.</b>		
Reibelaute:	f, v, ph, s, ch, sch	(fiel, viel, Philipp, ross, ich, auch, schon),
Verschlusslaute:	p, t, k	(paar, tee, komm).
-----		
z und c	sind zusammengesetzt aus t + s	(tsahl, tsentner),
x und chs	„ „	„ k + s (maks, saks),
q	ist „	„ k + w (kwelle).

**Abb. 15.** Allgemein wird an den Tabellen Scheidemanns deutlich, dass die sprecherischen Elemente im Vordergrund stehen. Bildausschnitt: SB, S.25

In Bezug auf die deutliche Aussprache ist Scheidemanns Bestreben, dem Leser deutlich zu machen, wie die einzelnen Laute beschaffen sind, damit sie im Prozess des Singens bewusst artikuliert werden können. Für Wagner sind die „Mitlauter“ für die „besondere Eigentümlichkeit“ der tönenden Laute zuständig. Er hebt hervor, dass die Konsonanten den tönenden Laut aus einen allgemeinen Ausdruck zu einem besonderen Ausdruck transformieren, der entweder einen „Gegenstand“ oder eine „Empfindung“, das heißt eine „kenntliche[] Gestalt“, bekundet.<sup>273</sup> Scheidemanns Lehrer lehrte wiederum,

<sup>272</sup> Ebd. S. 24.

<sup>273</sup> Wagner, 2008, S. 278.

dass der Ausdruck im Gesang in den Konsonanten sitzen würde.<sup>274</sup> Die Thesen Wagners und Stockhausens leiteten also Scheidemantels Erörterungen über die Konsonanten. Seine Beschäftigung mit der Phonetik geht jedoch darüber hinaus.

#### Iib.2.4. Die deutsche Bühnenaussprache von Theodor Siebs

Scheidemantels Ausführungen über die Aussprache basieren größtenteils auf Theodor Siebs' phonetischem Lehrbuch *Die Deutsche Bühnenaussprache*. Scheidemantel nahm an der Festlegung einer allgemein verbindlichen Bühnenaussprache in Deutschland teil, die Anfang des 20. Jahrhunderts von Theodor Siebs initiiert wurde. Ferner wirbt er für dessen Buch *Deutsche Bühnenaussprache* (Ausgabe von 1912), indem er Titel und Verlagsdaten des Buchs in seiner *Stimmbildung* als die maßgebliche Anleitung in Sachen Aussprache abdrucken lässt. Stockhausen hatte noch Werbung für Eduard Sievers Buch *Phonetik* gemacht.<sup>275</sup> Die Geschichte der Entstehung der *Deutschen Bühnenaussprache* datiert zurück in das Jahr 1896, als Siebs bei verschiedenen Theatern in Deutschland anfragte, ob eine Regelung der Aussprache an deutschen Bühnen wünschenswert sei. 1898 fand dann eine „Beratung über die ausgleichende Regelung der deutschen Bühnenaussprache“ statt. Es wurden daraufhin Bücher mit dem Titel „Deutsche Bühnenaussprache“ gedruckt, die jedoch ohne die Mitarbeit von Schauspielern und Sängern konzipiert worden waren, was als Mangel angesehen wurde. 1907 kam daher ein Arbeitsausschuss aus Regisseuren, Schauspielern und Sängern zusammen, um eine endgültige Regelung für die deutsche Bühnenaussprache zu treffen. Scheidemantel war Mitglied dieses Komitees.

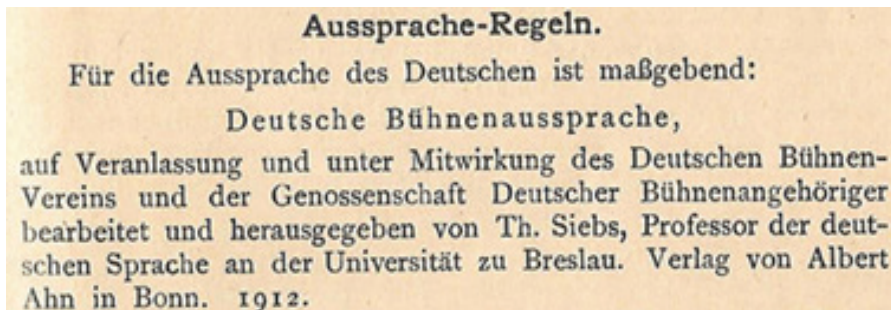
Die Gesangsaussprache bekommt bei Siebs ein eigenes Kapitel. Scheidemantel war nicht der einzige Experte, der Ergänzungen zu Siebs Buch beisteuerte. Neben Scheidemantel wird die Mitarbeit Max Friedlaenders (1852–1934), Viggo Forchhammers (1876–1967) und Ejnar Forchhammers (1868–1928) erwähnt. Die Mitwirkung der Sänger wird dadurch kenntlich gemacht, dass „einige[] wenige[] Zusätze“ zum eigentlichen Text Siebs angebracht wurden.<sup>276</sup> In diesem Zusammenhang verweist Siebs auf die Seiten 26, 33, 35, 36, 43, 84 und 91 in seinem Buch. Tatsächlich sind an diesen Stellen kleine Einschübe angebracht, die Überlegungen zur Technik des Gesangs in Verbindung mit den Re-

---

274 Wirth, 1927, S. 487.

275 Vgl. Stockhausen, 1884, S. 9. Stockhausen bezieht sich auf Eduard Sievers *Grundzüge der Phonetik zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprachen*, Breitkopf & Härtel: Leipzig, 1885.

276 Siebs, 1920, S. 19.



**Abb. 16.** Werbung in eigener Sache oder der Versuch die Vereinheitlichung der Bühnenaussprache in Deutschland voranzubringen? Das Buch von Theodor Siebs wird in jeder Publikation Scheidemantels erwähnt. Scheidemantels Ansichten wiederum flossen in das Buchs Siebs' ein. Bildausschnitt: SB, S. 25.

geln der deutschen Aussprache formulieren. Es ist jedoch unklar, wie viel von dem, was vorgeschlagen wurde, von Scheidemantel stammt. Einige Aussagen in Siebs Buch scheinen sogar im Widerspruch zu Scheidemantels Aussagen zu stehen. Womöglich waren sich die „hervorragende[n] Kenner“ (Siebs) nicht in Allem einig.<sup>277</sup> Siebs fühlt sich jedoch gegenüber manchen Kollegen „[g]anz besonders dankbar“, da er „an vielen Stellen Rat geholt“ hatte.<sup>278</sup> Dabei wird Karl Scheidemantel als einziger Sänger erwähnt.<sup>279</sup> Er wurde also in Siebs Buch besonders gewürdigt.

In seiner *Stimmbildung* verdeutlicht Scheidemantel, dass normale Buchstaben nicht ausreichten, um die unterschiedlichen Laute der deutschen Sprache deutlich zu machen. Daher benutzt er in seiner Gesangspädagogik die phonetische Schreibweise, die auch Siebs in seinem Buch verwendet. Überwiegend gleicht die Schreibweise dem heute gebräuchlichen Internationalen Phonetischen Alphabet (IPA). Siebs benutzt nicht alle besonderen phonetischen Schriftzeichen in seinem Buch, sondern beschränkt sich auf „einige wenige unumgänglich notwendige und das gewohnte Schriftbild wenig störende Unterscheidungszeichen,<sup>280</sup> aus Rücksicht auf die „weiten Kreise[]“ an die sich der Sprachwissenschaftler wendet.<sup>281</sup>

Scheidemantels Lehrer Stockhausen hatte in seiner Gesangsmethode von 1884 noch mit unterschiedlichen Akzenten versucht, die Laute darzustellen.

277 Ebd.

278 Ebd. S.95

279 Vgl. ebd. S. 96.

280 Ebd. S. 29.

281 Ebd.

Hierbei scheint er sich derselben Methodik bedient zu haben wie Helmholtz in seinen *Tonempfindungen*. Da dies in der Schrift Stockhausens eher verwirrend wirkt (beispielsweise „*ui*“ für „*ü*“ in „*fühlen*“<sup>282</sup>), war es wohl Scheidemantels Bestreben, die Laute durch konzisere Zeichen zu definieren und somit die Regeln in der Artikulation und der Aussprache, die von seinem Lehrer vorgebracht wurden, zu verdeutlichen.

Es wird deutlich, dass Siebs ebenfalls die Forderungen Wagners in die Tat umsetzen wollte. Er stellt fest, dass „das neuere Musikdrama eine Aussprachetechnik“ verlange, „die der für das gesprochene Drama geforderten durchaus gleich sein“ müsse.<sup>283</sup> Durch die Betonung des Worts „Musikdrama“, das „besonders im Hinblick auf die Werke R. Wagners“<sup>284</sup> verwendet wird, ist dieser Bezug evident (vgl. auch Kap. IV.1.).

### Iib.2.5. Phonologische Grundsätze

Am Ende seiner Ausführungen über die Ausspracheregeln der deutschen Sprache (einige Ausspracheregeln der italienischen und französischen Sprache werden ebenfalls angesprochen), zieht der Autor noch ein kurzes Resümee über die phonologischen Grundsätze des Singens hinsichtlich der Parameter Klanghöhe, Klangstärke und Klangfarbe, die sich gleichermaßen in der *Gesangsmethode* Stockhausens finden lassen. Bei Stockhausen heißt es:

- 1) Die Zahl der Schwingungen bestimmt die Tonhöhe
- 2) die Weite (*amplitude*) der Schwingungen bestimmt die Tonstärke;
- 3) die Form der Schwingungen bestimmt die Tonfarbe.<sup>285</sup>

und bei Scheidemantel:

1. Die Klanghöhe eines Tones hängt ab von der Anzahl der Stimmlippen-schwingungen.
2. Die Klangstärke eines Tones hängt ab von der Stärke des Atemdruckes.

282 Vgl. Stockhausen, 1884, S. 6. Noch verworrener werden seine Ausführungen in seiner späteren Schrift, dort heißt es: „In den Vocalreihen der nachfolgenden Uebungen stehen die geschlossenen Vocale entweder mit dem Accent ´ oder ohne jedes Zeichen; die offenen Vocale ò, `ò, ì, `ü, ù sind in allen Fällen durch den Accent ` kenntlich gemacht. – ö und oe, ü und ue, ä und ae sind identisch; das kleine e bedeutet das farblose Schluss-e (wie ö und è)“, Stockhausen, 1886, S. VIII.

283 Ebd.

284 [Http://www.duden.de/rechtschreibung/Musikdrama](http://www.duden.de/rechtschreibung/Musikdrama) (besucht am 23.6.2014).

285 Stockhausen, 1884, S. 2.

u, o, a, e, i, ö, ü = ungespannt (kurz): Mutter, Gott, Schall, Fell, Licht, Hölle, Müller (mutər, got, šal, fel, liçht, hōlə, mülər);

ū, ō, ā, ē, ī, ō, ū = gespannt (lang): Mut, Not, Schale, Fehler, Liebe, Höhle, Mühle (mūt, nōt, šālə, fēlər, libə, hōlə, mülə);

ä = ungespannt (lang): Fäbre (färə);

o = ungespannt (kurz und schwach): Gabe, handeln, Befehl, Gehalt (gäbə, handələn, bəfel, gəhalt);

ao = au: Baum (baom);

ac = ai, ei, ey, ay: Mai, dein, Loreley, Bayern (mag, daçn, lorelaç, bæərən);

oo = eu, äu, oi, oy: Feuer, Bäume, Boiler, Hoyerswerda (foöər, boömə, boölər, hoöerswērda);

s = stimmloser Reibelaut: Wasser, Fürst, das, Gruß (wasər, fūrst, das, grūs);

f = stimmhafter Reibelaut: Sohn, Rose, Else, Gemse, Linse, Hirse, Anhängsel (šon, rōfə, elfə, gemfə, linfə, hirsə, anhəŋsəl);

š = stimmloser Reibelaut: schön, fischen, Busch (šōn, fišən, buš);

ř = stimmhafter Reibelaut: Genie, Gage: (řēnī, gāřə);

čh = stimmloser Reibelaut (palatal), vorderes ch: ich (ič);

ch = stimmloser Reibelaut (guttural), hinteres ch: Bach, auch (bach, aoch);

ŋ = ng stimmhafter Nasallaut: sang, sank, links, rings (saŋ, faŋk, liŋks, riŋs);

b, d, g = ursprünglich stimmhafte, im Silbenauslaut aber stimmlos gewordene Verschlusslaute, nicht behaucht: lieb, lied, lieg (lib, liđ, lig);

ts = z und c: Zahn, Cäsar (tsān, Tsāfar);

ks = x und chs: Max, Sachs, Wechsel, Sachsen (maks, saks, weksəl, saksən);

kw = q: Quelle (kwelə).

Große Buchstaben, Doppelvokale und Doppelkonsonanten, die Dehnungszeichen h und e und die Buchstaben v, y, ß, tz und ph fallen weg.

Die übrigen Buchstaben werden wie üblich gebraucht.

**Abb. 17–18.** Diese phonetische Schreibweise Siebs' wird bei allen Stimmbildungs-Übungen und Beispielen aus dem Repertoire in der *Stimmbildung* sowie später in der *Gesangsbildung* für die Übungstafeln benutzt. Bild: SB, S. 25f.

### 3. Die Klangfarbe eines Tones hängt ab von der Form des Aufsatzrohres.<sup>286</sup>

Die Ausführungen Stockhausens werden also von Scheidemantel konkretisiert und erhalten zudem einen direkten Bezug zum Singen in Form der Begriffe: „Höher“ und „tiefer“, „stärker“ und „schwächer“ sowie „heller“ und „dunkler“. Diese Erklärungen sind jedoch schon im Text Stockhausens erhalten. Scheidemantel hat hier also lediglich Stockhausens Erkenntnisse aus seiner *Gesangsmethode* zusammengefasst.<sup>287</sup> Es zeichnet sich ab, dass er vieles von seinem Lehrer übernahm, ohne etwas Neues hinzuzufügen. Dennoch muss auch erwähnt werden, dass Scheidemantel mit dieser Verdeutlichung im Prinzip die Gesetzmäßigkeiten aufstellt, die noch heute Bestand haben.

## Iib.3. Vorübungen und Hauptübungen

Scheidemantel unterteilt seine Stimmbildungsübungen in unterschiedliche Gruppen. Zuerst kommen Bewegungs- und Atemübungen, danach Vorübungen und schließlich folgen die Hauptübungen, die sich in Übungen für Frauen und Männern unterteilen. Zuerst beschäftigt sich der Verfasser mit dem Atemapparat. Auch hierbei bezieht er sich direkt auf die Forderungen Wagners.

### Iib.3.1. Turn- und Atemübungen

In seinem Bericht an König Ludwig aus dem Jahr 1865 beschreibt Wagner in deutlichen Worten, wie er sich die zukünftige Ausbildung der Sänger für sein Werk vorstellt. Dabei sieht er auch einen „gymnastischen Teil“ als unabdingbar für die „wirklich vollkommene Ausbildung eines Sängers“.<sup>288</sup> Die Gymnastik solle deutlich machen, wie der Körper funktioniert, damit „volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan, den Kehlkopf und die Lungen“ sichergestellt wären. Das Ziel sei, dass der Singende seinen Körper „vollkommen in seine Gewalt bekommen“ solle. Dieser Unterricht sei am besten an den Anfang des Studiums zu setzen. Just hier setzt Scheidemantel in seiner *Stimmbildung* an und liefert Beispiele, wie „Freiübungen zur Stärkung der Atemmuskula-

---

286 SB, S. 29.

287 Stockhausen erläutert seine „drei akustischen Fundamentalgesetze“ mit einigen Zusätzen, die er mit Ad 1., Ad 2. und Ad 3. bezeichnet. So heißt es zu 1. „Der Kehlkopf [...] vollzieht [...] die zur Tonhöhe erforderlichen Verengungen in der Stimmritze“. Beim zweiten Punkt ergänzt Stockhausen, dass der subglottische Druck ausmache, ob die „Stimmbänder grosse oder kleine Schwingungen“ machten. Schließlich ergänzt er zu 3., dass die Form des „Ansatzrohr[s] [...] die Vocale (Färbungen) und Klanggepräge“ bestimmten. Stockhausen, 1884, S. 2f.

288 Wagner, 1865, S. 15.

tur“ aussehen könnten.<sup>289</sup> Die Turnübungen scheinen an erster Stelle eher zur Steigerung der persönlichen Fitness als für die Stärkung der Atemmuskulatur geeignet zu sein. Womöglich wollte Scheidemantel aber seinen Schülern erst vermitteln, wie sie ein besseres Körpergefühl entwickeln könnten. Die Freiübungen bestehen aus Bewegungen wie Arme kreisen, Schulter heben und fallen lassen usw. Er schlägt auch vor, seine Freiübungen in Verbindung mit Atmungsübungen, die aus den drei Tätigkeiten des Atmungsvorgangs bestehen – das heißt, Einatmen, Atem anhalten und Ausatmen – in unterschiedlichen Intervallen zu vollziehen.<sup>290</sup> Dass Scheidemantel körperlich gut trainiert war und womöglich einen Nutzen aus diesen Übungen zog, wird an zwei Stellen in der Literatur deutlich. In der oben genannten Kritik Geisslers wird unterstrichen, dass Scheidemantel seinen Körper stets „in der Gewalt“ hatte<sup>291</sup> und auch Trede lässt seine Turnkünste nicht unerwähnt.<sup>292</sup>

### Ib.3.2. Der Atem und das „geistige Gebiet im Gesang“

Wohl um ein geräuschfreies Einatmen zu gewährleisten, betont der Autor der *Stimmbildung*, dass es bei dem Einatmungsprozess nicht um ein „Luft einsaugen“ handle, sondern um die Ausdehnung des Brustkorbs. Dies soll jedoch nicht bis zur maximalen Ausweitung erfolgen, da dies zu einer frühzeitigen Ermüdung führen würde. Das Einatmen solle geräuschlos durch die Nase erfolgen, auch dies wird bereits von seinem Lehrer gefordert.<sup>293</sup>

Für den Vorgang des Singens ist für Scheidemantel wichtig, dass ein „Standpunkt der Bereitschaft“ eingetreten ist, bevor der Gesang anfängt. Hierin gleichen seine Ausführungen denen von Pauline Viardot-García.<sup>294</sup> Dies wird dadurch erreicht, dass der Atem angehalten, d.h. der Brustkorb im ausgedehnten Zustand gelassen wird, während man singt; für Scheidemantel soll das richtige Singen stets mit „verhaltenem Atem“ vollzogen werden.<sup>295</sup> Dieser Zustand würde das ständige Anspannen der Atemmuskulatur verlangen.<sup>296</sup> Dadurch wird verhindert, dass die Luft aus den Lungen ausgestoßen

289 SB, S. 30.

290 SB, S. 32.

291 Geissler, 1911, S. 36.

292 Trede, 1911, S. 12.

293 Vgl. Stockhausen, 1884, S. 12.

294 Vgl. Tesarek 1997, S. 73.

295 SB, S. 32.

296 Später vertritt Scheidemantel die These, dass die Luft beim Singen nicht aus den Lungen ausströmt, sondern „steht“ und „verdichtet“ werden soll, damit „die Stimmbänder in tönende Schwingungen“ versetzt werden können. Weiterhin setzt er diesen Prozess

wird. Vielmehr soll der Singende den Brustkorb zusammenfallen lassen. Vor dem Beginn des Gesangstons soll er jedoch den Ton geistig erfassen, das heißt, sich seine Klangfarbe, Klanghöhe und Klangstärke vorstellen, damit der Ton richtig in Erscheinung treten kann. Die geistige Arbeit vor dem Prozess des Singens wird hier also in den Vordergrund gestellt, dazu stellt Scheidemantel fest: „Je richtiger der Ton gedacht wurde, desto richtiger wird der gesungene Ton sein“.<sup>297</sup>

Die Vorstellung vom Gesangston vor dem Singen wird von Richard Wagner in seiner Schrift *Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld* angesprochen. In Bezug auf die Erlernung seiner Partien, bezeichnet er das geistige Gebiet im Gesang als „unvergesslich und lehrreich“.<sup>298</sup> In diesem konkreten Fall ging es Wagner um das Erlernen einer schwierigen Stelle in seiner Oper *Tristan und Isolde*. Wagner berichtet, dass ein Rat seinerseits genügte, um seinen Sänger Schnorr von Carolsfeld die Bewältigung der Partie des Tristan möglich zu machen: „[D]as geistige Verständnis gab sofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit“.<sup>299</sup> Später ergänzt Wagner:

[J]edes nur auf materielle Kraft abgerichtete männliche Gesangsorgan wird beim Versuche der Lösung der Aufgaben der neueren deutschen Musik, wie sie in meinen dramatischen Arbeiten sich darbietet, sofort erliegen und erfolglos sich abnutzen, wenn der Sänger dem geistigen Gehalte der Aufgaben nicht vollkommen gewachsen ist.<sup>300</sup>

Daraus lässt sich folgern, dass das Geistige im Prozess des Singens eine große Wichtigkeit für Wagner besaß.<sup>301</sup> Man kann aber aus den Aussagen Wagners deduzieren, dass eine musikalische Phrase oder ein gewisser Ausdruck nur herstellbar sind, wenn sie vorher richtig gedacht worden sind. Wagner spricht auch später von der „Unerschöpflichkeit im Dienste des geistigen Ver-

---

mit dem „berühmte[n] Appoggio der Italiener, von dem so viel gefabelt“ würde, gleich. GB, S. 26f.

297 SB, S. 31.

298 Wagner, 1914, S. 180.

299 Ebd.

300 Wagner, 1914, S. 189.

301 Dass Wagner in diesem Zitat nur über das „männliche Gesangsorgan“ spricht, lässt vermuten, dass die Darstellerinnen seiner Musikdramen besser mit seinen Partien zurechtkamen. Zwischen der männlich fixierten Sicht Wagners und Scheidemantels Erläuterungen lassen sich einige Parallelen ziehen. Der Androzentrismus Scheidemantels, der anscheinend von Wagner beeinflusst ist, kommt besonders deutlich bei Scheidemantels Auffassungen über die unterschiedlichen Gesangsmechanismen zutage (vgl. Kap. III.5.2.).

ständnisses“.<sup>302</sup> Hier liegt Scheidemantel inhaltlich gleichauf mit Wagner, wenn er die Vorbereitung eines Tones beschreibt.

Später erläutert Scheidemantel, dass im Gesangsunterricht die Entwicklung der Vorstellungskraft des Schülers besonders wichtig sei. Er nennt diese Art des Unterrichts den „Akustischen Weg“. Dieser pädagogische Ansatz sei besser als der „Optische Weg“ (hierbei wird beispielsweise die richtige Mundstellung durch einen Spiegel korrigiert) oder der „Motorische Weg“ (hierbei wird die Einstellung der Motorik des Gesangsapparates durch eine bewusste Änderung der Muskeln vorgenommen). Der akustische Weg verlange vom Schüler, dass er das Klangbild des Vokals, den der Lehrer singt, sich in Gedanken vergegenwärtigen und erst danach ihn klanglich wiedergeben solle. Als Voraussetzung hierfür müsse der Schüler aber darin unterrichtet werden, richtig zu hören. Überdies müsse der Lehrer die Fähigkeit besitzen, die Vokale richtig vorsingen zu können, was von Scheidemantel als sehr schwierig bezeichnet wird.<sup>303</sup>

#### Ib.4. Die Gesangsübungen

Die Gesangsübungen Scheidemantels werden nach Geschlecht und Stimmfach unterteilt. Das heißt, dass jedes Stimmfach seine eigene Tonart, bzw. seinen eigenen Ambitus zugeteilt bekommt, in dem die jeweiligen Übungen vorgenommen werden sollen. Die Übungen beginnen sowohl für die Frauen als auch für die Männer mit dem Trainieren der sogenannten Kopf- oder Randstimme. Wie schon oben erwähnt, ist die Kopf- oder Randstimme das Register, das für Scheidemantel in jedem Gesangston (bzw. Gesangsregister) enthalten sein soll. Die Kopfstimmigkeit soll also in den stärksten Tönen mitschwingen. Ein weiterer Beleg dafür, dass Scheidemantel mit der Kopfstimme die Sängerformaten meint. Die Übungen sollten mit Erholungspausen geübt werden, da sie in ihrer Form Turnübungen glichen. Daher sei es nötig, die Übungen mit erholt Muskeln durchzuführen, damit sie wirksam seien. Scheidemantel schlägt vier Trainingseinheiten à 20 bis 30 Minuten vor, und zwar ohne Instrumentalbegleitung. An dieser Stelle orientiert er sich an seinem Frankfurter Lehrer Stockhausen, der unterstrich, dass das Üben mit dem Klavier wegen der Lautstärke des Tasteninstrumentes kontraproduktiv sei, da in diesem Falle, „weder der Schüler noch der Lehrer genau [hören könnten], wie gesungen wird“.<sup>304</sup> Auch für Stockhausen war es wichtig, dass nur im ausgeruhten Zustand und mit Pausen zwischen den Übungen trainiert werden sollte.

<sup>302</sup> Ebd. S. 190.

<sup>303</sup> GB, S. 27f.

<sup>304</sup> Stockhausen, 1884, S. 11.

## IIb.4.1. Vorübungen mit Kopfstimme

**Vorübung 2.**

Frauen: 

n — ü — ö

n — ü — ä

n — ü — ö

n — ü — ü

Männer: 

n — ü — ö

n — ü — ä

n — ü — ö

n — ü — ü

**Abb. 19.** Die erste Übung Verbindet den Konsonanten „N“ mit einem „u“. In der zweiten Vorübung werden weitere Vokale trainiert. Dabei soll dieselbe „Stellung“, derselbe „Tonstrom“ und dieselbe Stärke des Tons beim Singen bewahrt werden.<sup>305</sup> Scheidemantels Pädagogik zielt daher auch darauf ab, den Schülern die unterschiedlichen Konfigurationen des Vokaltrakts zu verdeutlichen. Bildauschnitt: SB, S. 34.

Die Vorübungen sind Verbindungen von klingenden Konsonanten, die von dem Vokal „U“ gefolgt werden. Diese Vorübung wird jeweils in einer spezifischen Höhe trainiert, abhängig vom Stimmfach des Singenden. Frauen sollen mit der „Randstimme ihrer weiblichen Stimmgebung“ und die Männer mit der „Randstimme ihrer männlichen Stimmgebung“ singen. Die Übungen sollen leise gesungen werden, um die Randstimme in der mittleren Lage der jeweiligen Stimme zu trainieren. Das Piano-Singen galt auch als Regel im Anfangsunterricht von Stockhausen, denn nur dadurch sei eine „freie und reine Tonbildung [...], eine correcte [sic] allgemein verständliche Textaussprache“ zu erzielen.<sup>306</sup> Auch im Ambitus der ersten Übung folgt Scheidemantel seinem Lehrer, denn die Vorübungen sollen alle in einem Umfang von einer Sexte geübt werden. Dieses leitet Stockhausen vom „Hexacord des Mittelalters“ ab, den er mit „*ut re mi fa sol la*“ bezeichnet und der nach Chrysander „die Heimath [sic] der Stimme“ darstellen würde.<sup>307</sup> Friedrich Chrysander (1826—1901) war sehr bekannt als Musikwissenschaftler, besonders in seiner Rolle als Herausgeber der *Denkmäler der Tonkunst* sowie vieler Werke Georg Friedrich Händels.

<sup>305</sup> Stockhausen suchte bei seinen ersten Übungen, „die beim offenen Vocal gewonnene Festigkeit auf den geschlossenen Vocal zu übertragen“. Die Vorgehensweise Scheidemantels ist also ähnlich wie die von seinem Lehrer. Vgl. Stockhausen, 1886, S. 5.

<sup>306</sup> Stockhausen, 1884, S. 10.

<sup>307</sup> Ebd.

dels, es fragt sich dennoch, aus welchem Grunde Stockhausen ihn als Autorität in Stimmbildungsfragen zitiert. Aus heutiger Sicht erscheint der „Hexachord des Mittelalters“ als wenig nützlich für die Stimmbildung. Hier ist es eher die Indifferenzlage, das heißt, die Lage die am besten für die jeweilige Stimme klingt, die den Stimmbildner bei den Anfangsübungen leiten sollte.

In den Vorübungen soll ein Gefühl für die Randstimme entwickelt sowie die Vorstellung über die richtige Form des Gesangsapparats geübt werden, die mit einem tiefgestellten Kehlkopf einhergehen soll. Dies wird durch die Verwendung des Vokals „U“ bedingt, da beim Singen des Vokals „U“ der Stand des Kehlkopfs nach Scheidemantel automatisch tiefer sei. Hierbei bezieht er sich auf die Untersuchungen des Stimmforschers Merkel. Diese „Stellung“ wird auf die anderen Vokale übertragen, die so eine „dunkle Grundfärbung“ bekommen.<sup>308</sup> Damit sei die „richtige Stellung des Gesangsinstrumentes“<sup>309</sup> hergestellt. Dies dürfe jedoch nicht mit einer „Steifheit des Kehlkopfes“ verwechselt werden.<sup>310</sup> Stockhausen wurde von einigen seiner Schüler bezichtigt, dies gefordert zu haben. Für Scheidemantel ist das Steifhalten des Kehlkopfes auf einer tieferen Stellung auf ein Missverständnis zurückzuführen, das aus den Untersuchungen Merckels resultierte.<sup>311</sup>

Auf jeden Fall sei die „Stellung“ eine wichtige Voraussetzung für die richtige Art zu singen. Daraus würde sich ergeben, dass der Unterricht mit dunklen Vokalen anfangen sollte. Dieses Üben mit den dunklen Vokalen würde auf Dauer die Muskelzüge, die für die Tieferstellung des Kehlkopfs wichtig seien, trainieren. Damit würde die Muskulatur besser dem Atemdruck entgegen halten können beim Zunehmen des subglottischen Drucks, das heißt besonders bei Schwelltönen, die eine elementare Stellung in Scheidemantels Pädagogik einnehmen (zur Kritik dieser Herangehensweise, siehe Kap. VIII.).

Die Übungen werden fortgeführt mit anderen Verbindungen von klingenden Konsonanten und Vokalen, ausgehend von den Vokalen mit „dunkler Grundfärbung“. Später werden diese „dunklen“ Vokale mit helleren Vokalen verbunden. Das Klanggepräge der dunklen Vokale soll dann auf die helleren Vokale übergehen, beispielsweise in der Vokalfolge u – ɔ – u. Scheidemantel zieht es vor, bei diesen Vorübungen die Mittelstimmvokale E und I nicht zu verwenden, um „das Singen mit Randstimme nicht zu gefährden“.<sup>312</sup> Allmählich entwickelt der Pädagoge aus den Vorübungen Gesangslinien, die durch

308 GB, S. 19f.

309 Ebd. S. 20.

310 Ebd. S. 21.

311 Scheidemantel bezieht sich auf Merkel, 1873, S. 130.

312 SB, S. 35.

ein Portamento zwei unterschiedliche Töne verbinden. Da ein Portamento für Scheidemantel stets mit Randstimme ausgeführt werden soll, ist dies die Konsequenz aus den vorherigen Übungen. Diese Tonfolgen sollen in „derselben Stellung, in demselben Tonstrom und derselben Stärke erklingen“.<sup>313</sup> Die Vorgehensweise Scheidemantels ist hier durch ein Übermaß an Kontrolle und Pedanterie gekennzeichnet, die keine Freude am Singen aufkommen lässt. Des Weiteren erscheint es arbiträr lediglich dunkle Vokale am Anfang zu benutzen. Es war wohl Scheidemantels Ansinnen mit diesen Übungen, in allen Lagen der Stimme das Gefühl für die tiefe Kehlkopfstellung zu trainieren.

**Vorübung 5.**  
Tragen des Tones = Portamento.

usw. bis

nū — ō — ū      nū — ō — ū  
nū — ā — ū      nū — ā — ū  
nū — ō — ū      nū — ō — ū  
nū — ū — ū      nu — ū — ū

**Abb. 20.** Hier wird der Versuch Scheidemantels erkennbar, fremdsprachige Ausdrücke, die nach seiner Meinung in die Irre leiten, dem Schüler durch eine Übersetzung zu erklären. So heißt es später, dass „Legato“ das „Binden der Töne“ bedeuten würde und dass man unter „Manieren“ „Verzierungen“ verstehen würde.<sup>314</sup> Auch hier gibt es Parallelen zu der Schrift seines Lehrers. Bildausschnitt: SB, S. 37.

Die Bedeutung der Portamenti sei für den Kunstgesang sehr groß und die Verwendung der Randstimme dabei unerlässlich. Die Portamenti würden zwei Töne verbinden, ohne dass eine Pause entsteht. Dabei sei zu beachten, dass Portamenti, die nicht mit der Randstimme, sondern mit einem stärkeren Register vorgenommen würden, nicht ästhetisch klingen würden (Scheidemantel spricht davon, dass das Portamento dann „schmierig“ klänge).<sup>315</sup>

Die folgenden Forderungen stammen direkt von Stockhausen: alle Übungen sollen diatonisch innerhalb der aufgeführten Tonleitern geübt werden und

313 Ebd. S. 34.

314 SB, S. 41.

315 SB, S. 36.

der Schüler soll genau zwischen den Ganzton- und Halbtonschritten innerhalb der Tonleitern unterscheiden können. Für Stockhausen hatte diese Übung den Vorteil, dass sie die Anfängerstimmen nicht übermäßig forderte und die, nach Stockhausens Meinung, „für Anfänger verwirrenden Tritonus“ nicht beinhalteten.<sup>316</sup> Die folgenden Tonleitern sind beim Üben für die Stimmfächer für Scheidemantel bestimmend: Soprane: G-Dur, Mezzosopranen: F-Dur, Alte: E-Dur, Tenöre: E-Dur, Baritone: C-Dur und Bässe: A-Dur. Der Umfang der Portamenti-Übungen soll immer eine Oktave betragen.

Bei seinen Vorübungen übersieht Scheidemantel, dass die Instruktion den Kehlkopf tief zu halten bei weitem nicht ausreicht, um eine richtige Stellung des Kehlkopfes zu bewerkstelligen. Der Vokaltrakt wird durch den Vokal U nicht automatisch in eine Form gebracht, die andere Formanten verstärkt. Wenn ein Gesangsstudent die Töne nicht vorgesungen bekommt und die Konfiguration des Vokaltrakts nicht anhand eines lebenden Beispiels hört, kann diese Herangehensweise nicht funktionieren. Ferner nehmen die Tonleiter für die einzelnen Stimmlagen keine Rücksicht auf individuelle Fähigkeiten der Sängerinnen und Sänger.

Dennoch muss hervorgehoben werden, dass Übungen mit der Vokalfolge U—O die Senkung des Kehlkopfs in der oberen „Passaggio-Region“ der männlichen Stimme erleichtern und somit zu einer Verbesserung der Töne ab [f1] führen können. Diese Übungen können somit zur Erschließung der „Bühnenstimme des Tenors“ benutzt werden.<sup>317</sup>

#### Iib.4.2. Beweglichkeitsübungen

Als nächstes folgen „Beweglichkeits-Übungen“, die aus Konsonant-Vokal-Verbindungen, wie „no-no-no-no-no-no“ bestehen, und Verzierungs-Übungen. Die Verzierungen sollen ohne einen H-Laut und langsam geübt werden, damit die Figuren nicht verwischen. Stets werden Konsonant-Vokal-Verbindungen „mit reichem Wechsel der Vokale und Konsonanten“ durchgeführt. Dabei weist Scheidemantel den Weg mit Kombinationen wie „ma-no-la“, „ka-ru-ta“ oder „mü-a-nö“, die eine gewisse ungewollte Komik nicht vermissen lassen. Bei späteren, längeren Übungen tritt dieser komische Effekt noch deutlicher zu Tage, bei Kreationen wie: „Nu-höö-dü-laa-möö-rüü-ö-raa“ oder „so-la-tu-o-maa-nöö“. Man könnte fast meinen, dass Scheidemantel beabsichtigte, Wagner mit diesen Wortkreationen nachzumachen, der seine Rheintöchter solche Wortkombinationen wie „Wallala weiala weia“ singen ließ. Auch bei diesen Übungen vermeidet Scheidemantel die Mittelstimm-Vokale E und I. Roland Hermann

<sup>316</sup> Stockhausen, 1884, S. 10.

<sup>317</sup> Vgl. Richter, 2014, S. 137ff.

machte häufig in seinem Gesangsunterricht darauf aufmerksam, dass es I- und A-Sänger gibt. Damit meinte er, dass es manchen leichter fallen würde, auf dem Vokal I zu singen und anderen wieder auf dem Vokal A. Scheidemantel geht zwar auf diesen Umstand ein, indem er am Anfang seiner Schrift darauf hinweist, dass Singende Übungen auswählen sollten, die ihnen leichtfallen. Da er jedoch am Anfang auf die I und E Vokale verzichtet, geht er nur auf einem Typus des Singenden ein. Ein Gesangspädagoge sollte immer auf die anatomisch bedingten Gegebenheiten des Singenden Rücksicht nehmen. Von diesem Standpunkt aus erscheint Scheidemantels Herangehensweise erneut als nicht empfehlenswert.

#### Iib.4.3. Unterschiede zu den Übungen bei Stockhausen

Bei Durchsicht der einzelnen Erklärungen in Scheidemantels *Stimmbildung* wird deutlich, dass das theoretische Fundament für seine Erläuterungen, wenn nicht sogar der Überbau, aus Stockhausens *Gesangsmethode* übernommen ist. Der Leser kommt somit unweigerlich zu der Frage, ob Scheidemantel in seiner *Stimmbildung* irgendetwas Neues präsentiert. In der Tat gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen den Übungen von Stockhausen und Scheidemantel. Für Stockhausen ist noch das Solfeggieren das Mittel der Wahl bei der Ausbildung der Stimme, da nach seiner Meinung die Solmisation die Intervalle verdeutliche, als Vorübung eine korrekte Aussprache begünstige und zudem die Struktur des Werks verständlicher darlegen würde. Für Stockhausen ist die beste Übung, „langsame Vocalisen“ mit Solmisationssilben zu trainieren, anstatt Lieder und Arien zu singen, die den Anfänger wegen ihres künstlerischen Gehalts von der Tonbildung abbrächten.<sup>318</sup> Stockhausen lieferte später eine Fassung seiner Gesangsmethode mit zweistimmigen Solfeggien von J.J. Fux, die die Stimme entwickeln sollten.<sup>319</sup> Dort fasst er auch seine Methode zusammen: Die Stimme soll von der Mittellage aus entwickelt werden, mit Hilfe von Vokalen und den Solmisationssilben.<sup>320</sup> Die Bedeutung des Solfeggierens kehrt er an dieser Stelle noch deutlicher hervor, indem er betont, dass schon die alten Griechen „500 Jahre vor der christlichen Zeitrechnung, Solfeggien für ihre Schüler schrieben“.<sup>321</sup> Stockhausen bezieht sich hier, wie auch in der *Gesangsmethode* durch Erwähnung der altitalienischen Gesangsmeister, sehr deutlich auf die Vergangenheit der Gesangskunst. Hier musste sich der Wagnerianer Scheidemantel, der Wagners Schriften genau studiert

---

318 Stockhausen, 1884, S. 23.

319 Julius Stockhausen *Gesangstechnik und Gesangsbildung*, 1886.

320 Stockhausen, 1886, Vorwort.

321 Ebd.

hatte, distanzieren, wie später noch ausgiebiger dargelegt wird. Denn Wagner war von der Gesangserziehung seiner Zeit entsetzt und liefert ein vernichtendes Fazit über den Gesangsunterricht in Deutschland:

Kein Zweig der musikalischen Ausbildung ist in Deutschland vernachlässigter und übler gepflegt als der des Gesanges, namentlich des dramatischen Gesanges. Den Beweis liefert unwiderleglich die außerordentliche Seltenheit vorzüglicher und zu höheren Zwecken verwendbarer Sänger.<sup>322</sup>

Weiterhin unterstreicht er in seinem Bericht an König Ludwig II., dass der Gesangsunterricht „nicht auf dem bisherigen, von unseren Gesangslehrern eingeschlagenen Wege geschehen“ könne.<sup>323</sup> Scheidemantel musste nicht nur bei Stockhausen solfeggieren, auch sein erster Lehrer Bodo Borchers „solfeggierte mit ihm regelmäßig ein Viertelstündchen die Oktaven auf und ab“, wie Trede berichtet.<sup>324</sup> Diese aus der altitalienischen Gesangstradition stammende Herangehensweise war also ein probates Mittel in der damaligen Gesangspädagogik.

An diesem Punkt verfolgt Scheidemantel einen anderen Ansatz als Stockhausen und Borchers. Schon im Vorwort seiner *Stimmbildung* erteilt er dem Wunsch mancher Leser eine Abfuhr, ein Übungsbuch an die Theorie der *Stimmbildung* anzufügen. Ein Übungsbuch sei für Gesangsstudierende nicht nützlich, da jede Stimme ihre eigenen, individuellen Übungen benötige. Diese soll der Pädagoge nach den Erfordernissen des Schülers zusammenstellen, um ihm ein persönliches, auf ihn abgestimmtes Übungsheft zu erstellen, und auch um die persönlichen Fortschritte des Gesangsschülers zu dokumentieren. Scheidemantel sucht also nach einer personalisierten Form des Unterrichtens im Gegensatz zu den Solmisationssilben Stockhausens. Wie schon deutlich wurde, handelt es sich bei der *Stimmbildung* dennoch um eine Methode, da die Stimme stets von den dunklen Vokalen aus gebildet werden soll. In seiner *Gesangsbildung* verdeutlicht Scheidemantel, dass die Solmisationssilben „in musikbildnerischer Hinsicht [...] unzulänglich“ seien, da sie Kopfstimmvokale und Mittelstimmvokale durcheinander brächten und zudem nicht genau seien in der Tonhöhenbestimmung, da ein „Do“ sowohl [c] als auch [cis] bedeuten könnte. Aus ähnlichen Gründen lehnt er auch das von Carl Eitz entwickelte Tonwortsystem ab.<sup>325</sup> Bei der Suche nach der richtigen Gesangspädagogik

322 Wagner, 1865, S. 10.

323 Ebd. S. 12.

324 Trede, 1911, S. 8.

325 Scheidemantel entwickelt seine Übungen stets nach seiner Vokaltheorie. Da Eitz nach Scheidemantels Meinung seine „Tonwortsilben“ nicht nach „stimmbildnerischen“ Gesetzen zusammenfügte, sind sie für Scheidemantel nicht empfehlenswert. So schreibt

mag er von den Überlegungen Müller-Brunows<sup>326</sup> beeinflusst worden sein, der „als grundsätzliches Ziel der Stimmbildung ein Suchen nach dem Eigenton des Menschen“ ansah.<sup>327</sup> Dennoch ist dieser Ansatz von Scheidemantel nicht konsequent verfolgt worden.

Es ist möglich, dass Scheidemantel sich bei der Zusammensetzung seiner Gesangsübungen für die *Stimmbildung* von weiteren Schriften Wagners inspirieren ließ. In Wagners Bericht an König Ludwig II. schreibt der Komponist über das Verhältnis der Sprache zum Gesang:

Wie in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton sich berühren, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung Musik und Poesie sich die Hand. Zunächst schon, um den Ton auszubilden, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur erst nach der untergeordneteren sinnlichen Bedeutung des Wortes, so daß eben für den Elementarunterricht der Stimmbildung der Gesangslehrer selbst für die Erfordernisse des Sprachunterrichtes genügen muß.<sup>328</sup>

Dazu merkt Wagner an, dass erst in einem späteren Stadium ein Deklamations-, bzw. Sprachlehrer nötig sei. Der etwas verklausulierte Satz Wagners – schon seine Zeitgenossen verzweifelten an seinen Bandwurmsätzen<sup>329</sup> – rückt die Funktion des Gesangslehrers in den Vordergrund, gleichzeitig fällt der Begriff der „sinnlichen Bedeutung“ eines Wortes auf. In *Oper und Drama* erläutert Wagner sein besonderes Sprachverständnis in Bezug auf den Stabreim, der für ihn eine „sinnig-sinnliche“ Funktion hat. Dabei geht es ihm auch um die „Mischung“ zweier Empfindungen durch die Verbindung von Wortpaaren wie Lust und Leid. Viel wichtiger ist hier jedoch, dass Wagner den Sprachwurzeln der Wörter einen bestimmten „Sinn“ beimisst, der sich nur in der Sprachwurzel äußert. Gleichzeitig postuliert er eine „entscheidende Wichtigkeit des konsonierenden Anlautes“, da sich in diesem konsonierenden Anlaut die „Individualität“ des Wortes dem „Auge des Sprachverständnisses“ mitteilt.<sup>330</sup>

---

er, dass Eitz' Tonwortsilben „Kopfstimmvokale und Mittelstimmvokale, stimmhafte und stimmlose Konsonanten regellos durcheinander“ mengten, das heißt, dass „die Anordnung der Vokale ohne Rücksicht auf ihren stimmbildnerischen Wert getroffen“ worden sei. GB, S. 127–129.

326 Müller-Brunow wird sowohl in Tredes Biografie als auch in Scheidemantels *Gesangsbildung* honoriert.

327 Tesarek, 1997, S. 105.

328 Wagner, 1865, S. 35.

329 Vgl. Kropfinger in Wagner, 2008, S. 500ff.

330 Ebd. S. 280ff.

Man kann daraus erschließen, dass sich der Nukleus für den Ausdruck, den Wagner als Dichter-Komponist durch die Einheit von Sprache und Musik bekunden will, in der musikalisch komponierten Konsonant-Vokal-Verbindung manifestiert.

Wagner hebt an einer anderen Stelle hervor, dass die „Ausbildung der Gesangkunst [...] ganz besonders schwierig“ sei in Deutschland, und zwar, „unendlich schwieriger als bei den Italienern, und selbst um vieles schwerer als bei den Franzosen“.<sup>331</sup> Dies sei zurückzuführen auf die „Eigentümlichkeit der [deutschen] Sprache“.<sup>332</sup> Der „Wohlklang“ der deutschen Sprache könne nicht mit dem der „romanischen“ oder slawischen Nachbarn „wetteifern“.<sup>333</sup> Daher müsse die deutsche Gesangkunst ganz anders aufgebaut sein, als die der Nachbarländer. Die bisherige Art Gesang zu unterrichten, sei falsch; es sei wichtig, dass das Verhältnis zwischen dem Gesang und der Sprache ermittelt werde, und zwar sowohl „der Einfluß der Sprache auf den Gesang“ als auch „des Gesanges auf die Sprache“.<sup>334</sup>

Die Zusammenführung von Wagners Forderungen in seinem Bericht an König Ludwig II. und seinen philologischen Erörterungen in *Oper und Drama* müssen bei Scheidemantel zu der Einsicht geführt haben, dass die individualisierte Konsonant-Vokal-Verbindungen als stimmbildnerische Vorübungen den Gesangsstudenten am besten auf die Anforderungen der gesungenen deutschen Sprache vorbereiten würden. Überdies erfüllt die Verwendung der Konsonant-Vokal-Verbindungen die Forderungen Stockhausens, der postulierte, dass die „Sprachelemente, Vokale und Konsonanten [...] die natürlichen Stimmbildner“ seien.<sup>335</sup> Scheidemantel erkennt dies nicht nur an, er erhebt die These Stockhausens zu einem „Grundgesetz aller Stimmbildung“, das nicht nur „das Geheimnis der altitalienischen Methode“ lüften würde, sondern generell ein „Born der Erkenntnis“ für die Singenden sei, um die modernen Aufgaben auf der Bühne zu bewältigen.<sup>336</sup> Die Theorie für die Grundstruktur dieser Übung wird jedoch von Scheidemantel neu entwickelt und bewirkt eine Abkehr von den Solmisationssilben, die einen Teil der Tradition ausmachten, die Wagner nach Meinung Scheidemantels kritisierte.

---

331 Wagner, 1865, S. 11.

332 Ebd.

333 Ebd. S. 12.

334 Ebd. (Ebenfalls in: Wagner, 1914, S. 134).

335 GB, S. 36.

336 Ebd. S. 39f.

## Iib.4.4. Übungen auf Mittelstimmvokalen

In den Vorübungen konnte der Schüler durch die unterschiedlichen Konsonant-Vokal-Verbindungen die Randstimme in unterschiedlichen Kombinationen und verschiedenen schnelleren und langsameren Bewegungen auf den Vokalen U, O, Ü und Ö üben. Als nächstes führt Scheidemantel deutsche Wörter und die Mittelstimmvokale I und E in die Übungen ein. Durch das Vermeiden der Vokale I und E mussten die vorherigen Übungen ohne eine funktionierende Sprache auskommen, ist es doch schwierig (jedoch nicht ausgeschlossen) deutsche Sätze ohne die Vokale I und E zu bilden. Trotz der Einführung der deutschen Sprache führt Scheidemantel auch Beispiele vor, welche die Vokale I und E in Übungssilben verbinden.

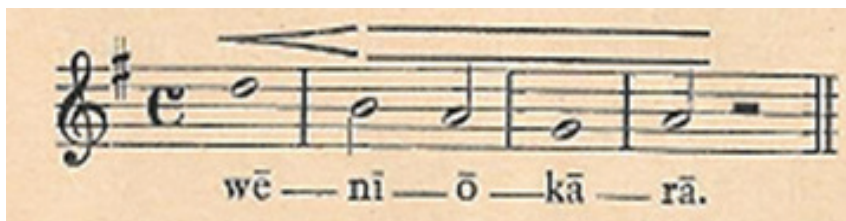


**Abb. 21.** „soo–möö–laa–maa–roo–tii“: Ein Beispiel von den Übungssilben Scheidemantels, hier in einer Mittelstimmübung für eine Frauenstimme. Bildausschnitt: SB, S. 56.

Die Vokale I und E, die für Scheidemantel ein ganz anderes Klanggepräge haben als die vorherigen Vokale (A, U, O, Ü und Ö), sollen von der Randstimmigkeit her bestimmt werden. Die Randstimmigkeit der Vokale I und E soll dadurch erreicht werden, dass sich diese Vokale nicht so weit von den Mischvokalen Ö und Ü entfernen. Die erste Übung mit Text besteht aus einer diatonischen Leiter in einer Tonart, die für die jeweilige Stimmlage charakteristisch ist, das heißt, Sopran und Tenor üben in G-Dur, Mezzosopran und Alt in E-Dur, und zwar von [gis1] – [e2], die Baritone in Es-Dur und die Bässe in C-Dur. Auf jedem Ton der diatonischen Leiter folgt ein anderes Wort. Für den Sopran soll die Reihenfolge beispielsweise aus den folgenden Wörtern bestehen: „Mut. Lohn. Wahn. Hör. Müd. Seh. Tief. Sah“.<sup>337</sup> Auf diese Tonleiterübung folgen einzelne Sätze oder Wörter aus Opern, Oratorien und Liedern, die auf ähnliche Weise geübt werden sollen. Dabei werden die Vorlieben des Sängers

<sup>337</sup> SB, S. 43. Die Reihenfolge der Vokale ist hier als: U–O–A–Ö–Ü–E–I–A. Stockhausen übt Tonleitern in einer Vorübung mit den Vokalen A–E–Ö–U–Ü–I–A. Scheidemantel verwendet also dasselbe Modell wie Stockhausen, jedoch mit einer anderen Vokalreihe. Das Ziel Scheidemantels ist unverkennbar die lebendige Sprache und nicht ein abstrakter Vokalismus. Vgl. Stockhausen, 1886, S. 70.

deutlich, denn stets sind Werke von Wagner, Schubert und Bach als Beispiele vertreten.<sup>338</sup> Scheidemantel betont jedoch, dass diese Übungen lediglich Modelle wären und dass die individuelle Stimme des Studierenden immer bei der Wahl der Übungen berücksichtigt werden sollte. Nach welchen Kriterien dies zu geschehen sei, wird aber nicht gesondert erläutert. Es sei aber wichtig, das vorhin erwähnte Übungsheft zu führen, damit der Lernende später mit dem Heft seine eigenen Übungen trainieren könnte.



**Abb. 22.** Hier wird deutlich, dass Scheidemantel gelegentlich versucht, die italienische Sprache in seinen Übungen zu vermeiden, indem er das Lateinische bevorzugt. Hier soll der Satz wohl „veni, o cara“ (lat. für „Komm, o Geliebte“) heißen. Die Nähe zum Italienischen ist trotzdem unverkennbar (ital. „vieni, o cara“) Bildausschnitt: SB, S. 56.

#### Iib.4.5. Vorausgehende Überlegungen für die Hauptübungen

Die Hauptübungen Scheidemantels beschäftigen sich mit den unterschiedlichen *Registern* der männlichen und der weiblichen Stimme sowie den unterschiedlichen *Mechanismen* der Frauenstimmen. Diese Segmentierung ergibt sich aus der schon vorher gemachten Unterteilung der Mechanismen bzw. Register (vgl. Kap. Iib.2.2.). Zur Erinnerung: Nach Scheidemantel können Frauen problemlos mit einem „männlichen“ und „weiblichen“ Mechanismus singen, dies sei sogar ein Grundgesetz des Singens. Männer dürfen nur mit dem „männlichen“ Mechanismus ihrer Stimme singen. Da die Terminologie Scheidemantels zwiespältig ist – wann ist eine Frauenstimme nicht weiblich, sondern „männlich“? – werden die Bezeichnungen der Mechanismen in dieser Arbeit in Anführungszeichen gesetzt. In jüngerer Zeit haben Seidner und Wendler über diesen Umstand geschrieben und auf „geschlechtsspezifische

<sup>338</sup> Weitere Beispiele liefert Scheidemantel aus den Werken von Mozart, Schumann, Lortzing, Händel und Hermann Götz. Dabei verwendet Scheidemantel Gesangswerke, die er später in seinen *Meisterweisen* benutzt. Vgl. dazu SB, S. 70 mit Beispielen von Götz und Händel sowie den korrespondierenden Stellen in: *Meisterweisen* (Sopran-Album) S. 147 und S. 154.

Nomenklaturprobleme“ in der Registerfrage hingewiesen.<sup>339</sup> Scheidemantel muss aufgefallen sein, dass seine Terminologie in der *Stimmbildung* nicht einwandfrei war. Er nimmt daher Bezug auf die Männlichkeit und Weiblichkeit der Stimme in seiner späteren Schrift *Gesangsbildung*. Fragen der Nomenklatur und der Terminologie werden dort näher erörtert.

Durch die Unterteilung der Frauenstimme in zwei Mechanismen entsteht die Notwendigkeit, den „männlichen“ und den „weiblichen“ Mechanismus zu verbinden. Für die Männerstimmen ergeben sich eher Probleme in den Grenzgebieten der jeweiligen Register, das heißt den jeweiligen Übergängen von der Randstimme in Mittelstimme und von der Mittelstimme zur Vollstimme. Die folgenden Übungen beschäftigen sich daher mit den Bereichen in der Stimme, die ein „Umschalten“ von einem Mechanismus bzw. Register zum anderen verlangen. Dabei geht es letztlich darum, wie die feinen Muskelspannungen des Kehlkopfs so justiert werden können, dass die Stimme in ihrem ganzen Ambitus einheitlich klingt.



**Abb. 23.** Beispiele für die erste Crescendo-Übung. Ausgehend von den Übungssilben mit den randstimmigen Vokalen sollen allmählich Wörter und Sätze mit Mittelstimm-Vokalen gebildet werden. Bildausschnitt: SB, S.55.

*Iib.4.5.1. Die erste Hauptübung für Frauenstimmen: Aus der Randstimme in die Mittelstimme.*

Das Umschalten von einem Register oder einem Mechanismus zum anderen geschieht in den meisten Fällen in Scheidemantels Gesangspädagogik durch die Einbeziehung der Randstimme. Bei der ersten Hauptübung für Frauen soll die Randstimme crescendieren, bis sie eine andere „Klang-Eigen-

<sup>339</sup> Seidner und Wendler, 2010, S. 93.

art“ bzw. „Qualität“ besitzt, vulgo: lauter klingt.<sup>340</sup> Damit hat sich der Ton nach Scheidemantels Definition von der Randstimme zur Mittelstimme entwickelt. Bei der Übung schlägt er als erstes die Kombination nu: → ɔ: vor. Dabei sei es besonders wichtig, dass die „Stellung“, das heißt die tiefe Kehlkopfstellung, nicht beim Anschwellen des Tones verloren gehen sollte. Hierbei soll also der subglottische Druck in Verbindung mit dem Glottiswiderstand trainiert werden.<sup>341</sup> Weiterhin soll darauf geachtet werden, dass beim Ansetzen des Tones die „Stimm Lippen in losester Spannung zu halten sind“, um eine zu tiefe Intonation zu vermeiden.<sup>342</sup> Franziska Martienssen-Lohmann, die Scheidemantels Schriften kannte, muss aufgefallen sein, dass man Scheidemantels Aussage leicht falsch interpretieren könnte. Sie forderte daher den „weiche[n] aber feste[n] Einsatz“ der Stimme (vgl. dazu auch Kap. III.2.3.). Auch diese Definition ist durch den Oxymoron „weich aber fest“ etwas schwer zu verstehen, doch allemal besser als die Definition Stockhausens, der eine maßvolle „Explosion der Stimmbänder“ forderte.<sup>343</sup>

Die Mittelstimme des „jungen“ Soprans würde höchstens zum [f2] oder [g2] reichen und könne erst mit der Zeit in die Höhe erweitert werden. Daher soll die höhere Lage des Soprans stets nur über die Randstimme, nämlich durch „einteilige Schwelltöne“ (nur mit Randstimme ausgeführte Schwelltöne) entwickelt werden. Dieses gelte auch für die Mezzosopranen und Alte. Ihre Grenznoten für die Mittelstimme seien jedoch in dem Bereich um [d2], [es2] und [e2] angesiedelt. Die Mittelstimme dürfe niemals über diese Grenze geführt werden, auch bei Übungen, die über die oben angeführten Grenztöne gehen würden. Wenn bei einer Übung die Grenze überschritten werden müsste, dürfe man, nach Ansicht Scheidemantels, nur einen „einteiligen Schwellton“ benutzen, das heißt die Schwellmöglichkeit der Randstimme. Falls diese Übung mit auf- oder absteigenden Intervallen geübt wird, sei es wieder wichtig, dass die Töne immer nur durch die Randstimme verbunden würden, wie in dem Kapitel über die Portamenti schon beschrieben wurde. Scheidemantel möchte anscheinend mit der Art Töne leise anzusetzen, es verhindern, dass junge Sängerinnen über ihre Kapazitäten singen. Wie später deutlich wird, möchte er es bewerkstelligen, dass Sänger ihre Gesangslinien in gewissen Lagen eher durch die Resonanz als durch einen höheren subglottischen Druck gestalten. Die Strategie erst in einer leisen Lautstärke zu üben, ist hier somit gutzuheißen.

---

340 SB, S. 54.

341 Vgl. Sundberg, 2015, S. 257.

342 Ebd.

343 Martienssen-Lohmann, 2001, S. 94, Stockhausen, 1886, S. 106.

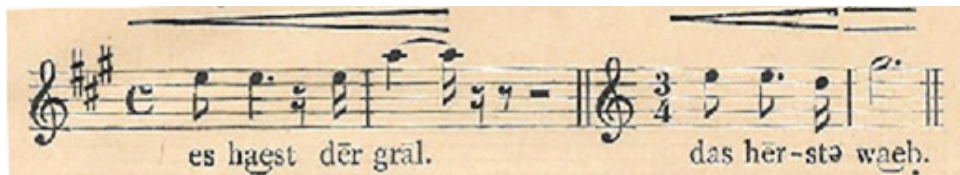
Bei den Übungen, die von Scheidemantel vorgeschlagen werden, sollen die Sängerinnen erst mit der Kombination nu: → ɔ: in Sekundsritten und später mit anderen Konsonant-Vokal-Verbindungen im Zusammenspiel mit den „randstimmigen“ Vokalen U, O und A üben. Danach dürften die Sängerinnen die Mischvokale Ü und Ö zu den Übungen hinzufügen und schließlich bei absteigenden Übungen die „mittelstimmigen“ Vokale I und E trainieren. Gleichzeitig wird die deutsche Sprache in die Übungen integriert.<sup>344</sup> Nach einigen längeren Gesangsübungen, die in ähnlicher Weise aufgebaut sind (vgl. Abb. 21), führt Scheidemantel wieder unterschiedliche Gesangsstellen aus verschiedenen Werken aus den Gattungen Oper, Lied und Oratorium an. Bei diesen Beispielen nimmt Wagner wieder eine hervortretende Stellung ein. Die Übungsbeispiele beinhalten die Rufe Sentas aus ihrer Ballade („Jo ho hoe“) aus *Der Fliegende Holländer* sowie Elisabeths aufsteigende „Sei mir gegrüßt“ Gesangslinien aus dem *Tannhäuser*.

*Ib.4.5.2. Die erste Hauptübung für Männerstimmen:  
Aus der Randstimme in die Vollstimme.*

Die Entwicklung der Randstimme zur Vollstimme beim Mann verläuft analog zu der Entwicklung der Mittelstimme bei der Frau. Auch hier gibt es Grenzen, die nach Auffassung Scheidemantels nicht mit der Vollstimme überschritten werden dürfen. Beim Tenor sei es der Bereich um [f1], [fis1], [g1]; beim Bariton [es1], [e1], [f1], beim hohen Bass [cis1], [d1], [dis1] und beim tiefen Bass [h], [c1], [cis1]. Im Gegensatz zu Frauen singen Männer aber nicht oberhalb von diesen Registergrenzen ausschließlich mit der Randstimme, sondern mit der Mittelstimme, die für den Autor eine „ausschlaggebende Bedeutung“ bei der Ausbildung der höheren Lage der männlichen Stimmen einnimmt und in der dritten Hauptübung näher beschrieben wird. Ansonsten sind die Übungen ähnlich wie die der Frauenstimmen. Die angeführten Beispiele aus dem Repertoire scheinen nicht ganz glücklich ausgewählt zu sein. Es fragt sich nämlich, wieso Scheidemantel die Gesangsstelle „Es heißt der Gral“ auf den Tönen [e1]–[a1] aus Lohengrins Gralserzählung und die „das hehrste Weib“-Stelle auf den Tönen [e1]–[d1]–[g1] aus Stolzings Preislied aus *Die Meistersinger* als Beispiele anführt, kommen sie doch nicht ohne Verwendung der Mittelstimme aus, denn diese Beispiele überschreiten die von Scheidemantel selbst gesteckten Grenzen für die Vollstimme. Oder soll hier etwa ein [a1] und ein [g1] „vollstimmig“ gesungen werden, obwohl die Grenze der Vollstimme beim Tenor im Bereich des eingestrichenen [g] liegt? Bei diesen Übungen ging es ja um das Anschwellen der Randstimme in die Vollstimme und noch nicht um die

<sup>344</sup> SB, S. 55.

Mittelstimme. Es stellt sich auch die Frage, inwieweit diese Stellen, die zum Schwersten im Tenorrepertoire gehören, im Anfangsunterricht angebracht sind. War es möglicherweise der Wunsch des Wagnerverehrerers Scheidemantel, auf jeden Fall Werke seines Idols als Beispiele aufzuzählen, ohne Rücksicht auf die Entwicklung eines jungen Sängers? Dieser Frage wird im Kapitel V.2. nachzugehen sein.



**Abb. 24.** Scheidemantel hebt hervor, dass die abgedruckten Übungen nur Vorschläge sind und dass der Stimmbildner stets die individuellen stimmlichen Mittel des Schülers beim Entwickeln der Übungen in Betracht ziehen sollte. Dennoch wird Scheidemantels Wunsch deutlich, junge Sänger so früh wie möglich an die Musik Wagners heranzuführen. Er selbst hatte schon im Alter von 19 Jahren seinen ersten Wolfram gesungen. Bildausschnitt: SB, S. 65.

#### *Iib.4.5.3. Die Zweite Hauptübung für Frauenstimmen: Von der Mittelstimme zur Randstimme.*

Die zweite Hauptübung für Frauenstimmen beschäftigt sich mit dem Anschwellen der Mittelstimme in die Randstimme und ist somit die Umkehrung der ersten Hauptübung. Bei dieser Übung ist besonders auf die „Stellung“ des Instruments zu achten, da die Schülerin beim Decrescendieren leicht die Position verlieren könnte.<sup>345</sup> Dies sei jedoch ein natürlicher Vorgang beim Abebben eines Tones. Das Ziel sei es daher, dagegen anzukämpfen. Den Einsatz des starken Tones, der mit der Randstimme gebildet werden soll, solle man zunächst langsam crescendierend üben und erst mit der Zeit diesen Vorgang des Anschwellens beschleunigen, um schließlich den Ton sofort in seiner vollen Pracht erscheinen zu lassen. Bei dieser Übung merke man, nach Meinung Scheidemantels, dass es gar keinen „starken“ Einsatz geben würde, sondern, dass ein Ton immer aus einem leisen Ton entstünde.<sup>346</sup> Beim Anschwellen des Tones solle man versuchen, den leisen Ton noch eine Weile „klingend und schwebend“ ertönen zu lassen, um den Randstimmton noch besser für sich auszunutzen. Die aus der Mittelstimme entstandene Randstimme könne man

<sup>345</sup> Mit der „Stellung“ meint Scheidemantel, dass der Kehlkopf beim Singen in einer tieferen Position sein sollte als beim Sprechen.

<sup>346</sup> SB, S. 68.

am besten durch Intervallübungen trainieren – wie im zweiten Beispiel unten deutlich wird. Wichtig sei dabei, dass man nach dem Intervallsprung ein gutes Gefühl für das Führen der Randstimme entwickle. Als Beispiele werden u.a. Elsas Satz „ich sank in süßen Schlaf“ aus *Lohengrin* sowie Brangänes „Habet acht!“ aus *Tristan und Isolde* vorgeschlagen. Das Führen der Randstimme heißt hier konkret, dass es dem Singenden immer möglich sein sollte, einen Ton leise anzusetzen. Wenn man als Sänger sein Material falsch eingesetzt hat oder erkältet ist, ist dies nicht möglich.



**Abb. 25.** Weitere Beispiele aus den Opern von Wagner in Scheidemantels *Stimmbildung*. Bildausschnitt: SB, S. 71.

#### *Iib.4.5.4. Die zweite Hauptübung für Männerstimmen: Von der Vollstimme zur Randstimme.*

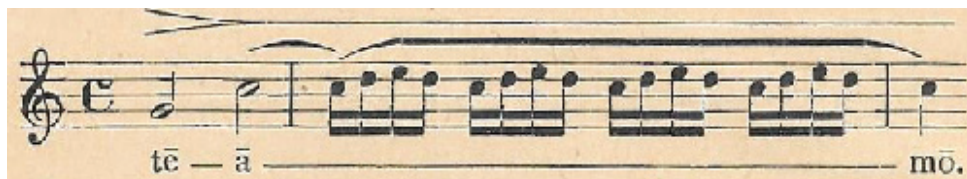
Diese Übung für die Männerstimmen gestaltet sich ähnlich wie die zweite Hauptübung für Frauen und wird, im Gegensatz zu der ersten Hauptübung, von Scheidemantel nicht noch einmal beschrieben. Decrescendo-Übungen findet der Autor wieder in Wagners Musikdramen, wie die Beispiele „und selig reinster Glaube“ aus Lohengrins „Gralserzählung“ oder die Gesangslinie zu der Textstelle „dort zu werden“ aus Wolframs „Lied an den Abendstern“ (*Tannhäuser*), verdeutlichen. Die Decrescendo-Übung soll durch Intervallsprünge und durch die Verwendung von dunklen Vokalen (U, Ü, O und A) – die nach Meinung Scheidemantels die richtige Gesangsposition sichern – bis an die „oberste Grenze der Randstimme“ geführt werden.<sup>347</sup> Danach sei es möglich, kleine Fiorituren, das heißt „langsame und schnelle Figuren“ sowie Triller<sup>348</sup> mit der Randstimme zu üben, um größere Sicherheit im Umgang mit ihr zu entwickeln. Durch diese Übung würde man merken, dass man beim Singen der Läufe und Verzierungen fast gar keinen Atem verbrauche, das heißt, dass man „eigentlich ohne Atem singt“, wie Scheidemantel sich ausdrückt. Diese Fertigkeit sei besonders wichtig für den „kolorierten Gesang“,<sup>349</sup> womit Schei-

<sup>347</sup> Ebd. S. 75.

<sup>348</sup> Ebd. S. 76.

<sup>349</sup> Ebd.

demantel Gesangspassagen mit Koloraturen meint. In der Tat ist die Atemkontrolle einer der wichtigsten Elemente bei schnellen und langen Läufen, wie sie beispielsweise bei Johann Sebastian Bachs Gesangswerken vorkommen.



**Abb. 26.** Ein Beispiel wie man durch Decrescendieren mit der Kopfstimme Koloraturen gestalten kann. Diese Übung gilt für Frauen und für Männer. Weiterhin wird hier Scheidemantels Versuch erneut deutlich, die lateinische Sprache bei den Übungen zu berücksichtigen. Der Satz soll wohl „te amo“ heißen (lat. für „ich liebe Dich“; auch hier ist die Nähe zum Italienischen sehr deutlich vgl. ital. „ti amo“). Bildausschnitt: SB, 76.

#### *Iib.4.5.5. Vom Decrescendo zum Triller und die „angehauchte Vokalisation“*

Scheidemantel befasst sich auch mit den Aufführungstechniken von älterer Musik. Dies mag erstaunen, scheint es doch, wie man unschwer aus seinen Beispielen herauslesen kann, sein Anliegen gewesen zu sein, die Musikdramen Wagners in den Mittelpunkt seiner *Stimmbildung* zu stellen. Stockhausen hebt jedoch in seiner *Gesangsmethode* hervor, dass auch Wagner „häufig [...],Manieren“ anwendet und liefert dazu ein Beispiel aus Wagners *Siegfried* (3. Akt, Schlusszene).<sup>350</sup> Ferner liefert er mehrere Beispiele aus Werken des Barocks und der Klassik, die schnelle Läufe und Triller beinhalten. Scheidemantel hat auch in Wagners Bericht an König Ludwig II. lesen können, dass Wagner Werke aus „verschiedenen früheren Perioden“ für die richtige Entwicklung des Sängers vorschlägt, da dies von Vorteil für die Entwicklung des Sängers sei.<sup>351</sup>

Scheidemantel beschäftigt sich auch mit dem Triller, dabei kopiert er aber im Grunde die Methode seines Lehrers.<sup>352</sup> Allerdings schreibt Stockhausen mehr über die unterschiedlichen Ausführungen des Trillers in seiner Schrift. Durch die vorher beschriebenen Randstimmübungen soll der Singende ein Gefühl dafür entwickeln, dass es möglich ist, den Randstimmton an- und abzuswellen zu lassen. Diese An- und Abschwellungen soll der Singende in der Mittellage üben und versuchen, möglichst viele Wiederholungen von diesem

<sup>350</sup> Stockhausen, 1884, S. 94f.

<sup>351</sup> Wagner, 1865, S. 13.

<sup>352</sup> Vgl. Stockhausen, 1884, S. 85ff.

Vorgang auf einen Randstimmtönen auszuführen. Hier spricht Scheidemantel, in dem er auf seine Registertheorie rekurriert, von „kleinen einteiligen An- und Abschwellungen“.<sup>353</sup> Wenn diese Wiederholungen schnell genug ausgeführt würden, würde sich ein „Kehlschlag“ einstellen (Scheidemantel spricht vom Einsetzen des „Kehlschlags“, bei dem Versuch mehr als 16 bis 24 Wiederholungen zu singen), den man zu einem Triller entwickeln könnte. Diese Übung solle man am besten täglich vornehmen und darauf vorbereitet sein, dass ein erheblicher Zeitaufwand nötig wäre, um einen vollendeten Triller zu erlernen. Scheidemantel betont: „Der Zuhörer darf nie im Zweifel sein, auf welchem Ton getrillert wird“.<sup>354</sup> Scheidemantels Trillerfertigkeiten werden kurz in Kap. VI. erörtert.

Auch bei ungefügigen und steifen Stimmen sollen Trillerübungen vorgenommen werden, um die Flexibilität der Stimme zu erhöhen. In diesem Fall könne man die Übung erleichtern, indem man den Ton, der wiederholt werden soll, durch eine „angehauchte Vokalisation“ hervorhebt.<sup>355</sup> Der Ton soll dann durch ein angehauchtes „h“ artikuliert werden. Nach Meinung Scheidemantels findet die „angehauchte Vokalisation“ auch Anwendung im Gesangsrepertoire, aber anscheinend nicht so oft, da er exakt dasselbe Beispiel für sie anführt wie sein Lehrer Stockhausen, nämlich das berühmte Bass-Solo aus der 9. Sinfonie von Beethoven. Die 9. Sinfonie von Beethoven hatte einen hohen Stellenwert für Wagner. Dieser nannte sie: „Beethovens vollendetstes Gemälde“.<sup>356</sup> Womöglich war dies der Grund dafür, dass Scheidemantel sich auch hier an die Vorgaben seines Lehrers hielt.

#### *Iib.4.5.6. Die dritte Hauptübung: Decrescendo–Crescendo.*

Die dritte Hauptübung verbindet die vorherigen Übungen zu einer Einheit, bei der ein stärkerer Ton erst decrescendiert und danach wieder crescendiert wird. Der eigentliche Sinn der Übung liegt jedoch wieder in der Verbindung von verschiedenen Mechanismen oder Registern der Stimme. Dabei beschäftigt sich Scheidemantel mit zwei Phänomenen der Stimme: mit dem Übergang von der Vollstimme des Mannes in die Mittelstimme und dem Übergang der „weiblichen Stimmgebung“ der Frau in die „männliche Stimmgebung“.

---

353 SB, S. 76.

354 Ebd. S. 77.

355 Ebd. S. 78.

356 Wagner, 2008, S. 79.

*IIb.4.5.7. Die dritte Hauptübung für Frauenstimmen, mit und ohne Beteiligung der „männlichen Stimmgebung“*

Sängerinnen sollen diese Übung zuerst nur im Gebiet der „weibliche Stimmgebung“ trainieren, das heißt in der Mittellage und im Umfang einer Sexte. Hierbei gelten die Gesetzmäßigkeiten aus den früheren Übungen, nämlich: Die „Stellung“ der Stimme soll jederzeit gewahrt werden, und die Stimme soll beim Decrescendo bis zur „losesten Randstimme“ geführt werden.<sup>357</sup> Zudem soll die Schülerin den Atem bei der Übung ruhig führen und sich davor hüten, das Anschwellen der Stimme zu übertreiben. Nach den Standardübungen auf einem Ton, schlägt Scheidemantel unterschiedliche Intervallsprünge als Übungen vor, zum Beispiel Dreiklänge, oder Terz- bzw. Quartsprünge verbunden mit einer Sekunde ([g1], [c2], [d2], oder [g1], [d2], [e2] usw.). Die Übungen sind zuerst mit dunklen Vokalen und später mit deutschen Wörtern zu üben.

Nach dieser Übung widmet sich Scheidemantel der „männlichen Stimmgebung“ der Frau, die auch die „Vollstimme“ der Frau beinhaltet (vgl. Kap. IIb.2.2.). Den Wechsel des Mechanismus verdeutlicht der Pädagoge mit einem abwärts gerichtetem C-Dur Dreiklang, [g1]–[e1]–[c1] auf *no*: → *u*: → *o*:. Der erste Ton [g1] soll vom Mittelstimmtone „bis zur leisesten weiblichen Randstimme“ abgeschwächt werden. Auf dem zweiten Ton soll die ganz leise „weibliche Randstimme“ in die ganz leise „männliche Randstimme“ vertauscht werden und danach in die „Vollstimme“ crescendiert werden.<sup>358</sup>



**Abb. 27.** Hierbei handelt es sich um die Töne [g1], [e1], [c1]. Bildauschnitt: SB, S. 80.

Der Pädagoge hebt hervor, dass es für eine Sängerin nicht möglich sei, diese Übung zu singen, ohne die Mechanismen zu wechseln. Wenn sie es versuchen würde, ohne diesen Wechsel auszukommen, würde die Stimme plötzlich umschlagen. Wenn sie den Dreiklang von unten aus vollzieht, müsse der Wechsel in umgekehrter Abfolge gemacht werden. Das [c1] soll aus der Vollstimme in die Randstimme decrescendiert werden, danach wäre es nötig auf dem [e1] vom „männlichen Randton“ in den „weiblichen Randton“ zu wechseln, um den lautereren „weiblichen“ Mittelstimmtone daraus zu entwickeln. Alle Intervall-

<sup>357</sup> SB, S. 79.

<sup>358</sup> Ebd. S. 80.

sprünge, die die Grenze um [f1] entweder in einer Abwärts- oder Aufwärtsbewegung passieren würden, müssen in derselben Art gesungen werden. Wenn dies unterbliebe, würde die Stimme auf jeden Fall umschlagen, wie Scheidemantel mehrere Male wiederholt. Die Verwendung von dunklen Vokalen sei bei dieser Übung absolut notwendig, denn gerade die „männliche Stimmgebung“ der Frau sei in ihrer „ungestellten“ Form „das Häßlichste, was es im Gesang geben kann“. Ebenso sei es ein „seit alters her allgemein anerkanntes Verbot“, die „männliche Stimmgebung“ der Frau über [f1] zu verwenden, denn dadurch würde die Stimme Schaden nehmen.<sup>359</sup> Viel wichtiger sei es die „weibliche Stimmgebung“ nach unten zu erweitern. Dies sei durch Übungen möglich, die die „weibliche Stimmgebung“ nach unten leiten würden. Für Scheidemantel ist es von Bedeutung, dass die Sängerin diese Übung möglichst so weiterentwickelt, dass alle 5 Register der Frau zur Verwendung kommen. Das heißt die Rand-, Mittel- und Vollstimme der „männlichen“ Stimmgebung sowie die Rand- und Mittelstimme der „weiblichen“ Stimmgebung (eine Vollstimme der „weiblichen“ Stimmgebung gibt es in der Registerlehre Scheidemantels nicht). Scheidemantel hebt hervor, dass es nur durch die Kenntnis der unterschiedlichen Mechanismen und Register der Stimme und das Bewusstsein der Gesetzmäßigkeiten der Stimmfunktionen gewährleistet sei, dass die Sängerin auf eine Art singen könnte, die nicht gesundheitsschädlich ist.<sup>360</sup> Es ist erstaunlich, dass Scheidemantel nicht aufgefallen ist, dass seine Beobachtungen im Großen und Ganzen auf seine persönlichen Empfindungen als Mann fußen und dass es somit eher unwahrscheinlich ist, dass seine Ansichten auch auf das weibliche Geschlecht übertragbar seien.<sup>361</sup>

*IIb.4.5.8. Die dritte Hauptübung für Männerstimmen: Die Entwicklung der Mittelstimme.*

Die dritte Hauptübung für Sänger gestaltet sich zuerst ähnlich wie die dritte Hauptübung für Sängerinnen. Das Ab- und Anschwellen des Tones soll nach demselben Muster, wie die dritte Hauptübung für Frauen erfolgen. Das heißt: Es erfolgt ein Abschwollen der Vollstimme in die Randstimme und danach ein erneutes Anschwellen des Tones in die Vollstimme. Die größte Hürde für die männliche Stimme sieht Scheidemantel in der Bildung der Mittelstimme. Wie schon oben deutlich wurde, ist für ihn jenes Gebiet der Stimme am Schwierigsten zu beherrschen, wo die Stimmlippen bei einem untrainierten Sänger von einem Mechanismus in einen anderen wechseln. Da diese Töne gerade für den

---

359 SB, S. 81f.

360 SB, S. 82.

361 Vgl. Sundberg, 2015, S. 161.

Tenor von großer Bedeutung sind, beginnt der Autor mit einem Beispiel für die Entwicklung der Mittelstimme beim Tenor.



**Abb. 28.** Hier tritt zutage, dass die Bewältigung der Höhe in der männlichen Stimme bei Scheidemantel durch die Verwendung von spezifischen Resonanzen der Mittelstimmvokale erleichtert werden soll. Bildausschnitt: SB, S. 85.

Die Übung besteht aus demselben Ab- und Anschwellen wie zuvor. Die Tonhöhe und die Vokale, die verwendet werden, sind jedoch andere. Der Tenor soll auf den Tönen [e1], [f1], [e1] und auf den Silben nɔ: → y: → e: folgendes bewerkstelligen: Zuerst soll der Vollstimmton in die Randstimme abebben. Danach soll der Gesang lauter werden, „bis zur stärksten Entfaltung der Vollstimme“. Dabei würde der geschlossene Vokal E „einen bedeutenden Grad von Stärke und Leuchtkraft“ bekommen, schon bevor die „Vollstimme“ einsetze, das heißt, „bevor die volle Brustresonanz zur Mitwirkung gelangt“. Es sei sogar möglich diesen Ton noch stärker werden zu lassen, ohne dass man sich der Vollstimme bedienen müsste. Hierbei möchte Scheidemantel die tiefe Kehlkopfstellung in der tenoralen Übergangslage in einen helleren Vokal übertragen.

Da dieser Ton zwischen dem Randstimmton und dem Vollstimmton stehe, nennt Scheidemantel ihn den „Mittelstimmton“. Hier hat die Scheidemantel'sche Theorie über die Resonanzen Geltung (die durch die Formanttheorie widerlegt ist): Der Mittelstimmton klingt ihm zufolge ohne Brustresonanz und besteht daher nur aus hoher und tiefer Kopffresonanz. Ferner sei die Mittelstimmton ein „zweiteiliges Register“, da sie aus Randstimme und Mittelstimme bestehen würde. Dies sei aber gar nicht so schlimm, da in der höheren Lage die Brustresonanz „nicht gerne mittut“. Es sei natürlich, die Mittelstimme mit den Vokalen E und I zu bilden, wegen der hohen Kopffresonanz, die bei diesen Vokalen dominant sei. Zwar würden die Töne bei starker Verwendung der höheren Kopffresonanz „etwas scharf und schneidig“ klingen, doch sei dies am Anfang nicht so störend. Nach Meinung Scheidemantels könne man nämlich die Schärfe der Töne durch Beimischung der tieferen Kopffresonanz wieder „weicher“ machen, und hierfür sei die Verwendung der Vokale Ö und Y besonders vorteilhaft. Man solle jedoch erst die Funktionsweise der Mittelstimme

verstanden haben, bevor man anfangen sollte, die Resonanz zu verändern.<sup>362</sup> Bei diesen Tönen möchte Scheidemantel den Sängerformanten stärken, damit der Sänger den subglottischen Druck nicht übermäßig steigern muß, um die höheren Töne zu singen. Dabei soll der Sänger den Kehlkopf nicht übermäßig ansteigen lassen, aber dennoch den Vokaltrakt so konfiguriert lassen, dass die Töne einen gewissen Glanz erhalten.

Dass die einzelnen Register nicht eindeutig erkennbar sind, wird daran deutlich, dass Scheidemantel eine Ähnlichkeit zwischen den „Mittelstimmtönen, deren Kopfresonanz gemindert in Erscheinung“ tritt, und „Vollstimmtöne[n], deren Brustresonanz gemildert in Erscheinung“ tritt, beschreibt. Daher hebt er hervor, dass es auch möglich sei, im Bereich der Vollstimme „leicht schwebende Kantilenen“ und „figurierte[n] Gesang“ durch die Verwendung der Mittelstimme zu realisieren. Daraus lässt sich herleiten, dass es nach Auffassung Scheidemantels schwer sei, Koloraturen mit Vollstimme zu singen und dass es daher stets nötig sei, die Stimme „leichter“ zu führen, wenn man Koloraturen zu singen habe.

Erneut betont er, dass die Grenzen der Vollstimme für die einzelnen Stimmen zu beachten seien (Tenöre um [fis1], Baritone um [es1] und Bässe [c1]). Eine Verwendung der Vollstimme oberhalb dieser Grenzen würde zum „vollständigen Verderb der Stimme“ führen.<sup>363</sup> Seiner Meinung nach führt der Weg, den der Pädagoge hier beschreiten soll, nur über die Randstimme. Durch die Entwicklung der Randstimme in höhere Bereiche und durch das Anschwellen des Tones von der Randstimme in die Mittelstimme könne die Lage oberhalb der Vollstimme am besten ausgebildet werden. Auf jeden Fall sei es ein „Irrtum“ zu glauben, dass die höheren Töne, wie beispielsweise das „hohe C der Tenoristen“ mit der Vollstimme gesungen würden. Hierbei handle es sich immer um die Mittelstimme. Die Mittelstimme wird also hier zu einem Symbol einer ausgewogenen Behandlung des Atemdrucks in Verbindung mit einem klug konfigurierten Vokaltrakt. Selbstverständlich soll hierbei aber die Muskulatur des Kehlkopfs auch nicht überanstrengt werden.

Auch bei der Mittelstimme findet Scheidemantel Beispiele für Übungen fast ausschließlich in den Werken Wagners, so die Gesangsstellen „mein letztes Herzensblut“ aus Wolframs „Blick ich umher“-Monolog oder die Stellen des Biterolf „hört er dich“ sowie „höre nun auch mich“ aus *Tannhäuser*. Die letzterwähnte Stelle verändert er allerdings, da ihm anscheinend der Originaltext – „[so höre,] Lästler, nun auch mich“<sup>364</sup> – wegen des offenen Vokals zu schwie-

<sup>362</sup> Ebd. Siehe hierzu auch Kap. III.9.

<sup>363</sup> SB, S. 86.

<sup>364</sup> Vgl. Wagner, *Tannhäuser*, 1909, S. 186.

rig erschien. Später betont er auch in seiner *Stimmbildung*, dass „das ungespannte e (kurz) und ä (lang) die Stellung“ am meisten bedrohen würden.<sup>365</sup> Als Übungen werden ferner die Stellen des König Heinrich – der hinzugefügte Text in eckigen Klammern dient der Orientierung – aus *Lohengrin* „[Mein Herr und Gott,] nun ruf ich dich“ und „[das Trug und Wahrheit] klar erweist!“, Hagens „ihm führt das Steuer ein starker Held“ und „Gefahr ihm will er bestehn“ aus der *Götterdämmerung* zitiert.<sup>366</sup> Die Weiterführung der dritten Hauptübung besteht aus Figuren und Läufen, die die dynamischen und gesangstechnischen Forderungen aus dem Vorhergehenden in beweglichere Formen bringt.

Die neuen Erkenntnisse aus der dritten Hauptübung könne man jetzt in die vorherigen Hauptübungen integrieren. Gesangsstudenten könnten nun oberhalb der Vollstimmgrenze ihre Mittelstimme durch das Anschwellen der Randstimme bis in die Mittelstimme entwickeln oder, wie in der zweiten Hauptübung gezeigt wurde, ihre Randstimme von der lauterer Mittelstimme aus trainieren. Gesangsstudentinnen wiederum könnten innerhalb ihrer „männlichen Stimmgebung“, das heißt unter [g1], Tonübergänge aus der „männlichen“ Randstimme in die Vollstimme und umgekehrt üben. Diese Übungen hätten wiederum einen guten Einfluss auf die dritte Hauptübung.<sup>367</sup> Einwände gegen die Registertheorie Scheidemantels sowie seine Nomenklatur werden in Kapitel III.3. vorgebracht.

#### *Iib.4.5.9. Das Messa di Voce als vierte Hauptübung*

Für Scheidemantel stellt das Messa di Voce „das Endziel aller Stimmbildung dar“.<sup>368</sup> Es bildet daher die vierte Hauptübung in Scheidemantels *Stimmbildung*. Bei dieser Übung äußert er sich nicht zu den Registern. Er gibt lediglich vor, dass die Soprane chromatisch zwischen [g1] und [g2], Mezzosoprane zwischen [g1] und [e2] und Alte zwischen [g1] und [d2] üben sollen. Stets wird bei diesen Übungen wie bei einem Messa di Voce üblich aus dem Leisen ins Laute crescendiert und danach wieder aus dem Lauten ins Leise decrescendiert. Später sollen auf- und absteigende Intervallsprünge, Läufe und Verzierungen in derselben Art geübt werden. Bei den Übungen finden sich wieder mehrere Exempel aus Wagners Werken, wie die Stellen „Einsam wachend“ von Brangäne aus *Tristan und Isolde*, „wer scheucht den Schlummer mir“ von Erda aus *Siegfried* sowie Elsas „um deiner Gnaden reichste Huld“ aus *Tannhäuser* belegen.

<sup>365</sup> SB, S. 99.

<sup>366</sup> Vgl. für alle Textstellen [www.richard-wagner-werkstatt.com/texte/](http://www.richard-wagner-werkstatt.com/texte/).

<sup>367</sup> SB, S. 91.

<sup>368</sup> Ebd. S.92

Bei den Männern werden gar keine Erklärungen zu den Übungen gegeben. Sogar der Ambitus für die Übungen wird nicht gesondert genannt, lässt sich aber aus dem Kontext erschließen: Tenöre üben von [g] bis [g1], Baritone von [c] bis [c1] und die Bässe von [A] bis [a]. Die Wagnerstellen, die vorgeschlagen werden, sind Stolzings „Morgenlich leuchtend“ und „mein Herz erkoren“ aus *Die Meistersinger*, Wotans „in Wallhal wohne mit mir!“ aus *Rheingold* sowie der Satz des Landgrafs „Noch bleibe denn unausgesprochen“ aus *Tannhäuser*.

#### Ib.4.6. Vom Übungslaut zum Wort

Mit diesen Hauptübungen ist die *Stimmbildung* noch nicht abgeschlossen. Es folgen Wiederholungen der dynamischen Vorschriften aus den vier Hauptübungen auf einzelnen Silben, die in einem zweiten Schritt zu einem Wort gebildet werden. Als Beispiele führt Scheidemantel folgendes an: im Stile der ersten Hauptübung (crescendo aus der Randstimme), erst nu: danach „Mut“, im Stile der zweiten Hauptübung (decrescendo aus der Vollstimme bzw. der Mittelstimme in die Randstimme) erst nɔ: danach „Not“, im Stile der dritten Hauptübung (decrescendo–crescendo) erst na: und danach „Nahm“, schließlich ein *Messa di Voce* auf nø:, das im zweiten Schritt durch ein „Schön“ ersetzt wird. Die einzelnen Vokale werden also in Verbindung mit den schon vorher geübten klingenden Konsonanten trainiert, um diese Erfahrung in die Lautbildung der einzelnen Wörter miteinzubeziehen. Diese Übung wird in der zweiten Wiederholung der Hauptübungen auf zwei Vokale erweitert.<sup>369</sup> Diese Art des Übens wird in den Übungstafeln Scheidemantels weitergeführt (siehe Kap. IV.5.).

Die geschlossenen Vokale sind es wieder, die hier für Scheidemantel die Randstimme und die „Stellung“ sichern. Scheidemantel mahnt zur Vorsicht mit den offenen Vokalen. Sie sollen nur „neue Farben“ in das Spektrum des Singens bringen, nicht jedoch die Randstimmigkeit und die „Stellung“ gefährden. Daher solle man die offenen Vokale wie [ɛ] und [e:] aus dem geschlossenen [e:] entwickeln. Die Stellung des [e:] soll also auf das [ɛ:] übertragen werden.<sup>370</sup> Auch hier arbeitet Scheidemantel mit den einzelnen Formanten, indem er einzelne Vokalfarben auf andere überträgt. Die Vokalformanten des [e:] sind höher als die des [ɛ:]. Somit ist es leichter den Gesangsformanten durch eine

369 Hier könnte man eine weitere Parallele zu Wagners Überlegungen in *Oper und Drama* herstellen. In den Übungen wird zuerst der „tönende Laut“ an sich und danach das eigentliche Wort dazu geübt. Dabei soll die Vorübung das eigentliche Wort mit dem „Gefühlsinhalt des Vokales“ erfüllen, um auf Wagners Ausdrucksform in *Oper und Drama* zurückzukommen. Vgl. Wagner, 2008, S. 287.

370 SB, S. 99.

e-Färbung herzustellen.<sup>371</sup> Obwohl diese Vorgehensweise an sich zur Optimierung des Klangs beisteuern sollte, wirken die Übungen konstruiert und nehmen somit keine Rücksicht auf künstlerische Komponente des Singens.

#### Iib.4.7. Übungen auf Vokalen

Schließlich kommt Scheidemantel auf Übungen zu sprechen, die aus langgezogenen Vokalen bestehen, bei den die dynamischen Vorgaben aus den vier Hauptübungen integriert werden sollen. Die Begriffe Ansatz und Einsatz werden nicht eindeutig verwendet, wenn Scheidemantel schreibt: „Alle Vokalansätze sind mit Randstimme vorzubereiten!“.<sup>372</sup> Dieses heißt wohl, dass die Stimmeinsätze mit der Randstimme erfolgen sollen. Dabei sei die geistige Vorbereitung des Tones sehr wichtig. Er spricht davon, dass der Vokal vorher „scharf gedacht werden“ soll, hier kommt also die Frage des Ansatzes ins Spiel. Weiterhin spricht er sich sowohl gegen das „Anschleifen“ des Tones, das heißt, gegen das Ansingen von unterhalb des Tones, sowie gegen den Glottisschlag beim Einsetzen des Tones aus – beides Probleme, die bei einem falschen Ansatz des Tones entstehen. Der Vokaleinsatz dürfe leicht angehaucht werden, wenn der Einsatz schwerfallen würde.

Verwirrend bei den angeführten Beispielen, die an die vier Hauptübungen angelehnt sind, ist, dass Scheidemantel für die Übungen mit den langgezogenen Vokalen zwei unterschiedliche Phonationen wünscht, die anhand der Zeichen, die er benutzt, nicht eindeutig zu erkennen sind und bei der Aussprache der deutschen Sprache teilweise eine untergeordnete Rolle spielen.

Für die erste Hauptübung mit einem langgezogenen Vokal, wünscht sich Scheidemantel die Vokale [u:] wie in „Stuhl“ sowie [ʊ] wie in „Und“. Für die zweite Hauptübung [o:] wie „Boot“ und [ɔ] wie „Toll“. Bei der dritten Hauptübung mit langgezogenen Vokalen, beschäftigt sich Scheidemantel mit dem Vokal A. In seiner *Stimmbildung* gibt er als Beispiele „Schall“ und „Schale“ für die unterschiedlichen A-Laute an. Ob er damit meint, dass das A in „Schall“ wie ein [ɑ] (wie „Calm“ im Englischen) ausgesprochen werden soll, bleibt unklar, da die von ihm verwendete vereinfachte phonetischen Schreibweise nur zwischen einem „a“ und einem „ā“ unterscheidet. In Siebs *Deutsche Bühnenaussprache* von 1920, an der, wie oben schon erwähnt wurde, Scheidemantel beteiligt war, wird über die Aussprache des A-Lautes angemerkt:

Im Gesange, wo die Kürze oder Länge des Vokals von der Dauer der Note abhängt und oft ein *a* (*scha .. lle, Ka ... nne, ha ... lt*) auf eine lange Note, ein

<sup>371</sup> Vgl. Sundberg, 2015, S. 38.

<sup>372</sup> Ebd. S. 100.

*a* aber (*Schāle, hābe*) auf eine kurze Note gesungen werden muß [...], wird das *a* als offener (weniger gespannter) Vokal von dem *ā* als geschlossenerem (stärker gespanntem) oft deutlich unterschieden.<sup>373</sup>

Es könnte sein, dass diese Feststellung von Scheidemantel stammte. In einer späteren Ausgabe von Siebs *Deutsche Aussprache* von 1969 heißt es aber: Eine „Unterscheidung eines geschlossenen und offenen *a* (damit ist das IPA Zeichen „a“ gemeint, Anm. d. Verfassers), die der gesprochenen Sprache fremd ist, fällt im Gesang ebenfalls weg“.<sup>374</sup> Hier wird nicht mehr qualitativ zwischen den zwei A-Lauten unterschieden, der Unterschied bei der Aussprache hat nur noch mit der Quantität des Vokals, sprich seiner Länge zu tun, das heißt [a] bei „Schall“ und [a:] bei „Schale“. Wenn also der A-Vokal in die Länge gezogen wird, ohne dass seine Qualität verändert wird, gibt es keinen Unterschied zwischen den zwei Übungen, die Scheidemantel in seiner vierten Hauptübung verlangt. Beide Male erklingt ein [a:]. Womöglich führte diese Indifferenz der A-Vokale dazu, dass er es als schwierig empfand, den Vokal beim Singen zu bilden. Auch die Unterscheidungen von anderen Vokalen, wie das offene [U] und das geschlossene [o:] sind schwer hörbar, wie in der späteren Ausgabe von Siebs angemerkt wird.<sup>375</sup> Bei Scheidemantels Vokallehre und seinen Übungen handelt es sich also teilweise um Anweisungen, die heute nicht mehr anwendbar sind, da es zwischen den erwähnten Vokalen keinen hörbaren Unterschied gibt. Die unterschiedlichen E-Laute, die für die vierte Hauptübung vorgeschlagen werden, lauten [ɛ] wie in „Fell“ und [e:] wie in „Fehler“.

In der *Stimmbildung* folgt noch ein kurzes Kapitel mit dem Titel „Einführung in die Kunst des Vortrages“. Scheidemantel behandelt diesen Gegenstand in seiner *Gesangsbildung*. Dies wird ausführlich im Kapitel IV. besprochen.

## IIb.5. Zusammenfassung

Scheidemantels *Stimmbildung* bietet eine kurze Einführung in die Theorie des Singens sowie eine Präsentation eines Systems, wie Stimmen ausgebildet werden können, künstlerisch adäquat Vokale, Konsonanten sowie schließlich Wörter und Sätze zu singen. Dabei baut er die Stimme mit Hilfe von dunklen Vokalen auf, die durch ihre Eigenschaft den Kehlkopf zu senken die Stimme zu einem „Kunstgesangsinstrument“ machen.<sup>376</sup> Anhand von Vorübungen, die die kleinste Zelle des Worts, das heißt, die einzelnen Silben trainieren, entwickelt

<sup>373</sup> Siebs, 1920, S. 36.

<sup>374</sup> Siebs, 1969, S. 151.

<sup>375</sup> Ebd.

<sup>376</sup> SB, S. 12.

er ausgehend von der Resonanz der dunklen Vokale Gebiete in der Stimme, die eine gewisse Klangcharakteristik haben. Diese Klangcharakteristik, die auf die unterschiedlichen Register wie Randstimme, Mittelstimme und Vollstimme übertragen werden soll, baut er über die Mittellage der Stimme auf. Besondere Aufmerksamkeit richtet er auf die Bruchstellen der männlichen und weiblichen Stimme. In der heutigen Terminologie würde man über die „Passaggio-Regionen“ der Stimme sprechen.<sup>377</sup> Damit sind Übergangsregionen gemeint, in den der Singende häufig unterschiedliche „Registerfunktionen“ wählen kann.<sup>378</sup> Scheidemantel entwickelt Übungen, die bei der Frauenstimme die Region um [g1] trainieren. Bei Männerstimmen konzentriert er sich auf den Bereich um [c1] bis [g1]. Neben diesen Registerproblemen beschäftigt sich Scheidemantel mit der Aussprache der deutschen Sprache beim Singen. Dabei richtet er sich nach Theodor Siebs, wobei gesichert ist, dass Scheidemantel wiederum Siebs beeinflusste. Allgemein kann attestiert werden, dass Scheidemantel eine große Affinität zu den Werken Richard Wagners hegte, sowohl schriftstellerisch als auch musikalisch. So scheint er letztlich nach Meinung des Verfassers dieser Schrift, mit seiner *Stimmbildung* die Forderungen Wagners erfüllen zu wollen. Gleichzeitig wird deutlich, dass ein Großteil dessen, was Scheidemantel proklamiert, auf den Schriften und dem Unterricht seines Frankfurter Lehrers Stockhausen fußt. Dies wird näher im Kapitel III.8. besprochen.

---

<sup>377</sup> Vgl. Richter, 2014, S. 137.

<sup>378</sup> Ebd. S. 138.

### III

## Gesangsbildung

Scheidemantel erwähnt seine *Gesangsbildung* mehrmals in der achten Auflage seiner *Stimmbildung*.<sup>379</sup> Stets heißt es dort, dass die *Gesangsbildung* eine „Ergänzung“ zu seiner *Stimmbildung* sei. Die *Gesangsbildung* war also an alle gerichtet, die sich schon mit Scheidemantels erster Schrift beschäftigt hatten. In der Tat geht er in seinem Opus Magnum auf praktisch alle Aspekte ein, die schon im ersten Buch besprochen wurden. Es scheint, als ob der er die sechs Jahre, die nach der Veröffentlichung der *Stimmbildung* vergangen waren, dafür benutzt hat, seine Auffassungen über das Singen zu konkretisieren und weiter auszubauen. Schon in Tredes Buch wird erwähnt, dass Scheidemantel an einer neuen Schrift arbeitete, mit der Absicht, „die Resultate langjähriger Erfahrung den Berufskollegen in einem neuen Buche darzubieten“.<sup>380</sup>

Selbstredend wurde die Veröffentlichung des berühmten Sängers von seinen Zeitgenossen bemerkt. An prominentester Stelle wurde sie in der Zeitung *Die Musik* von Hjalmar Arlberg (1869–1941) besprochen. Der Schwede Hjalmar Arlberg war Bariton und Gesangspädagoge. Sein Vater war der berühmte schwedische Bariton Fritz Arlberg (1830–1896). Seit 1914 war Hjalmar Arlberg Gesangslehrer am Leipziger Konservatorium.<sup>381</sup> Arlberg postuliert, dass Scheidemantel seine Gedanken in „einer klaren Anschaulichkeit, wie man sie nur selten findet“ formuliere. Ferner stünde in dem Buch „jedes Wort notwendig an der richtigen Stelle“.<sup>382</sup> Dass Scheidemantels Schrift auf Stockhausens *Gesangsmethode* fußt, wird nicht thematisiert, dafür aber proklamiert, dass Wagner ein „Genie“ sei.<sup>383</sup> Da Arlberg erkannte, dass es Scheidemantels Bemühen war, Wagners Ansichten über den Gesang bekannt zu machen, konnte

---

379 Beide Schriften erschienen bei Breitkopf & Härtel. Die *Stimmbildung* erstmals 1907 und die *Gesangsbildung* 1913. Die letzte Auflage der *Gesangsbildung* (zweite und dritte Auflage) erschien 1921. Das Buch hat 237 Seiten.

380 Trede, 1911, S. 67.

381 Riemann, 1922, S. 43. Arlberg publizierte später u.a. *Der lückenlose Weg zur altitalienischen Gesangstechnik* (1933).

382 Arlberg, 1914, S. 172.

383 Ebd. S. 176.

Abb. 29. Bild: GB,  
Frontispiz.



seine Meinung über die *Gesangsbildung* nur wohlwollend ausfallen. Einige Parallelen zu Arlbergs Schrift ließen sich in dieser Abhandlung nicht umgehen, da Arlberg gewisse Gedankengänge Scheidemantels in seinem Zeitungsbericht wiedergibt, die auch hier eine Rolle spielen. Doch ähneln sich die Parallelen nur an der Oberfläche, da es Arlberg nie um eine kritische Durchdringung der Thesen Scheidemantels ging, die wiederum für den Autor dieser Zeilen wichtig war.

Karl Klunger stellt einen anderen Ansatz in den Vordergrund bei der Besprechung der *Gesangsbildung* in der Zeitschrift *Neue Musik-Zeitung*. Anstatt die *Gesangsbildung* auf seine Schlüssigkeit zu untersuchen, vergleicht er die methodologischen Herangehensweisen in der *Gesangsbildung* mit Dr. (med.) Wilhelm Reineckes (1870–1959) Publikation *Gesangsmeisterschaft*. Reineckes Buch wird später bei Martienßen als das „meistgelesene unter den Einregisterlehren“ bezeichnet.<sup>384</sup> Der Arzt, Autor und Sänger Reinecke hatte also durch-

<sup>384</sup> Vgl. Martienßen, 1951, S. 53.

aus ein ähnliches Renommee als Verfasser von gesangspädagogischen Werken wie Scheidemantel, der auch direkt Bezug auf Thesen Reinickes nimmt und ihn in seiner *Gesangsbildung* kritisiert.<sup>385</sup>

In dem Artikel Klungers machen sich an der vordersten Stelle Probleme mit der Nomenklatur bemerkbar, die auch zu der Kritik Scheidemantels an Reinicke führte. So schreibt Klunger: „[...] es ist wohl die verwirrende Terminologie schuld, wenn sich beide Autoren befehlen müssen, sofern sie nicht prinzipielle Unterschiede trennen“. An sich stellen die Schriften von Reinicke und Scheidemantel die „unbestreitbar besten Werken methodischen Charakters“ für Klunger dar.<sup>386</sup> Scheidemantels methodische Herangehensweise wird von Klunger weitestgehend akzeptiert und gutgeheißen. Wagner spielt bei dieser Betrachtung keine Rolle. Klunger beschäftigt sich mit dem Anfängerunterricht und kompliziert die Besprechung der beiden Bücher, indem er seine eigene Terminologie, beispielweise mit dem Wort „Brustpiano“, einführt.<sup>387</sup> Der Artikel, der eigentlich dazu beitragen sollte, eine größere Klarheit über die methodischen Herangehensweisen zu erläutern, macht den Sachverhalt somit nur noch verworrener. Allerdings dauert dieses Kräftemessen um die richtige Nomenklatur in der Gesangspädagogik bis heute an, da, wie Gerhard Faulstich sich ausdrückt, ein „sowohl-als-auch“ der unterschiedlichen Herangehensweisen sich noch nicht durchgesetzt hat.<sup>388</sup> Die Schrift Scheidemantels stellt einen sehr direkt geführten Schlagabtausch in dieser Hinsicht dar (vgl. Kap. III.4.). Dieser Streit um das Richtige in der Gesangkunst hatte jedoch einen Aspekt, der über die Verwissenschaftlichung des Gesangs – der auch die Frage nach der adäquatesten Nomenklatur befeuerte – hinausging. Es ging im Großen und Ganzen um die Frage, welche ästhetischen Prämissen den Musikgeschmack leiten sollten. Daher soll hier zuerst auf die Entstehungszeit der *Gesangsbildung* eingegangen werden, die de facto mit der Verwissenschaftlichung der Gesangspädagogik sowie der Musikästhetik einherging.

### III.1. Wagner und die Wissenschaft als Vorbild für die Gesangsbildung

Hier liegt Wagner, der nichts geworden,  
nicht einmal Ritter vom lumpigsten Orden;  
nicht einen Hund hinter'm Ofen entlockt'er

<sup>385</sup> Vgl. Scheidemantel, GB, 1921, S. 94ff.

<sup>386</sup> Klunger, 1921, S. 10.

<sup>387</sup> Scheidemantel erwähnt diesen Begriff als Synonym für seine „Kopfstimme“ in seiner *Stimmbildung*. SB, S. 33.

<sup>388</sup> Vgl. Faulstich, 2011, S. 8f.

Universitäten nicht mal ‚nen Dokter. –  
(München, 25. März 1864).<sup>389</sup>

Diese kuriose, selbstverfasste Grabinschrift Wagners zeugt – neben einem gewissen Galgenhumor – von dem Anspruch des Komponisten, Anerkennung auch in akademischen Kreisen zu finden. Das „Pump-Genie“ (Thomas Mann) schrieb sie nach seiner Flucht aus Wien im Jahre 1864, wo ihm „Schuldhaft und Schande“ drohten,<sup>390</sup> da er erneut nicht fähig war, die Forderungen seiner Gläubiger zu befriedigen. Der Komponist wünschte sich, dass seine kunstästhetischen Publikationen wie *Oper und Drama* größere Beachtung gefunden hätten in der akademischen Welt. Dies führte so weit, dass er im Jahre 1869 eine „verheimlichende Agitation der Juden“ in seiner antisemitischen Schrift *Über das Judenthum in der Musik* dafür verantwortlich machte, dass seine Kunstschriften nicht beachtet wurden.<sup>391</sup> Das Verständnis über die ästhetischen Überlegungen – die sich vor allem in *Oper und Drama* kundtun, und die wichtigsten Gedanken des „spekulierenden Kunstphilosophs“ (wie der ehemalige Philosophiestudent Wagner sich selbst in seiner Autobiografie nannte<sup>392</sup>) in theoretischer Form darstellen – ist indessen „bis heute widersprüchlich geblieben“<sup>393</sup> ganz im Gegensatz zu der kunstästhetischen Schrift seines größten Widersachers Eduard Hanslick (1825–1904). Einige Jahre vor Wagners Flucht aus Wien, war Eduard Hanslick durch seine musikästhetische Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), die als Gegenschrift zu Wagners Ästhetik gedacht war, an der Wiener Universität habilitiert worden.<sup>394</sup> Der Wiener Kritiker wurde daher zum ersten Professor der Musikwissenschaft und der Musikästhetik berufen; seine Promotion hatte er schon vorher in Jura abgelegt.<sup>395</sup> Da die kunstästhetischen Thesen Wagners in akademischen Kreisen auf wenig Gegenliebe stießen, muss Wagner die Ernennung Hanslicks zum Professor besonders getroffen haben, gingen doch von ihm die „gefährlichsten und satirischsten Angriffe“ gegen die Musik und die Person Wagners aus die Hanslick zudem immer wiederholte.<sup>396</sup> So heißt es beispielsweise im Vorwort der dritten

---

389 Kienzle, 2013, S. 9.

390 Scholz, 2006, S. 260.

391 Vgl. Wagner, 1869, S. 50.

392 Wagner, 1976, S. 442.

393 Kropfinger in Wagner, 2008, S. 500.

394 Vgl. ebd. S. 510.

395 Fahlbusch in Hanslick, 1972, S. 8.

396 Ebd. S. 12.

Auflage von *Vom Musikalisch-Schönen*, Wagners „Tristan“, der „Nibelungenring“ und die „**unendliche[n] Melodie**“ seien:

[...] die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systemisirte [sic] Nichtmusik, das auf 5 Notenlinien verschriebene melodische Nervenfieber.<sup>397</sup>

Wagners Kommentare zu Hanslicks‘ Schrift gingen nicht minder unter die Gürtellinie. Zu sehen, dass in einem Moment, als seine „Handlung“<sup>398</sup> *Tristan und Isolde* in Wien als unspielbar abgelehnt wurde, einer seiner erbittertsten Gegner allgemeine Anerkennung in der wissenschaftlichen Welt genoss, muss die trübe Stimmung des 51-Jährigen noch weiter verschlechtert und ihn später zu der oben zitierten Grabschrift veranlasst haben. Noch im Jahre 1879 echauffierte sich der Komponist über „Professoren“ und stellte sie indirekt mit „einem der Tierwelt entnommenen Vergleiche“ in Zusammenhang.<sup>399</sup> Gleichzeitig träumte er jedoch davon, „wie dies vielleicht in England und Amerika einmal geschehen dürfte“, wie der Komponist hoffnungsvoll prophezeite, dass ein Lehrstuhl für das Studium seiner Werke erschaffen werden sollte.<sup>400</sup> Dies geschah jedoch nicht und es sollten tatsächlich 45 Jahre vergehen, bis Wagners spätere Frau Cosima, im Jahre 1910 an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin (die heutige Humboldt-Universität) für ihr „Bayreuther Lebenswerk“ zur Ehrendoktorin ernannt wurde.<sup>401</sup>

Ob Karl Scheidemantel die launige Grabinschrift Wagners bekannt war, ist aus der Literatur nicht ersichtlich. Dass er jedoch Wagners ästhetische Schriften genau gelesen hatte und dessen musikästhetische Prämissen beherrschte, wurde schon mehrfach dargelegt. Auf der anderen Seite war Scheidemantel der Gegenstand mehrerer Kritiken Hanslicks, der zwar das Können des Sängers anerkannte, ihn doch auch kritisierte. Die ästhetische Schrift Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* kann zudem Scheidemantel nicht entgangen sein. Es bleibt also zu untersuchen, ob sie Spuren in seinem Denken hinterlassen hat.

Die Ernennung Cosima Wagners zur Ehrendoktorin hat er möglicherweise mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Er unterhielt mit ihr einen Briefwechsel, bevor er im Jahre 1894 sein Engagement bei den Bayreuther

397 Vgl. Hanslick, 1922, Vorwort zur dritten Auflage. Siehe auch <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap00-3.html> (besucht am 12.3.2015).

398 Hanslick, 1972, S. 182.

399 Wagner, 1996, S. 191. Womöglich trug dazu noch bei, dass sein Rivale Johannes Brahms (1833–1897) im Jahre 1878 die Ehrendoktorwürde der Universität Breslau erhielt.

400 Ebd. S. 203.

401 Hilmes, 2007, S. 376.



**Abb. 30.** Der Wagnerianer und Silhouettenschnittkünstler Otto Böhler (1847–1913), nahm, wie viele andere Zeitgenossen Scheidemantels, an dem Disput zwischen Wagner und Hanslick Anteil. Bild: Eduard Hanslick und Richard Wagner. Schattenbild von Dr. Otto Böhler. ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR), <http://data.onb.ac.at/rec/baa14690029> (besucht am 10.5.2015).

Festspielen unrühmlich beendete (siehe Anhang, Kap. Ib.1. sowie Kap. Ib.4.). Dass das Ende dieser Zusammenarbeit Scheidemantels Einsatz für eine echte Wagnerkunst nicht beenden würde, wie schon aus seinem Zeitungsartikel von 1906 hervorgeht, soll hier näher erörtert werden. Dass er zudem den Wunsch hegte ähnlich wie der Gesangspädagoge Manuel García (1805–1906) sich wissenschaftlich mit der Gesangkunst auseinanderzusetzen, wird in der *Gesangsbildung* augenscheinlich.<sup>402</sup> Scheidemantels Absicht, wissenschaftlich tätig zu werden, wird noch dadurch unterstrichen, dass er nach seinem Rückzug von der Bühne im Jahre 1911, wie ein Zeitzeuge sich ausdrückt, „der Kunst erzieherisch und wissenschaftlich“ dienen wollte.<sup>403</sup> So ähnelt seine Schrift

402 Manuel García wurde zum Ehrendoktor der Medizin im Jahre 1862 an der Königsberger Universität ernannt. Er hatte Scheidemantels Lehrer Julius Stockhausen unterrichtet.

403 Adolph, 1932, S. 99.

in vielerlei Hinsicht einer Dissertation, deren Bestreben es ist, Garcías und Stockhausens Erkenntnisse über den Gesang in ein neues, von der damaligen Stimmforschung geprägtes Licht zu rücken und zuvorderst eine Gesangsästhetik zu propagieren, die sich auf die Werke Wagners bezog. Womöglich war es Scheidemantels heimlicher Wunsch, ebenfalls als Doktor honoris causa für seine wissenschaftlichen Leistungen sowie sein Lebenswerk als ein Vertreter Bayreuths gewürdigt zu werden.<sup>404</sup> Durch den Bayreuther Kreis um Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain wurden Versuche unternommen, in Berlin einen Lehrstuhl für Wagner-Forschung einzurichten.<sup>405</sup> Ebenfalls waren viele Musikhochschulen im Entstehen. So gab es beispielsweise Pläne um 1919, eine Musikhochschule in Dresden zu begründen. Scheidemantel wusste von diesen Plänen und begrüßte sie entschieden.<sup>406</sup> Womöglich wünschte er, seine Erfahrungen als Wagner-Spezialist an einer Musikhochschule oder Universität weiterzugeben.

Die Arbeit Scheidemantels lässt sich indes als ein typisches Werk seiner Zeit ansehen, galt es doch für mehrere Gesangspädagogen Anfang des 20. Jahrhunderts, die neuen Erkenntnisse aus der Stimmforschung in die Gesangspädagogik zu integrieren. Seit der Erfindung des Laryngoskops im Jahre 1830 durch Benjamin Guy Babington<sup>407</sup>, respektive seiner Anwendung in der Gesangspädagogik durch García ab 1854,<sup>408</sup> ein Umstand der schon von Sir Morell Mackenzie im Jahre 1887 kritisiert wurde,<sup>409</sup> wurden die Ergebnisse aus der Stimmforschung selten nach objektiven und wissenschaftlichen Kriterien umgesetzt.

Scheidemantels Credo für die künstlerische Entwicklung, „Stillstand ist Rückgang!“,<sup>410</sup> verdeutlicht ein stetes Streben nach neuen Beschäftigungsfeldern. Nach seiner aktiven Sängerlaufbahn galt sein Interesse der Wissenschaft. Womöglich wünschte er dadurch Ähnliches zu leisten, wie sein jüngerer Bruder Eduard, der im Jahre 1883 promoviert und als ein „Kulturweimarer par excellence“ tituiert wurde.<sup>411</sup> Ferner galt Eduard Scheidemantel als eine

---

404 Trede schrieb, dass Scheidemantel das „künstlerische Staatsexamen“ bereits mit einem Gastspiel in Wien im Jahre 1890 absolviert hätte. Es scheint nur konsequent, dass Scheidemantel auch von wissenschaftlicher Seite her sich Ehrungen wünschte. Vgl. Trede, 1911, S. 42.

405 Vgl. Hilmes, 2007, S. 267.

406 Adolph erwähnt, dass Scheidemantel ihm einen „begeisterten Beifallsbrief zur beabsichtigten Gründung einer Staatshochschule für Musik“ schrieb. Adolph, 1932, S. 461.

407 Reid, 2009, S. 9.

408 Tesarek, 1997, S. 109.

409 Vgl. Reid, 2009, S. 18.

410 GB, S. 143.

411 Ulbricht, 2009, S. 473.

„beherrschende Figur des Weimarer Kulturlebens“.<sup>412</sup> Eduard, Karl und der jüngste Scheidemantelbruder Fritz, wirkten nach Karls Abschied von der Bühne in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander. Der erhoffte Ehrendoktor blieb jedoch – wie im Falle Richard Wagners – aus. Das Streben Scheidemantels nach wissenschaftlichen Ehre indes, das durch den Aufbau seiner Arbeit sich deutlich abzuzeichnen scheint, liefert ein interessantes Zeitzeugnis über die Art, am Anfang des 20. Jahrhunderts Gesang zu unterrichten im Wechselspiel von Tradition, Wissenschaft und den Forderungen Wagners.

Als nächstes soll skizziert werden, worin sich der wissenschaftliche Anspruch in Scheidemantels Opus Magnum bemerkbar macht und wie sich der Einfluss Wagners auf seine Gedankenwelt äußert.

### III.2. Die Terminologie Scheidemantels

Um das wissenschaftliche Profil seiner Schrift zu schärfen, erläutert Scheidemantel in der *Gesangsbildung* die Fachbegriffe seiner Gesangspädagogik. Die Termini wurden teilweise schon in der *Stimmbildung* benutzt. Zwar wiederholt Scheidemantel vieles aus seiner vorherigen Schrift, doch weitert er seine Ausführungen in der *Gesangsbildung* erheblich aus. Dadurch kommen die Vorbilder und Ideen Scheidemantels zum Vorschein. An einigen Stellen entsteht der Eindruck, dass er sie eher verschleiern wollte. Ähnlich wie in der *Stimmbildung*, wird auch in der *Gesangsbildung* deutlich, dass Scheidemantel sich oft auf Quellen bezieht oder sie zitiert, ohne sie korrekt zu benennen, wie noch zu zeigen sein wird (siehe Kap. III.4.2. sowie IV.6.). Dadurch entsteht der Eindruck, als wolle er die Erkenntnisse anderer als seine eigenen ausgeben. Ferner wird das Bestreben des Sängers ersichtlich, neue Begriffe, die er aus anderen Wissenschaftsbereichen nimmt, in der Gesangspädagogik zu etablieren. Um die Terminologie Scheidemantels näher zu untersuchen, werden hier einige Erklärungen wiederholt, die schon in der *Stimmbildung* zur Sprache kamen. Zuerst beschäftigt er sich mit der Aufgabe seiner späteren *Gesangsbildung* und skizziert dabei gleichzeitig die Unterschiede zwischen seinen zwei Büchern.

#### III.2.1. Gesangsbildung und Stimmbildung

Scheidemantel hebt in seiner *Gesangsbildung* hervor, dass sein Lehrer Stockhausen noch nicht die Trennung zwischen der Gesangsbildung und der Stimmbildung so scharf vorgenommen hätte, wie er es in seinem Unterrichten getan habe.<sup>413</sup> Dass Scheidemantel sich von der Schrift seines Lehrers inspirieren

<sup>412</sup> Ebd. S. 129.

<sup>413</sup> GB, S. 36.

<b>Inhalt.</b>		Seite
Vorwort . . . . .		III
<b>Erster Teil.</b>		
<b>Erläuterungen zur Stimmbildung.</b>		
<b>I. Das Aufsatzrohr . . . . .</b>		<b>3</b>
Die Formen des Aufsatzrohres für die fünf Hauptvokale. Stimmbandschwingungen und Resonanzschwingungen. Offne und geschlossene (ungespannte und gespannte) Vokale. Die Resonanz der Vokale. Die Grundfärbung der Vokale. Die Nebenvokale (Mischvokale) Ö und Ü. Der Vokal Ä. Das schwache E. Die Diphtonge. Vokalreihen.		
<b>II. Aufsatzrohr und Stimmbildung . . . . .</b>		<b>19</b>
Die richtige Stellung des Gesangsinstrumentes. Rein (nicht zu hoch) intonieren. Piano singen. Den Atem verhalten. (Appoggio.) Pädagogische Bemerkungen. Der konsonantische Einsatz. Übersicht der ersten Übungen. Stockhausen. Bruns. Müller-Brunow. Taylor und sein Übersetzer Stubenvoll. Rutz.		
<b>III. Die Gesangsregister . . . . .</b>		<b>44</b>
Die physiologischen Register. Trennung der Begriffe Mechanismus und Register. Die Gesangsregister des Mannes. Der weibliche Mechanismus in der männlichen Stimme. (Die Fistel des Mannes.) Die Verschmelzung des männlichen Mechanismus mit dem weiblichen Mechanismus in der Männerstimme. Die Verwendung der Fistel. Schema der männlichen Register. Registeraufnahmen von Sängern. Die Gesangsregister der Frau. Die Verschmelzung des weiblichen Mechanismus mit dem männlichen Mechanismus in der Frauenstimme. Schema der weiblichen Register. Registeraufnahmen von Sängerinnen. Begründung der Registertheorie.		
<b>IV. Die Resonanz der Register . . . . .</b>		<b>71</b>
Unmittelbare und mittelbare Resonanz. Brustresonanz. Hohe Kopfresonanz. Tiefe Kopfresonanz. Vokale der Kopfstimme. Vokale der Mittelstimme. Die Mittelstimme. Voix mixte. Die Nasenresonanz. Die Resonanz des langen Aufsatzrohres und Dr. Gießwein's Anschauung.		
<b>V. Der Tonansatz . . . . .</b>		<b>81</b>
Stimmeinsatz und Tonansatz. Rein (nicht zu tief) intonieren. Kopfstimm-Ansatz. Konsonantischer Tonansatz. Vokalischer Tonansatz.		

**Abb. 31.** Die *Gesangsbildung* liefert im ersten Teil „theoretische Erläuterungen“ über die „wissenschaftlichen Grundlagen“ der Stimmbildung. Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Kunst des Vortrages. Man kann somit von einer Unterteilung des Buchs in einen theoretischen und praktischen Teil sprechen. Bild: GB, S. V.

ließ, wird jedoch nicht erwähnt. Die Stimmbildung ist für Scheidemantel die Gewinnung von „technischen Fertigkeiten“, deren Ziel es ist, den Singenden zu befähigen über die „Resonanzschwingungen“ und die „Stimmbandsschwingungen“ zu verfügen, sodass sie „unabhängig voneinander [sic] dem Willen gehorchen“ (vgl. auch Kap. III.2.3.).<sup>414</sup>

Die *Gesangsbildung* wiederum soll die Anwendung dieser Fertigkeiten „zum Zwecke gesangskünstlerischer Darstellung“ vervollkommen lassen. Scheidemantel betont, dass „wissenschaftliche Grundlagen“ als Basis für seine Ausführungen dienen. Die Erkenntnisse in der *Gesangsbildung* sollen den Lernenden dazu befähigen, seinen Vortrag „nach freiem Ermessen technisch und künstlerisch vollendet auszuarbeiten“.<sup>415</sup> War also das Technische im Vordergrund in der *Stimmbildung*, rücken nun die Theorie der Gesangkunst und der Vortrag der Gesangswerke in den Mittelpunkt. Somit folgt Scheidemantel dem Wunsch Wagners, eine „Anleitung zur richtigen und schönen Vortragsweise“ zu begründen. Dies sei besonders wichtig für den Gesang, da Wagner ihn als die Grundlage aller musikalischen Bildung ansah.<sup>416</sup> Auch Nietzsche sprach über die Bedeutung des Vortrags für Wagner, doch sah er darin Wagners Wunsch verborgen, keine weitere Kompositionstradition neben seiner eigenen bestehen zu lassen:

So weit er [Wagner] unmittelbaren Einfluss auf Musiker hat, sucht er sie über die Kunst des grossen [sic] Vortrags zu belehren; es scheint ihm ein Zeitpunkt [sic] in der Entwicklung der Kunst gekommen, in welchem der gute Wille, ein tüchtiger Meister der Darstellung und Ausübung zu werden, viel schätzenswerter ist, als das Gelüst, um jeden Preis selber zu ‚schaffen‘.<sup>417</sup>

Wie schon deutlich wurde, war Scheidemantel einer dieser Musiker, die von Wagner, wie Nietzsche sich ausdrückt, „unterjocht“ wurden.<sup>418</sup> Die Aussagen Scheidemantels belegen seine Ansicht, dass der Lernende nach dem Stimmbildungsstudium durch einen Lehrer sich autodidaktisch mit Hilfe der *Gesangsbildung* zu einem Künstler ausbilden könnte. *Gesangsbildung* möchte also beweisen, dass es möglich sein soll, aus einem Buch singen zu lernen. Dazu präsentiert Scheidemantel ein Verfahren am Ende seiner Schrift, wie der Gesangsschüler Lieder oder Arien üben soll, um sie künstlerisch angemessen vorzutragen. Das Verfahren verdeutlicht, wie Scheidemantel sich die Auffüh-

414 Ebd. S. 6.

415 Ebd. Vorwort.

416 Wagner, 1865, S. 18.

417 Nietzsche, 2013, *Richard Wagner in Bayreuth*, S. 77.

418 Ebd. S. 76.

rungspraxis von verschiedenen Gesangswerken vorstellt. Hierbei demonstriert er auch den „richtigen“ Vortrag für Szenen aus *Lohengrin* und *Tannhäuser*. Dieses Verfahren erwähnt er schon in seiner *Stimmbildung*.<sup>419</sup>

### III.2.2. Das Aufsatzrohr

Der erste Begriff, der auf der ersten Seite der *Gesangsbildung* beschrieben wird und durchwegs von Scheidemantel in seinen Schriften verwendet wird, lautet „Aufsatzrohr“. Dieser Terminus soll die Bezeichnung Ansatzrohr ersetzen, da er, nach seiner Meinung, „unzweideutiger“ sei als der herkömmliche Begriff Ansatzrohr. Er würde nicht die Vermutung aufkommen lassen, dass der sängerische „Ansatz“ im „Schallrohr“ stattfinden würde. Als „Aufsatzrohr“ versteht Scheidemantel den resonierenden Teil des Halses und des Kopfes, die oberhalb von den Stimmlippen für die Vokalfarbe zuständig sei. Er unterscheidet zwischen Resonanzschwingungen, die im „Aufsatzrohr“ hergestellt werden und den Schwingungen der Stimmlippen, die für die Tonhöhe verantwortlich seien.

### III.2.3. Der Einsatz und der Ansatz

Scheidemantel behandelt den Ansatz und den Einsatz der Stimme an mehreren Stellen in seinen Schriften. Seine Verwendung dieser Begriffe sorgt für Verwirrung, da er nicht genau zwischen dem sängerischen Ansatz und dem Einsatz der Stimme unterscheidet. Dies wird besonders deutlich in dem schon oben zitierten Satz „Unter Tonansatz versteht man den Beginn eines Tones mit Randstimme“,<sup>420</sup> suggeriert diese Aussage doch, dass der Ansatz und der Einsatz der Stimme dasselbe wären. In der *Gesangsbildung* lässt sich aus den Aussagen Scheidemantels deduzieren, dass der Ansatz die „Vor-Klangvorstellung“<sup>421</sup> bedeutet und stets von der Randstimmigkeit her vorbereitet oder vorgedacht werden soll. Der Stimmeinsatz soll wiederum stets weich und randstimmig sein. Dies wird aber eher indirekt aus dem Geschriebenen deutlich, wenn es beispielsweise heißt:

Die Vokaleinsätze müssen unbedingt einer späteren Entwicklungsstufe vorbehalten bleiben, bis dem Schüler das Wesen des Kopfstimmansatzes klar geworden ist. [...] Schärfstes Denken der geforderten Tonhöhe und bewußt lose gehaltene Muskelspannung [...] sind die beiden Wegweiser für den vokalischen Einsatz.<sup>422</sup>

419 Vgl. SB, S. 107.

420 SB, S. 22.

421 Reid, 2009, S. 21.

422 GB, S. 83.

Martienßen-Lohmann liefert eine genauere Definition der Termini Ansatz und Einsatz und weist darauf hin, dass es sich um Begriffe handelt, die nicht identisch sind. Der Einsatz ist „die Art und Weise, wie die Stimmlippen sich im ersten Anlaut der Tonhöhe verhalten“. Der Ansatz wiederum kennzeichnet die „Formeinstellung des Ansatzrohres (einschließlich der Resonanzräume)“ im „ersten Augenblick der Artikulation“.<sup>423</sup> Womöglich wollte sie mit dieser Klarlegung die ungenaue Definition Scheidemantels (und anderer Pädagogen) präzisieren.<sup>424</sup>

#### III.2.4. Gespannte und ungespannte Vokale

Ausgehend von Erörterungen, wie sich das „Aufsatzrohr“ und die Ober- und Unterlippe bei unterschiedlichen Vokalen verändern, thematisiert Scheidemantel die richtige Bezeichnung der Vokale. In der „Ruhelage“ des „Aufsatzrohres“ würde bei der Phonation stets der Vokal A erklingen. Darüber hinaus könne das „Aufsatzrohr“ eine „gespannte“ oder eine „schlaffe“ Form einnehmen, je nachdem welcher Vokal artikuliert werden soll. Diese Spannungsunterschiede des „Aufsatzrohres“ formten nun die jeweiligen Vokale so, dass sie sich voneinander unterscheiden. Dies könne nur gelingen, wenn man das „Aufsatzrohr“ unter eine „höhere Anspannung“ bringen würde. Diese „höhere Anspannung“ würde es „nicht ganz mühelos“ gestatten, die einzelnen „gespannten“ Vokale zu artikulieren. Das Ziel Scheidemantels ist es, die für ihn unzutreffenden Begriffe „offene Vokale“/„geschlossene Vokale“, durch passendere Worte zu ersetzen, da nach seiner Meinung das „Aufsatzrohr“ beim Singen von Vokalen niemals geschlossen sei. Aus diesem Grund bezeichnet er die Vokale in seiner Abhandlung durchwegs als „gespannt“ oder „ungespannt“. Dennoch fügt die Begriffe „offen“ (für „ungespannt“) und „geschlossen“ (für „gespannt“) stets noch hinzu, „um Mißverständnisse[n] [sic] vorzubeugen“.<sup>425</sup>

Auch mit dieser Terminologie möchte Scheidemantel die *Gesangsmethode* Stockhausens verbessern. Bei der Besprechung der Vokale weist Stockhausen selbst auf Missverständnisse bei der Bestimmung von Vokalfarben hin. Dies sei besonders deutlich der Fall bei Definitionen, die die Vokale anhand der „Verengungen im Kehlkopf“ bestimmten. Stockhausen fand diese Erklärungsversuche „unklar“ und weist selbst darauf hin, dass man die „offenen und geschlossenen Vocale nach dem Raum im Mundcanal classificieren“ sollte. In diesem Zusammenhang spricht er auch von „Hemmungen im Ansatzrohr“

<sup>423</sup> Martienssen-Lohmann, 2001, S. 94.

<sup>424</sup> Dies sieht der Autor durch den Satz: „Einsatz und Ansatz der Stimme, obgleich oft genug als identisch genommen, sind im Eigentlichen nicht zu verwechseln“ bestätigt. Ebd.

<sup>425</sup> GB, S. 8ff.

und davon, dass man die offenen und geschlossenen Vokale durch lang ausgehaltene Töne zu unterscheiden lerne. Stockhausens Schrift weist noch andere unglückliche Formulierungen auf, die leicht fehlinterpretiert werden können, beispielsweise, wenn Stockhausen von der „künstliche[n] Stellung“ des Kehlkopfes spricht.<sup>426</sup> Wegen dieser Missverständnisse entstand wohl der Wunsch Scheidemantels, das „Studium sämtlicher Vocalgebilde“, die für Stockhausen „für die Freiheit und die Schönheit des Tones unerlässlich“<sup>427</sup> seien, durch klare Bezeichnungen zu erleichtern.

### III.2.5. Die Grundfärbung

Neben der Vokalresonanz, die für Scheidemantel entweder „gespannt“ oder „ungespannt“ sein kann, existieren für ihn Resonanzen, die für den Singenden besonders wichtig seien: Die Brustresonanz sowie die hohe und die tiefe Kopfresonanz. Ferner beinhalteten die einzelnen Vokale ganz bestimmte Resonanzmischungen. Die Idee der Grundfärbung bedeutet für Scheidemantel ein Zusammenführen dieser Resonanzen zu einer „künstlerischen Einheit“ und einer „harmonische[n] Geschlossenheit“.<sup>428</sup> Sie ist somit ein Teil des künstlerischen Ausdrucks. Wie später aus seinen Gesangsanalysen deutlich wird, kann man eine hellere oder dunklere Grundfärbung für eine Gesangsphrase auswählen. Man könne eine Phrase beispielsweise mit einer O-, E-, A-, U- oder I-Grundfärbung singen. Die Grundfärbung wäre für die Position des Kehlkopfes entscheidend, da durch die Grundfärbung gewährleistet sei, dass der Kehlkopf seine Stellung beibehalte. Dies sei im Sinne des Singenden, da er nach Meinung Scheidemantels an einer „einheitlichen, gleichmäßigen, steten Tongebung“ interessiert sein sollte.<sup>429</sup>

Für Stockhausen war die „Erarbeitung des Vokalausgleichs“ ein „zentrales Problem“.<sup>430</sup> Auch Trede hebt die Bedeutung der „resonanzeinheitlichen Stimmführung“ im Unterricht Stockhausens hervor.<sup>431</sup> Den Begriff „Grundfärbung“ sowie deren Verwendung im Gesang als ein künstlerisches Mittel findet man jedoch nicht in den Schriften Stockhausens. Scheidemantels Auffassung

---

426 Zitiert in GB, S. 33. An dieser Stelle versucht Scheidemantel, Stockhausens Terminologie zu verdeutlichen. Der von Stockhausen verwendete Ausdruck „künstliche Stellung“ sei als „Gegensatz zu dem Ausdruck ‚natürliche Sprachstellung‘“ zu verstehen. GB, S. 34.

427 Stockhausen, 1884, S. 8.

428 GB, S. 12.

429 GB, S. 79.

430 Tesarek, 1997, S. 105.

431 Trede, 1911, S. 20.

über die Verwendung der Grundfärbung geht auch über das hinaus, was man heute unter Vokalausgleich versteht, da die Grundfärbung als ein künstlerisches Mittel verwendet wird, um mehreren Wörtern oder sogar Sätzen eine gewisse Vokalfärbung zu verleihen. Scheidemantel schreibt, dass seine Lehre von den Grundfärbungen auf den Forschungen von Helmholtz fußen und verweist auf folgende Stelle aus den *Tonempfindungen*:

Es kann nämlich die Resonanzfähigkeit der Mundhöhle überhaupt Abänderungen ihrer Stärke und Bestimmtheit erleiden und dadurch der Charakter der verschiedenen Vokale, ihr Unterschied voneinander mehr hervorgehoben oder mehr verwischt werden.<sup>432</sup>

Aus der Literatur geht jedoch hervor, dass für Scheidemantels Idee nicht Helmholtz maßgebend war, sondern Roderich Benedix. Dies wird in Kapitel III.4.2. dargelegt.

### III.2.6. Gestellte und ungestellte Tongebung

„Die Stellung“, oder die „gestellte Stimmgebung“ beziehen sich auf die gekippte Form des Kehlkopfs, die eine Dehnung der Stimmlippen bedingt und sie daher kräftiger gegen den subglottischen Druck macht, eine Vorgabe, die nach Auffassung Scheidemantels erfüllt sein muss, damit das Singen zum „Kunstgesang“ wird. Um dies zu belegen, druckt er genau dieselbe Stelle aus Czermaks populären Vorträgen über die Physiologie des Stimmapparats in seiner *Gesangsbildung* ab wie Stockhausen in seiner 33 Jahre früher erschienen Schrift über das Sängeralphabet.<sup>433</sup> Auch hier kopiert er seinen Lehrer eins zu eins, wie dies bereits bei dem Beispiel für die „angehauchte Vokalisation“ geschah (vgl. Kap. IIb.4.5.6.). Die Bezeichnungen Scheidemantels für die richtige Stellung des Gesangsapparates findet man in ähnlicher Weise bei dem schon erwähnten Ludwig Mantler, der davon sprach, dass der Kehlkopf sich beim Singen „in der Stellung“ befinden müsste.<sup>434</sup> Dies lässt darauf schließen, dass Stockhausen diesen Begriff in seinem Unterricht benutzte. Doch schreibt er auch in seiner ersten Schrift: „Die natürliche, sprachliche Stellung des Kehlkopfes, ist nicht für den Kunstgesang geeignet [...] Es muss eine künstliche Stellung gefunden werden“.<sup>435</sup> Später zitiert Scheidemantel diese Stelle, um zu beweisen, dass Bruns und Stockhausen mit der Stimmbildung dasselbe Ziel verfolgen, nämlich das dunkle „Timbre“. Dabei nennt Scheidemantel den Autor, die Quel-

432 Zitiert in GB, S. 74.

433 Vgl. GB, S. 22 und Stockhausen, 1880, S. 56.

434 Mantler, 1912, S. 40.

435 Stockhausen, 1880, S. 55.

le und die Seitenzahl für das Zitat. Ferner gibt er an, dass die Abbildung aus Czermaks Lehrbuch aus Stockhausens Publikation stammt.<sup>436</sup>

Scheidemantel verwendet eine polarisierende Rhetorik, um die Unterschiede zwischen den Konfigurationen zu beschreiben: Der „gestellte Ton“ sei „der ideale Kunstgesangston“. Von seiner Charakteristik sei er „edel, seelenvoll, stet, lose, weich und mächtig“. Weiterhin besäße er in „allen Schattierungen der Dynamik“ die erwünschte Einheitlichkeit.<sup>437</sup> Der „ungestellte“ Ton sei der „gemeine Gassengesangston“, der eine „naturalistische – gemeine – Farbe“ hätte. Sie sei „flach, gellend, grell und heiser“. Man dürfe ihn nur bei Gesangsstellen benutzen, die diesen Ausdruck verlangen würden. Dies sei der Fall beispielsweise in dem Satz des Tannhäusers: „Da ekelte mich der holde Sang“ (*Tannhäuser*, 3. Aufzug, 3. Szene, 1. Teil). Aber auch Sixtus Beckmesser (*Meistersinger*) könne ganze Sätze in „ungestellter“ Form singen (vgl. Kap. III.5.2.).

### III.2.7. Abgrenzung der Begriffe Mechanik und Register

Für Scheidemantel entstehen alle Verwirrungen in der Registerfrage durch die ungenaue Verwendung der Begriffe „Mechanik“ und „Register“.<sup>438</sup> Daher versucht er, in dieser Frage für Klarheit zu sorgen. Wie schon erläutert wurde, existieren für ihn geschlechterübergreifend stets nur zwei Mechanismen für die Stimme: beim Mann die Bruststimme und die Falsettstimme (heute meistens Modalstimme und Falsettstimme), bei der Frau die Kopfstimme und die Bruststimme (heute werden zumeist die gleichen Begriffe verwendet). Die Register sind Teilgebiete in der Stimme, die jeweils nur mit *einem* Mechanismus erzeugt werden können. Die Register sind den Mechanismen untergeordnet. Da Männer laut Scheidemantels Pädagogik nur mit dem „männlichen Mechanismus“ ihrer Stimme singen dürfen, sind feine Muskelspannungen innerhalb der Modalstimme bestimmend für die Register der männlichen Stimme. Das Falsett wird von Scheidemantel gänzlich abgelehnt. Man könne es nur für karikaturistische Zwecke nutzen. Die Randschwingung der Stimmlippen bedeutet für Scheidemantel die Kopfstimme, die aber nach seiner Meinung stets nur mit Modalstimme gebildet wird und daher dem „männlichen Mechanismus“ der männlichen Stimmen angehören würden. Sängerinnen sollen beide Mechanismen ihrer Stimmgebung benutzen. Das Zustandekommen der weiblichen Gesangsregister definiert Scheidemantel ähnlich wie bei den männlichen Registern.

436 GB, S. 33. Scheidemantel kannte sich also mit den Gepflogenheiten des wissenschaftlichen Arbeitens aus. Er verstößt jedoch gegen diese, wenn er die Angaben für seine Bildquelle erst 11 Seiten später nachliefert.

437 GB, S. 23.

438 GB, S. 46.

### III.2.8. Die unterschiedlichen Registerbegriffe

Mit der Einteilung der Stimmen in unterschiedliche Register folgt Scheidemantel der Tradition von Stockhausen und García, die jeweils ihre eigenen Theorien und Begrifflichkeiten über die einzelnen Register aufstellten. Er geht bei seiner Definition stark von seiner eigenen Stimme und seinen eigenen Empfindungen aus.

Den Grundstock für seine Ausführungen bildet eine These, die aus Stockhausens *Gesangsmethode* stammt. Dort bezieht sich Stockhausen auf die Forschungen von Charles-Amable Battaille (1822–1872) von 1861.<sup>439</sup> In der *Stimmbildung* erläutert Scheidemantel, dass der Stimmklang durch Zunehmen des subglottischen Drucks sein Klanggepräge verändern würde. Bei der Randstimme – sowohl bei „sanfter männlicher“ als auch bei „weiblicher“ Stimmgebung – würden die Stimmlippen mit einem Drittel ihrer Breite, „nur am Rande“ schwingen. Bei zunehmendem subglottischen Druck würde sich die Breite der Stimmlippen auf zwei Drittel erweitern. Bei der Vollstimme schließlich würden sie in ihrer vollen Breite schwingen.<sup>440</sup> Diese These untermauert er in seiner *Gesangsbildung*, indem er seine individuellen Klangempfindungen aufzeichnet. Um die Gesangsregister der Frau zu definieren, lässt er eine Sopranistin unterschiedliche Tonreihen singen und analysiert diese anhand der „Qualität des Klanges“, um seine Registerdefinition zu erstellen.<sup>441</sup>

### III.2.9. Der Begriff „voix mixte“ und die Kopfstimme

Scheidemantels Beschäftigung mit der *voix mixte* verdeutlicht seine starre Sicht auf die Nomenklatur in der Gesangspädagogik, die von Missverständnissen seinerseits getragen wird. Allgemein kritisiert er die Verwendung von ausländischen Begriffen in der „deutschen Gesangskunst“. So verhält es sich auch mit dem Begriff *voix mixte*, zu dem er konstatiert:

Aus der Reihe der Fachausdrücke muß er [...] getilgt werden, denn er führt irre und ist durchaus entbehrlich.<sup>442</sup>

An einer anderen Stelle schreibt er, dass alle „fremdländische[n] Ausdrücke“ wie „Falsett und *voix mixte*“, die nach seiner Ansicht, „gar zu gern gebraucht werden“, um die „männliche Kopfstimme“ zu bezeichnen, „aus der Reihe der deutschen Fachausdrücke in der Gesangskunst verschwinden“ sollten,

<sup>439</sup> Stockhausen, 1884, S. 12.

<sup>440</sup> SB, S. 19.

<sup>441</sup> GB, S. 62.

<sup>442</sup> GB, S. 78.

da sie seiner Meinung nach „unnötig, zweideutig und irreführend“ seien. Der Begriff *voix mixte* suggeriere, dass man die zwei Mechanismen der menschlichen Stimme „verschmelzen“ könnte. Später befasst er sich ausführlicher mit diesem Vorgang, der u.a. von Hermann Gutzmann (1865–1922) gutgeheißen wird. Scheidemantel beweist, dass es seiner Theorie zufolge, die er durch García bestätigt sieht, nicht möglich sei, gleichzeitig mit den zwei Mechanismen der Stimme (weiblicher Mechanismus/männlicher Mechanismus) zu singen; daher sei es auch nicht möglich, die Mechanismen zu verschmelzen. Der Begriff „*voix mixte*“ erwecke nur den Eindruck, dass es sich um eine „gemischte Stimme“ handeln würde.<sup>443</sup> An sich sei der Terminus mit seiner Bezeichnung der „Kopfstimme“ deckungsgleich, die nach seinem Bekunden stets mit dem männlichen Mechanismus gebildet wird.

Scheidemantel wollte also unbedingt seinen Begriff der „männlichen Kopfstimme“ gegen die Ausdrücke *voix mixte* und Falsett durchsetzen. Dies wird auch daran deutlich, dass er den Begriff erläuternd in seinen *Meisterweisen* benutzt.<sup>444</sup>

Bei der Besprechung der „Verschmelzung des weiblichen und männlichen Mechanismus in der Frauenstimme“<sup>445</sup> wird Scheidemantels paradoxe Terminologie, die im nächsten Abschnitt kritisch hinterfragt wird, augenscheinlich: Er sagt, dass eine Sängerin ihre beiden Mechanismen verschmelzen könne und dass dies auch nötig sei. Damit meint er aber nicht, dass sie mit zwei Mechanismen gleichzeitig singe, sondern, dass sie die „weibliche“ Stimmgebung unmerklich in die „männliche“ Stimmgebung ändern könnte. Dies würde durch das Austauschen der Mechanismen erfolgen, durch Verwendung der Kopfstimme, die einen unhörbaren Wechsel von der „männlichen“ in die „weibliche“ Mechanismus und umgekehrt erlauben würde. Dieses Vorgehen bildet eine der Hauptübungen in seiner *Stimmbildung* (vgl. Hauptübung 3, Kap. IIb.4.5.7.).

### III.3. Die Terminologie Scheidemantels aus heutiger Sicht

Beim Durchlesen von Scheidemantels Ansichten über den Gesang entsteht zwangsläufig die Frage, ob seine Terminologie noch heute eine Rolle spielt, und ob die physiologischen Prämissen, auf die der Bariton seine Thesen aufbaut, Gültigkeit haben. Daher sei hier kurz auf seine Terminologie eingegangen.

Da der Singende seine Stimme durch die „Knochenleitung“ sowie durch die „Luftleitung“ zeitversetzt hört und das Gehör zudem beim Vorgang des Singens durch den präphonatorischen Stapediusreflex gedämpft wird, kann der Sänger

---

443 GB, S. 78.

444 Vgl. Scheidemantel, Band V: 100 Gesänge für Bariton, 1913, S. 273 und S. 194.

445 GB, S. 64.

in den meisten Fällen seine Gesangsleistung nicht objektiv beurteilen.<sup>446</sup> Scheidemantels ausdrückliches Ziel, nur durch Arbeit mit seiner *Gesangsbildung* Sänger auszubilden, kann somit schon aus physiologischer Betrachtung als ein Ding der Unmöglichkeit gelten. Ein Buch alleine ist nicht ausreichend, um singen zu lernen. Der Singende benötigt einen Gesangslehrer als Kontrollinstanz, wie schon in Kap. IIa. geschrieben wurde. Was man jedoch aus Büchern lernen kann, sind Informationen zur Aufführungspraxis und zu künstlerischen Belangen, die das Ästhetische betreffen. Hier hat das Buch Scheidemantels einen bleibenden Wert. Allerdings sind Scheidemantels Bezeichnungen für die Positionen des Gesangsapparates unglücklich gewählt: Die „gestellte Tongebung“ suggeriert dem Leser, dass diese Tongebung etwas Vorgetäushtes sei, da man „sich stellen“ eher in Verbindungen wie „sich krank oder taub stellen“ verwendet.<sup>447</sup> Die Bezeichnung „Aufsatzrohr“, die Scheidemantel auch aus etymologischen Gründen präferiert<sup>448</sup>, ist keinesfalls weniger irreführend als „Ansatzrohr“. Sein Wunsch war es wohl, mit diesem Begriff den „Kopfstimmansatz“, der also eher im Kopf gefühlt wird, mit einer passenden Terminologie zu ergänzen. Genau genommen irrt Scheidemantel mit seiner Erklärung. Der Ansatz hat sehr wohl auch mit dem Kehlkopf zu tun, bestimmen doch die Stimmlippen den Klang, der im Vokaltrakt geformt wird. Weiterhin legen heutige Forschungsergebnisse nahe, dass es eine Korrelation zwischen der Stimmquelle und dem Vokaltrakt gibt, wie schon in Kapitel IIa. erläutert wurde.

Es klang schon an, dass Scheidemantels Definition des Ein- und Ansatzes nicht genau sind. Seinen Bezeichnungen über die „gespannten“ und „angespannten“ Vokale könnte man gar eine gewisse Schädlichkeit attestieren, da sie mit Worten wie „gespannt“, „angespannt“, „Mühe“ und „schlaff“ operiert, alles Begriffe, die dem Bemühen des Pädagogen um eine energische Körperstellung des Schülers, die jedoch nicht verkrampft sein darf, eher hinderlich sind. Daher nimmt es nicht wunder, dass sie sich nicht als Bezeichnungen in der Gesangspädagogik durchgesetzt haben.<sup>449</sup> Auf dem Gebiet der Physiologie werden weitere Ungenauigkeiten und Fehler Scheidemantels deutlich. Zwar wird für die westlich geprägte Gesangkunst eine tiefe Stellung des Kehlkopf-

446 Richter, 2014, S. 65.

447 Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/stellen#Bedeutung6> (besucht am 16.5.2015).

448 Zu der Entstehung des Begriffs schreibt er: „Es [das Wort Ansatzrohr] verdankt seine Entstehung ganz alleine dem Umstande, daß der Orgelbauer dem Pfeifenkern der Orgelpfeife ein Schallrohr, einen Schallbecher ansetzte. Das Schallrohr ist also ein ‚angesetztes Rohr‘ oder besser gesagt: ein ‚aufgesetztes‘ Rohr“. Gesangsinstrument und Orgelpfeife lassen sich jedoch nicht gleichstellen. GB, S. 3.

449 Bei Reid werden die Begriffe „gespannte“ und „angespannte Vokale“ erwähnt. Die Bezeichnungen sind jedoch nicht Teil seiner Gesangspädagogik und werden nur in einem Beispiel genannt.

es in allen Quellen als vorteilhaft für den Gesangsvorgang gesehen, doch weisen Seidner und Wendler darauf hin, dass die Stellung individuell variere.<sup>450</sup> Die „ungestellte“ Stimmgebung wird heute vorwiegend in anderen Musikstilen verwendet. Besonders das „Belting“ im Musicalgesang bedient sich einer höheren Kehlkopfstellung und wird als ein wichtiges Ausdrucksmittel gesehen. Von einer weltanschaulichen Opposition, mit der Scheidemantel sich gegen das Falsett und die hohe Kehlkopfstellung richtet, kann in der heutigen Gesangspädagogik nicht die Rede sein. Heute herrscht viel eher Pluralität von verschiedenen Gesangsstilen, die nach Gutdünken – sei es in der Neuen Musik, in der historisch informierten Aufführungspraxis, oder in der populären Musik – von Sängerinnen und Sängern angewendet werden können.

Bei der Unterscheidung zwischen Registern und Mechanismen gehen heutige Stimmforscher weitestgehend mit Scheidemantel konform, wobei die Terminologie Scheidemantels bezüglich der „männlichen“ und „weiblichen“ Stimmgebung nicht übernommen worden ist. Seidner und Wendler sprechen beispielsweise über die „Grobstruktur“ der Stimme, die sich im Dualismus von Modal- und Falsettstimme beim Mann, bzw. Brust- und Kopfstimme bei der Frau äußert.<sup>451</sup> Die Register Scheidemantels, die von Seidner und Wendler als „Feinstruktur“ der Stimme bezeichnet werden, können heute nicht aufrechterhalten werden. So betonen Seidner und Wendler, dass es nicht möglich sei, das Modalregister in weitere deutlich wahrnehmbare Register zu unterteilen.<sup>452</sup> Auch Richter weist darauf hin, dass die Stimmwissenschaft keine eindeutigen Ergebnisse bezüglich der „Feinabstimmung der Muskeln“ während des Gesangsvorgangs geben kann.<sup>453</sup> Die physiologischen Thesen Battailles, die von Stockhausen und Scheidemantel verwendet werden, sind daher nicht korrekt. Dennoch weisen Seidner und Wendler darauf hin, dass beispielsweise die Mittelstimme als „Arbeitsprinzip“ aufgefasst werden kann, um die Bereiche der „Übergangstöne“ und der Töne darüber zu erarbeiten, wie dies auch von Scheidemantel intendiert ist.<sup>454</sup> Auch in Bezug auf die „Randschwingung“ der Stimmlippen sind seine Prämissen nicht stichhaltig. So weist Richter nach, dass von einer „Randschwingung“ der Stimmlippen als Register – bei dem „nur der freie Rand des Epithels – also nur das *cover* – schwingen“ würde – aus Sicht des Stimmarztes nicht gesprochen werden kann: Bei der Phonation würden immer „cover“ und „body“, sprich „der freie Rand des Epithels“ sowie das Band

---

450 Seidner & Wendler, 2010, S. 83

451 Seidner & Wendler, 2010, S. 91.

452 Ebd. S. 97.

453 Richter, 2014, S. 49. Vgl. dazu auch Stark, 2008, S. 81.

454 Seidner & Wendler, 2010, S. 103.

der Stimmlippen und die Muskeln schwingen. Nur die „Randstimmfunktion“ als eine „leise Stimmgebung“, die den ganzen Ambitus der (gesunden) Sängerstimme enthält, kann als Tatsache anerkannt werden. Als Randschwingung definiert Richter die „schwappende‘ Bewegung des Epithels, welche die Geschwindigkeit des Stimmlippenschlusses bestimmt“.<sup>455</sup>

Die Bezeichnung „voix mixte“ wird häufig in der heutigen Literatur verwendet. Bezüglich der voix mixte sind Experimente in der Stimmforschung gemacht worden, die belegen, dass man „gemischte Töne“ (Töne also, die die Klangeigenschaften eines anderen Mechanismus einnehmen) sowohl mit dem Falsett als auch mit der Bruststimme erzeugt werden können.<sup>456</sup> Das Falsett wird meistens in ein „natural falsetto“ und ein „artistic falsetto“ unterteilt.<sup>457</sup> Seidner und Wendler weisen darauf hin, dass ein Unterschied zwischen den Phonationsarten im leisen Falsett und Modalstimme nicht unterscheidbar sei. Man könne lediglich durch das Anschwellen des Tones erkennen, ob es sich um einen Ton im Falsettregister oder im Modalregister handeln würde. Scheidemantels Benennung der unterschiedlichen Register, vor allem auch der Mittelstimme, werden von Paul Lohmann und Franziska Martienßen-Lohmann in ihrer Pädagogik verwendet.<sup>458</sup> Allgemein sucht man heute nach anderen Begriffen, beispielsweise für die Register, um die emotionsbeladenen Diskussionen über die richtige Nomenklatur zu entschärfen.<sup>459</sup> Als Fazit ergibt sich, dass die Terminologie Scheidemantels fast keine Rolle in der heutigen physiologisch grundierten Gesangspädagogik spielt, obwohl Elemente daraus für die praktische Arbeit mit der Stimme durchaus verwendbar sind.<sup>460</sup> Von Richter, Seidner und Wendler sowie Sundberg wird festgestellt, dass immer noch ein großer Wirrwarr in Bezug auf die Nomenklatur in der Gesangspädagogik und der Stimmwissenschaft herrschen würde. Dies habe vornehmlich damit zu tun, dass die Sängersicht eher von Körperempfindungen und die Stimmwissenschaft von den physiologischen Tatsachen ausgehen. Pezenburg spricht in diesem Zusammenhang von einem Disput zwischen Praktikern und Wis-

---

455 Richter, 2014, S. 54f.

456 Vgl. Castellegho & al., 2007, S. 6.

457 Ebd.

458 Vgl. Martienßen, 1951, S. 69.

459 Vgl. Sundberg, 1987, S. 50f sowie Faulstich, 2011, S. 37.

460 Interessant ist hierbei das bereits erwähnte Buch *Stimmbildung* von Pezenburg, das einige Parallelen zur Schrift Scheidemantels erkennen lässt, beispielsweise bei der Betrachtung der Aussprache des Deutschen. Dort führt Pezenburg das Wort „Himmelsau“ als Beispiel für „Verschleifungen zugunsten des weichen Stimmeinsatzes“ vor. Scheidemantel benutzt dasselbe Wort als Beispiel für die Aussprache des Deutschen in seiner *Stimmbildung*. Vgl. Pezenburg, 2013, S. 77; SB, S. 29.

senschaftlern.<sup>461</sup> Scheidemantels Ziel war es am Anfang des 20. Jahrhunderts gewesen, diese Tendenzen zusammenzuführen.

### III.4. Das wissenschaftliche Selbstverständnis Scheidemantels

Wie im Folgenden dargelegt werden soll, wird das wissenschaftliche Selbstverständnis Scheidemantels von drei Themengebieten bestimmt: der Stimmforschung, den Postulaten Wagners sowie Scheidemantels Erfahrung als Bühnen- und Konzertsänger. Letztere führt er ins Feld, um gegen die Maximen von anderen Gesangspädagogen zu argumentieren, die abweichende Leitzsätze in der Gesangspädagogik verfolgen. Auch hierbei wird deutlich, dass Scheidemantel eine wissenschaftliche Struktur für seine Schrift anstrebt, gilt es doch in Abhandlungen als Usus, neben der Etablierung einer Nomenklatur den zeitgenössischen Forschungsstand in die Arbeit miteinzubeziehen. Scheidemantels Bemerkungen richten sich jedoch nicht nur auf die Gesangspädagogik. Er untersucht auch die Wissenschaft – in diesem Falle die Akustik – im Hinblick auf den Gesang. Dabei wird ersichtlich, dass er sich mit denselben Quellen auseinandersetzt wie sein Lehrer Stockhausen, vor allem mit Helmholtz' *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1877). Aus diesem Buch leitet er seine Erkenntnisse von der hohen und tiefen Kopfresonanz sowie der Brustresonanz ab. Helmholtz' Forschungsergebnisse liefern jedoch noch weitere Ansatzpunkte für Scheidemantels Gesangspädagogik.

#### III.4.1. Antworten auf einige Forschungsfragen von Helmholtz

Helmholtz und Stockhausen kannten sich persönlich. Zudem gab es einen Austausch von Informationen zwischen ihnen. Stockhausen bat Helmholtz um ein „Urtheil über seine Vorstudien zu seiner späteren Gesangsunterrichtsmethode“.<sup>462</sup> Stockhausen erwähnt Helmholtz auch in seiner Gesangsschrift.<sup>463</sup> Helmholtz wiederum nimmt Bezug auf Stockhausen in einer Fußnote in den *Tonempfindungen* und erwähnt, dass er einige Anregungen von Stockhausen bezüglich der unterschiedlichen Vokalfarben erhalten habe.<sup>464</sup> In einem Brief Stockhausens wird zudem angesprochen, dass sie sich bei den Bayreuther

---

461 Pezenburg, 2013, S. 63.

462 Vgl. Niemoeller, 2010, <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/fricke/025niemoeller.pdf> (besucht am 13.3.2015).

463 Stockhausen, 1884, S. 3.

464 Helmholtz, 1877, S. 180.

Festspielen trafen.<sup>465</sup> Womöglich war Scheidemantel von dieser Interaktion zwischen Stockhausen und Helmholtz beeindruckt und vielleicht diene ihm diese Zusammenarbeit als Beispiel für seine Arbeit mit Theodor Siebs. Seine Beiträge zu Siebs Schrift scheinen dies nahelegen.

Obwohl Scheidemantel anscheinend keinen direkten Kontakt zu Helmholtz hatte (er starb im Jahre 1894), erwähnt er Helmholtz' Schrift häufiger, als Stockhausen es tat. So zitiert er längere Passagen aus den *Tonempfindungen*, und es finden sich auch in der *Gesangsbildung* verborgene Querverweise zu Helmholtz' Schrift. So beispielsweise wenn es in der *Gesangsbildung* um die verschiedenen „Stimmbandsschwingungen“ und „Resonanzschwingungen“ geht.

Scheidemantel liefert ein Beispiel aus Schuberts *Doppelgänger* (die Textstelle „aus alter Zeit“) und fordert, dass man sich bemühen solle, die Farbe des A-Vokals konstant zu halten, egal auf welcher Tonhöhe man sich während des Singens befinde. Analog dazu legt Helmholtz' hinsichtlich dieses Vokals in den *Tonempfindungen* dar, dass „kleine Verschiedenheiten in der Tonhöhe des Vokals beträchtlichen Abänderungen in dem Klange des Vokals entsprechen“.<sup>466</sup> Scheidemantel unterstreicht, dass es auch nötig sei, bei anschwellenden Tönen und bei Koloraturen die Vokalfarbe zu erhalten. Dabei dürfe beispielsweise ein „Triumph“ nicht als „Triamph“ gesungen werden. Der Vokal, der von den „Resonanzschwingungszahlen“ bestimmt sei, sei klar zu hören, wenn man die Form des „Aufsatzrohres“ sich gut einprägen würde. Wichtig sei es, die „Vokalklänge in ihrer Reinheit aufrecht zu erhalten“.<sup>467</sup> Scheidemantel erkannte, dass Helmholtz eine mögliche Fehlerquelle für die Artikulation ausfindig gemacht hatte. Für das Ausschalten dieser Fehlerquelle entwickelt er Vorgehensweisen, die seine Erfahrung als Sänger und sein Wissen aus der Stimmforschung vereinen. Sein Ziel dabei ist es, eine klarere Artikulation der Vokale zu gewährleisten, möglicherweise auch, um den Forderungen Wagners gerecht zu werden.

Scheidemantels Beschreibungen der unterschiedlichen Längen des „Aufsatzrohres“ bei Vokalen scheinen ebenfalls von Helmholtz zu stammen,<sup>468</sup> obwohl Scheidemantel diese Observation als eine, die man „ohne weiteres beobachten kann“, deklariert.<sup>469</sup> Scheidemantel erwähnt in diesem Zusammenhang P. Grützners *Physiologie der Stimme und Sprache* als weitere Informationsquelle. Auf dieses Buch stützt sich auch Stockhausen in seiner *Gesangsmetho-*

465 Wirth, 1927, S. 411.

466 Ebd. S. 173.

467 GB, S. 7.

468 Vgl. ebd. S.175.

469 GB, S. 4f.

de.<sup>470</sup> Später folgt ein längeres Zitat aus den *Tonempfindungen*, das die unterschiedlichen Kopfresonanzen und die Brustresonanz beschreibt. Zudem führt Scheidemantel bei der Besprechung der unterschiedlichen Resonanzen der Vokale an, dass man sie „im leicht geöffneten Aufsatzrohr“ zu Gehör bringen könne, indem man „einen Finger gegen die Wange schnellt und die Verkürzung und die Verlängerung des Aufsatzrohres [...] ausführt“.<sup>471</sup> Helmholtz macht in seiner Schrift mehrmals auf dieselbe Methode aufmerksam.<sup>472</sup>

Scheidemantel beschreibt auch die Frequenzspektren der unterschiedlichen Vokale und spricht dabei von Resonanzschwingungen. Auch hier könnte er von dem Eifer getragen worden sein, die Erkenntnisse Helmholtz' zu vertiefen. Bei dem englischen Wort „Pay“ z. B. vergleicht Helmholtz seine Erkenntnisse mit denen von Robert Willis (1800–1875). Die Gelehrten liefern jedoch unterschiedliche Ergebnisse zu ihren akustischen Experimenten. So hat der Vokal E in diesem Wort die Resonanzschwingung d<sup>'''</sup> bei Willis und b<sup>'''</sup> bei Helmholtz (wahrscheinlich haben sie das Wort unterschiedlich ausgesprochen).<sup>473</sup> Scheidemantel präferiert die Hertzahlen von Dr. Köhler, der für den Vokal E „ungefähr“ 2000 „Stimmgabelschwingungen“, das heißt Hertz, angibt.<sup>474</sup>

Bei der Auswahl der Beispiele aus der Musik, die diese unterschiedlichen akustischen Fragen beleuchten, benutzt Scheidemantel hauptsächlich Komponisten, die von Wagner akzeptiert wurden. Neben einer Stelle aus dem *Fliegenden Holländer* werden Passagen aus Mozarts und Beethovens Opern zitiert.

#### III.4.2. Das Lehrwerk von Roderich Benedix und die Grundfärbung

In der Gesangsschule von Stockhausen, die Scheidemantel jeweils im Sommer in den Jahren 1881 bis 1883 besuchte,<sup>475</sup> stand neben dem Gesangsunterricht, Chorgesang, und Tonsatz die korrekte Aussprache der deutschen Sprache auf dem Lehrplan.<sup>476</sup> Die sogenannte dialektfreie Aussprache wurde nach einem Lehrwerk von Roderich Benedix (1811–1873) gelehrt.<sup>477</sup> Die Thesen von Be-

470 Stockhausen, 1884, S. 3.

471 GB, S. 5.

472 Helmholtz, 1877, S. 182f.

473 Vgl. Helmholtz, 1877, S. 190. Mit Resonanzschwingung wird einer der Formanten gemeint, die beim Aussprechen des Vokals ertönt.

474 GB, S. 5f.

475 Trede, 1911, S. 19f.

476 Scheidemantel war somit nicht Student im Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main, sondern studierte in der privaten Schule von Stockhausen. Hoos de Jokisch gibt als Unterrichtsperioden Stockhausens am Hoch'schen Konservatorium 1878–1880 und 1883/84 an. Hoos de Jokisch, 2015, S. 60.

477 Vgl. Wirth 1927, S. 518.

nedix scheinen für Scheidemantel eine Lösung für die Forderung Wagners nach einer Klärung des Verhältnisses zwischen dem Gesang und der deutschen Sprache geliefert zu haben. Wagner hatte als wichtigstes Ziel für eine Gesangsschule gefordert, „den Gesang mit der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis zu setzten“.<sup>478</sup> Diese Klärung sei für das „Zustandekommen eines wahrhaft deutschen Styles für die Oper“ unerlässlich. Hierfür seien aber neue Lösungsvorschläge notwendig. Für Scheidemantel war die Kunst „der lebendigen Rede“ von Benedix eine Antwort auf die Frage nach der Korrelation zwischen Sprache und Gesang. Daher wird Benedix' Gedankengang in Bezug auf den Ausdruck beim Sprechvortrag hier wiedergegeben, um die Parallelen der beiden Schriften aufzuzeigen.

Benedix unterteilt sein Lehrwerk über den „mündlichen Vortrag“, der für den Unterricht in Schulen vorgesehen war, in drei Bände. Während der erste Band sich mit der korrekten Aussprache beschäftigt, geht es im dritten Band um den eigentlichen Vortrag. Für Benedix will der Redner seinen Zuhörern etwas vermitteln und gleichzeitig „einen Erfolg erzielen“. Der Redner wendet sich entweder an das Gefühl, den Verstand „oder an die Einbildungskraft“ des Zuhörers.<sup>479</sup> Dabei bediene sich der Sprecher der „Sprachwerkzeuge“, die aus „Gaumen, [...] Zunge, [...] Zähne[n] und Lippen“ bestehen.<sup>480</sup> Damit eine Stimme für den Vortrag „besonders geeignet“ sei, müsse sie „Wohlklang, Ausdauer“ und „Biegsamkeit“ besitzen.<sup>481</sup> Wenn man sich die Anforderungen Scheidemantels an junge Sänger vergegenwärtigt, werden hier einige Parallelen sichtbar; die augenscheinlichste Analogie hat jedoch mit der von Scheidemantel propagierten Grundfärbung zu tun, die bei Benedix, der übrigens einige Zeit als Tenor auftrat, als „Tonart“ bezeichnet wird.

Zunächst spricht Benedix über die Melodie der Sprache und stellt fest, dass bei der Vokalreihenfolge „u, o, a, e, i“, die aus „reinen Vokalen“ bestünde, die „Klangfarbe[n] der Vokale von dumpf zu hell“ fortschritten. Gleichzeitig werde die Mundöffnung von u bis a „weiter“ und von a bis i „breiter“.<sup>482</sup> Zu den „reinen Vokalen“ gesellten sich die „unreinen“ Vokale „ü, ö, ä“, die den Vokalen

478 Wagner, 1865, S. 13.

479 Benedix, 1901, S. 5. Scheidemantel legt dar, dass der Redner sich „an den Verstand des Zuhörers wendet“. Der Sänger würde sich wiederum „mehr an das Gemüt des Zuhörers“ wenden, da er „seelische Stimmungswerte“ bei dem Zuhörer auslösen wollte. Vgl. GB, S. 12.

480 Ebd. S. 6.

481 Richter weist darauf hin, dass sich die Vortragskunst in den letzten 100 Jahren sehr verändert hat. Bis ins 20. Jahrhundert mussten die Schauspieler besonders laut rezitieren können, da sie das ganze Auditorium mit ihrer Stimme füllen mussten. Vgl. Richter, 2013, S. 95.

482 Ebd. S. 46.

i und e naheständen, jedoch mit der Mundstellung des „u, o und a“ gebildet würden.<sup>483</sup> Scheidemantels Erklärungen gleichen auch hier denen von Benedix. Für Benedix besteht ein Ton aus „Höhe, Dauer“ und „Stärke“, dazu käme aber noch die „Farbe des Tones“ oder „Tonfarbe“, womit er die „Klangfarbe des Tones“ meint und die „das wesentlichste Mittel zum vollendeten Ausdruck“ ausmache.<sup>484</sup> Man sieht hier einige Berührungspunkte mit Wagners vortragstheoretischen Ansichten, besonders zum „tönenden Laut“. Benedix meint, dass es alleine anhand dieser Tonfarbe möglich sei, zu verstehen, worum es in einem Satz geht. Dies sei auch möglich, wenn man in einer unbekanntem Sprache angesprochen werden würde:

Wird man in einer fremden Sprache angeredet, so kann man schon aus der Tonfarbe des Sprechenden unterscheiden, ob derselbe bittet oder droht, ob er freudig oder traurig spricht ec [sic!].<sup>485</sup>

Zwar sei es unmöglich, alle Tonfarben der menschlichen Regungen zu definieren, doch könnten „Grundsätze“ über sie festgestellt werden.<sup>486</sup> So sei es möglich, gegensätzliche Paarungen von „Grundtonfarben“ zu definieren. Beispielsweise eine dumpfe und eine helle Grundtonfarbe, eine schwere und eine leichte, eine harte und eine weiche usw. Diese Tonfarben seien „allgemeine“ oder „Grundtonfarben“, weil sie nicht ein bestimmtes Gefühl („schmerzlich, hassend“) oder eine bestimmte Stimmung („fröhlich, traurig“) ausdrücken würden.<sup>487</sup> Die „Grundtonfarben“ würden sich aber auch mischen lassen, beispielsweise in „[d]umpf und hart“ oder „weich und warm“.

Dazu gesellen sich nach Benedix die Tonarten beim Sprechen. Man könne eine hellere oder dunklere Tonart für das Sprechen wählen, das heißt einen „dumpfen Klang“ oder einen „hellen Klang“; dabei ginge der Klang stets von den Vokalen aus. Für Benedix entsteht der „dumpfe Klang“, wenn man „bei wenig geöffnetem Munde die Vokale mehr hinten in der Kehle“ aussprechen würde, der „helle Klang“ wenn man „bei richtig geöffnetem Munde die Vokale mehr vorn“ bilden würde.<sup>488</sup> Der dumpfe Klang würde die Vokale eher verwischen „[A] klingt an o, i an ü und e an ö“. Dieses sei an sich ein Fehler und dennoch „ein wesentliches Ausdrucksmittel“. Im „dumpfen Tone“ würden sich

483 Ebd. S. 47.

484 Ebd.

485 Ebd.

486 Ebd. S. 48.

487 Ebd.

488 Ebd. S. 49.

„tiefer Schmerz, verhaltener Groll, leises Murren, unterdrücktes Drohen“ ausdrücken.<sup>489</sup> Im hellen wiederum „Heiterkeit, Lustigkeit“.<sup>490</sup>

Da sich die Vokale in der obengenannten Reihe von dumpfen zu helleren Vokalen entwickeln, schlägt er vor, die Bezeichnungen für die Tonarten daraus herzuleiten. So schreibt er: „Sagen wir z.B., er spricht in u, so heißt das: er spricht in der dumpfsten Tonart, in o weniger dumpf, in i am hellsten, in e weniger hell“. Die dumpfe Tonart zeichnet sich also dadurch aus, dass man alle Vokale „mehr oder weniger mit der Mundstellung des u“ aussprechen würde, die hellste Tonart wiederum dadurch, dass man die Mundstellung des „i“ bei allen Vokalen beibehalten würde.<sup>491</sup> Somit sei es der Mund, der für das Klanggepräge der Tonart zuständig sein würde.

Die dumpfe Tonart hat zu ihrem Gegensatz die helle. [...] In der Mitte zwischen beiden Tonarten liegt die Tonart a. In ihr kommt namentlich das Rufen, das Ausrufen, das Hilferufen vor. Die Tonfarbe rufend ist laut, läßt die Worte aushallen. Das Zeitmaß belebt, aber nicht zu schnell.<sup>492</sup>

Benedix beschreibt noch eine „spitze Tonart“ die von dem Vokal „i“ ausgeht sowie eine „breite“ Tonart von „ei“ ausgehend. Das Letztere würde man nicht benutzen beim Vortrag, sie sei „unschön“, und sei höchstens zu gebrauchen, wenn „man jemandes unschönen Ausdruck nachahmen“ wollte. Mit der i-Färbung könne man Sarkasmus, Ironie, oder etwas Witziges ausdrücken. Beide genannten Tonarten sind für Benedix „Nebentonarten“. Weiterhin benennt Benedix eine „schwere“, „leichte“, „harte“ und „weiche“ Tonart, die jeweils von der Artikulation der Silben und der Konsonanten abhängig seien. Die „harte Tonart“, beispielsweise betont die Aussprache der Konsonanten. Die Wörter werden somit „hervorgestoßen“. Damit soll „Entrüstung, Unwille, Drohung“ und „Zorn“ ausgedrückt werden. Für Benedix heißt das, die Affekte, „die sich gegen etwas feindlich Gegenüberstehendes richten“ würden.<sup>493</sup> Dieses wird später bei Scheidemantels Interpretation des Schubertlieds *Der Doppelgänger* interessant. Wichtig bei alledem sei jedoch: „Der Inhalt des Vorzutragenden bestimmt die Art des Vortrags“.<sup>494</sup> Die Tonfarben kommen für Benedix nur im Lyrischen vor, dementsprechend passten seine Ausführungen laut Scheidemantel auch für den Gesang.

---

489 Ebd.

490 Ebd.

491 Ebd.

492 Ebd. S. 175.

493 Ebd. S. 50.

494 Ebd. S. 51.

Benedix ergänzt: „Jede Art und Weise des Vortrags hat demnach einen Grundton, eine Grundtonart, nach welcher sich die Anwendung der Tonmittel bestimmt“.<sup>495</sup> Scheidemantel verwendet diese Vorgehensweise als Ausdrucksmittel beim Gesangsvortrag. Dies wird sowohl bei seinen theoretischen Überlegungen als auch in seinen Aufnahmen deutlich. Dies wird in Kapitel IV.1.2. sowie VI.3. näher beleuchtet. Benedix' Ausführungen sind ein fester Bestandteil von Scheidemantels Unterrichts- und Gesangsmethode. Der Name des Lustspieldichters und Deklamationslehrers Benedix wird indes kein einziges Mal in Scheidemantels gesangspädagogischen Schriften erwähnt.

#### III.4.3. Andere zeitgenössische Literatur: Bruns, Müller-Brunow, Taylor, Rutz

Neben der damaligen gesangswissenschaftlichen Literatur, die hier nicht näher erläutert werden kann,<sup>496</sup> vergleicht Scheidemantel seine Terminologie und seine Erkenntnisse aus der Stimmforschung mit den Büchern anderer Gesangspädagogen. Da er seine Sicht der Tiefstellung des Kehlkopfs als ein Faktum für die richtige Anwendung der Stimme als ein „Instrument des Kunstgesangs“ durch die Schriften von Merkel und Czermak bestätigt sieht, fällt es ihm leicht, seine Kollegen, die eine Tiefstellung als nicht produktiv für den Kunstgesang ablehnen, anzugreifen. Wie schon deutlich wurde, wird die Tiefstellung des Kehlkopfs von Scheidemantel zum Dogma erhoben: dies wird unterstrichen durch die Bevorzugung dunkler Vokale bei den ersten Übungen sowie die weitere Entwicklung der Stimme, die auf die Verwendung von dunklen Vokalreihen aufbaut.

In diesem Zusammenhang kommt Scheidemantel zum ersten Mal auf Dr. (jur.) Paul Bruns zu sprechen, der „Stockhausen und die Anhänger seiner Lehre“ bezichtigt, „greuliche Irrtümer“ in die Welt zu setzen, indem sie die „Tiefstellung des Kehlkopfes“ propagierten.<sup>497</sup> Scheidemantel weist nach, dass Bruns und Stockhausen dasselbe fordern, nämlich ein „dunkles Timbre“, das für Scheidemantel die „dunkle Grundfärbung bedeutet“ und automatisch durch das Üben von „dunkle[n] Vokalreihen“ bewerkstelligt werde.<sup>498</sup> Die Methoden Stockhausens seien zum ersten Mal von Bruno Müller-Brunow übernommen

<sup>495</sup> Ebd. S. 177.

<sup>496</sup> Einige der Stimmforscher, deren Bücher Scheidemantel für seine Betrachtungen über den Gesang benutzt, werden noch heute als aktuell und bahnbrechend angesehen, so beispielsweise die Publikationen von Merkel. Vgl. Seidner & Wendler, 2010, S. 15.

<sup>497</sup> Hoos de Jokisch pointiert, dass Bruns auch die Ausführungen von Johannes Messchaert (ein weiterer Schüler Stockhausens und der spätere Lehrer von Franziska Martißen-Lohmann) attackierte. Hoos de Jokisch, 2015, S. 185.

<sup>498</sup> GB, S. 33.

worden, daher wird er von Scheidemantel lobend erwähnt, obwohl seine Pädagogik an manchen Stellen „physiologische[] Irrtümer“ enthalte. Dennoch sei die Arbeit Müller-Brunows aus der „Erkenntnis tonbildnerischer Gesetze“ entwickelt worden und daher zu empfehlen.<sup>499</sup>

Ganz im Gegensatz dazu sieht Scheidemantel eine Arbeit des amerikanischen Stimmbildners David C. Taylor (1871–1918),<sup>500</sup> der die altitalienische Schulung der Stimme als die beste Unterrichtsart versteht, die Nachahmungsfähigkeit des Schülers als wichtigstes Element des Gesangsunterrichts bezeichnet und die Erkenntnisse der Stimmwissenschaft als hinderlich für die Entwicklung der Stimme abtut. Die altitalienische Methode wird von Scheidemantel, in Anlehnung an Wagners Kritik,<sup>501</sup> abgelehnt, zudem scheint er sich darüber zu pikieren, dass der Übersetzer des Buchs, Dr. Stubenvoll, das Buch Dr. Felix von Kraus (1870–1937) gewidmet hatte. Scheidemantel, der Kraus nicht als einen „Bel canto-Sänger“ sieht, kritisiert die Huldigung und benutzt mehrere Zitate Wagners (aus *Über Schauspieler und Sänger*), um zu verdeutlichen, dass die „altitalienische Methode“ für den „deutschen Gesang im Allgemeinen“ weder ein „verloren gegangenes Paradies“ noch „das gelobte Land der Zukunft“ sei.<sup>502</sup> Weiterhin sei der „den Italienern angeborene Ton-sinn“ der eigentliche Grund für die hervorragende Vokalkunst der Italiener, der aber „instinktiv“ und „unbewußt“ aufgebaut worden sei.<sup>503</sup> Scheidemantels Schmähungen Stubenvoll und Taylor gegenüber werden im Kapitel III.5.3. näher beleuchtet.

499 Ebd. S. 37.

500 Scheidemantel bezieht sich auf die deutsche Übersetzung von *The Psychology of Singing* von 1908. Der Übersetzer der Schrift, Dr. Friedrich B. Stubenvoll, gab ihr den pompöseren Titel *Reform der Stimmbildung* (1910).

501 In *Über Schauspieler und Sänger* schreibt Wagner: „Möge die italienische Gesangkunst unter der Pflege vorzüglicher Meister sich selbst anmutig und wahrhaft reizend ausgebildet haben, so ist sie der Anlage des Deutschen doch in jeder Beziehung fremd. Kann er sich sie aneignen, so ist dies doch nur eben dadurch möglich, daß er seine natürlichen Anlagen aufgibt und sich italienisiert, wovon wir mancherlei Beispiele erlebt haben: aber von allem deutschen theatralischen Vorhaben ist er doch damit ausgeschieden. Ist der italienische Gesang in deutschen Kehlen möglich, so kann dies doch nur auf Grund der zugleich angeeigneten italienischen Sprache sein; denn keine andere Sprache, als eben diese, konnte bei der Ausbildung des Gesanges eine so sinnliche Lust am reinen Vokalismus, musikalisch bezeichnet, am sogenannten Solfeggio, aufkommen lassen und unterstützen“. Scheidemantel zitiert diese Sätze in GB, S. 38f. (Vgl. Wagner, *Über Schauspieler und Sänger*, 1996, S. 98). Hier setzt Wagner das Solfeggio mit der italienischen Gesangsmethode gleich, ein weiterer Grund für Scheidemantel, neue Gesangsübungen anstelle des Solfeggierens zu entwickeln.

502 GB, S. 38f.

503 GB, S. 40.

Aber auch auf dem Gebiet der Stimmforschung sieht Scheidemantel unliebsame Auswüchse. So besonders in einem Buch von Dr. (jur.) Ottmar Rutz, der mit seiner Schrift beweisen will, dass allein die richtige Position der Rumpfmuskulatur, sprich die Einstellung der Bauch-, Rücken- und Brustmuskulatur, das entscheidende Kriterium für das Gelingen einer Gesangsleistung sei. Bei ihm wird die Rumpfmuskeleinstellung zur „Voraussetzung des Gesanges“,<sup>504</sup> wie Scheidemantel sich ausdrückt. Er kontert, dass Rutz Ursache und Wirkung vertauscht habe, da für Scheidemantel der Gesangsvorgang die Position der Rumpfmuskulatur einstelle und nicht andersherum. Scheidemantel kritisiert aber auch Rutz' weitere Ausführungen über die Gesangstechnik und unterstreicht, dass Rutz „das gesammte [sic] Rüst- und Handwerkszeug des Sängers [...] im Sinne einer praktischen Berufstätigkeit unbekannt geblieben“ sei.<sup>505</sup> Dabei wiederholt er diejenigen Begriffe, die für seine Pädagogik wichtig sind, nämlich:

Atem, Ansatz, Stellung, Resonanz, Grundfärbung, Register, Mechanismus, Ausgleich der Register, Verschmelzbarkeit der Mechanismen.<sup>506</sup>

Diese setzt Scheidemantel gegen die „Neuen Entdeckungen der menschlichen Stimme“ von Rutz. Die Ausführungen von Rutz seien ohne jeglichen Nutzen, da sie rein theoretischer Natur seien. Obendrein seien dessen Erkenntnisse „guten“ Sängern durch ihre Erfahrung im „künstlerischen Vortrage“ schon immer bekannt gewesen.<sup>507</sup> Durch die Betonung seines praktischen Wissens, das er mehrfach argumentativ ins Feld führt, schafft Scheidemantel einen Übergang zu seinem nächsten Kapitel, dessen Zielsetzung es ist, seine Theorien noch weiter zu fundieren.

### III.5. Über die Gesangsregister und die „biologische Wissenschaft“

Ausgehend von den Forschungsergebnissen von Morell Mackenzie, Hermann Gutzmann, Karl Czermak, Paul Grützner, Eduard Sievers und Georg Hermann von Meyer leitet Scheidemantel seine Theorie der zwei „Hauptregister“ in der menschlichen Stimme her.<sup>508</sup> Hierbei beruft er sich vor allem auf Mackenzies Beobachtung der unterschiedlichen Mechanismen der Stimmlippen, die von

---

504 Ebd. S. 41.

505 Ebd. S. 42.

506 Ebd.

507 Ebd. S. 43.

508 Ebd. S. 44f.

Mackenzie „long reed“- und „short reed“-Mechanismus genannt werden. Scheidemantel liefert noch weitere Beobachtungen von Stimmforschern über die Beschaffenheit der unterschiedlichen Mechanismen (Dicke der Stimmlippen, Funktion des Stimmbandspanners und der Stimmuskeln, Verkürzung und Verlängerung der Stimmlippen etc.<sup>509</sup>), um erneut zu dem Schluss zu kommen, dass sowohl Männer als auch Frauen mit zwei unterschiedlichen Mechanismen singen können, wie schon mehrfach angeklungen ist. Hier wiederholt er abermals: Die Mechanismen würde man „Kopfstimmechanismus“[sic] und „Bruststimmechanismus“ nennen, je nachdem wo der Ton vom Sänger zu „fühlen“ sei. Da Frauen hauptsächlich den Kopfstimmechanismus beim Singen benutzen würden, ist es für Scheidemantel naheliegend den Kopfstimmechanismus „weiblicher Mechanismus“ zu nennen, korrespondierend dazu erklärt er den Begriff „männlicher Mechanismus“.<sup>510</sup>

Um seine Terminologie noch weiter zu etablieren, bedient sich Scheidemantel der, wie er es nennt, „biologische[n] Wissenschaft“ und bezieht sich dabei auf Otto Weiningers Dissertation *Geschlecht und Charakter* aus dem Jahr 1903. Im selben Jahr, als Weininger seine Doktorarbeit abgab, beging er erst 23-jährig Selbstmord im Sterbehaus Beethovens. Der Suizid Weiningers und die kontroversen, antisemitischen, frauenfeindlichen und rassistischen Ansichten des Verfassers haben das problematische Buch berühmt gemacht. Das Buch verdeutlicht Geistesströmungen der Zeit, die auf Wagner zurückgehen und daher möglicherweise auch Scheidemantel beeinflussten. Um dies zu untersuchen, wird hier auf einige Thesen Weiningers eingegangen.

### III.5.1. Exkurs: Parallelen zwischen Weininger und Scheidemantel

Nach Jacques Le Rieder versucht Weininger in seiner Dissertation eine „Synthese aus den Wagnerschen Rassentheorien und der Kantischen Ethik“ herzustellen.<sup>511</sup> Weininger verehrte Wagner. Für ihn war er „neben Michel Angelo

509 Ebd. S. 233. Der Anhang (S. 233–237) in der *Gesangsbildung* (ab der zweiten und dritten Auflage) bietet Scheidemantel eine weitere Möglichkeit, seine Terminologie nach den neuesten Erkenntnissen in der Stimmwissenschaft zu aktualisieren. Gleichzeitig bemüht er sich auch hier um eine Festigung seiner Nomenklatur.

510 Dazu schreibt Scheidemantel: „Weil nun der Bruststimmechanismus [sic!] in der Regel von den Männern, der Kopfstimmechanismus [sic!] dagegen in der Regel von den Frauen zur Anwendung gebracht wird, so hat sich unser Ohr daran gewöhnt, die Töne des Bruststimmechanismus als männliche, die Töne des Kopfstimmechanismus [sic!] als weibliche Töne aufzufassen [...]“. GB, S. 234. Ferner betont er: „Der Kunstgesang des Mannes beruht auf dem männlichen Mechanismus seines Kehlkopfes“. GB, S. 64.

511 Rieder, 1985, S. 202.

[sic] der größte Künstler aller Zeiten“.<sup>512</sup> Dies mag das Interesse Scheidemanns an der Schrift geweckt haben. Nach Le Rieder ist das Buch Weiningers eine „Synthese der intellektuellen Leidenschaften einer Generation“<sup>513</sup> und konnte daher „unterschiedliche Denker beeindrucken“. Es werden u.a. Arnold Schönberg, Karl Kraus und Ludwig Wittgenstein genannt.<sup>514</sup> Es ist also nicht ungewöhnlich, dass Scheidemann den Wagnerverehrer Weinger als Autorität in seine *Gesangsbildung* aufnahm.

Weinger versucht sich in seiner Doktorarbeit – die in ihrer Universalität den Schriften von Wagners Schwiegersohn, Houston Stewart Chamberlain, gleicht – u.a. an einer Definition der Geschlechter.<sup>515</sup> Diese Definition besagt, dass jedes „Weib“ und jeder „Mann“ zu Teilen aus männlichen und weiblichen „Substanzen“ bestehe. Weinger schreibt:

Mann und Weib sind wie zwei Substanzen, die in verschiedenem Mischungsverhältnis, ohne daß je der Koeffizient einer Substanz Null wird, auf die lebenden Individuen verteilt sind. Zwischen dem vollkommenen Mann und dem vollkommenen Weibe gibt es unzählige Abstufungen. Ein Individuum A oder ein Individuum B darf man darum nicht mehr schlechthin als ‚Mann‘ oder ‚Weib‘ bezeichnen, sondern ein jedes ist nach den Bruchteilen zu beschreiben, die es von beiden hat [...]. Die genauen Belege für diese Auffassung sind zahllos.<sup>516</sup>

Scheidemann zitiert diese Passage aus Weinigers Buch und postuliert, dass seine Forschung über den „weiblichen“ und „männlichen“ Mechanismus Weinigers Theorien bestätigen. Da „sowohl der Mann, als auch die Frau, männliche und weibliche Töne erzeugen können“, spricht Scheidemann von einem „Dualismus der Stimmgebung“.<sup>517</sup> Scheidemann benutzt also die Schrift Weiningers, um seiner Terminologie wissenschaftliches Gewicht zu verleihen.

Weinger spricht viele weitere Themengebiete an, die ebenfalls in der Schrift Scheidemanns indirekt zur Sprache kommen.<sup>518</sup> In seiner Kritik gegen die Verwendung des „männlichen Fistels“, der für Scheidemann den

512 Weinger, 1980, S. 408.

513 Le Rieder, 1985, S. 198.

514 Ebd. S.144 siehe auch Sengoopta, 2000, S. 1.

515 Vgl. Le Rider, 1985, S. 201. Weinger erwähnt Chamberlain in seinem Kapitel über das Judentum. Vgl. Weinger, 1980, S. 405.

516 Weinger, 1980, S. 10 sowie GB, S. 46.

517 GB, S. 46.

518 Weinigers Misogynie, die sich in Aussagen wie: „[D]as höchststehende Weib steht noch unendlich tief unter dem tiefstehenden Manne“ zum Vorschein kommt, finden allerdings keinen Widerhall bei Scheidemann. Vgl. Weinger, 1980, S. 404.

„weiblichen Mechanismus“ in der männlichen Stimme verkörpert, machen sich Entsprechungen zu den extremen Ansichten Weiningers bemerkbar. Zu der Weiblichkeit im Mann schreibt Weininger:

Der Mann birgt in sich die Möglichkeit zum absoluten Etwas und zum absoluten Nichts, und darum hat all sein Handeln eine Richtung nach dem einen oder dem anderen: das Weib sündigt nicht, denn es ist selbst **die** Sünde, als **Möglichkeit** im Manne. Der reine Mann ist das Ebenbild Gottes, des absoluten **Etwas**, das Weib, auch das Weib im Manne, ist das Symbol des **Nichts**.<sup>519</sup>

Und noch etwas später:

Darum gilt mit Recht nichts für gleich verächtlich, als der Weib gewordene Mann, und wird ein solcher Mann geringer geachtet als selbst der stumpfsinnigste und rohste Verbrecher.<sup>520</sup>

Für Scheidemantel wiederum ist klar, dass die Fistelstimme „weibisch“, „unangenehm“ und „unkünstlerisch“ sei, zudem benutzt er den pejorativen Ausdruck des „weibische[n] Klanggepräge[s]“. Durch die Verwendung der Fistelstimme würde sich ein „geradezu peinlicher Eindruck“ einstellen, wenn „Männer sich plötzlich in Frauen verwandeln“ würden.<sup>521</sup> Die Fistelstimme soll daher nicht im Kunst- und Chorgesang gebraucht werde. Weiterhin schreibt er, dass es „einer alten Sängergewohnheit“ entspreche, „den Falsettmechanismus, die Fistel, nicht als ein ‚Register‘“ anzusehen.<sup>522</sup> Scheidemantel negiert also die Verwendung der weiblichen Eigenschaften der männlichen Stimme, die für ihn nicht als Register existieren, sowohl in der Ausbildung der Stimme als auch in der Anwendung der Stimme im Kunstgesang. Dies tut er ganz im Sinne Weiningers und zum Teil mit einer drastischen Rhetorik. Die von ihm postulierte Kopfstimme oder Randstimme wiederum sei ein Teil des männlichen Mechanismus der männlichen Stimme, wie schon erläutert worden ist.

519 Ebd. S. 398 (Hervorheb. im Original).

520 Ebd. S. 398f.

521 Vgl. GB, S. 59. Scheidemantel bezieht sich hier auf „fistulierende Tenöre“ in Männerchören. Er artikuliert seine Kritik als eine Frage, um sie milder erscheinen zu lassen. Dennoch findet er es eine „beschämende Tatsache“, dass „fistulierende Tenöre den Männerchor in einen gemischten Chor“ verwandeln würden. Auch hier gibt es eine Parallele zu Stockhausen, der schreibt: „Männerchöre, deren erster Tenor ‚fistuliert‘ d.h. mit Kopfstimme singt, sind mangelhaft geschulte Chöre. Der Vortrag bekommt oft einen kindischen, ja weibischen Ausdruck, wenn der Tenor nicht im Falset [sic!] (Mittelstimme) die Höhe erreichen lernt“. Stockhausen, 1984, S. 12 (Fußnote). Hier wird die verworrene Nomenklatur Stockhausens deutlich, da er das „Falsett“ als Synonym für die „Mittelstimme“ verwendet.

522 Ebd. S. 46f.

Daher sei die Randstimme ein gutzuheißendes Mittel der Gesangkunst. Ferner führt Scheidemantel aus, dass „kein ernster Komponist für die Fistel des Mannes auch nur eine Note geschrieben“ hätte. Dies sei höchstens geschehen, um eine „komisch wirkende Nachahmung einer Frauenstimme“ herzustellen. Als Beispiel nennt Scheidemantel Verdis Falstaff oder: „[Z]ur Kennzeichnung eines lächerlichen Menschen, dessen Stimme im Augenblicke der Erregung überschlägt (Beckmesser)“.<sup>523</sup> Weininger erwähnt Beckmesser nur beiläufig in seiner Schrift, als es darum geht indirekt einen Dichter zu kennzeichnen, der „nie etwas wahrhaft Bedeutendes hervorgebracht“.<sup>524</sup> Sowohl für Weininger als auch für Scheidemantel hat diese Rolle eine besonders negative Konnotation. Womöglich war dies der Grund, dass Scheidemantel die Rolle des Merkers nie sang, obwohl sie ihm bestimmt von der Stimmlage her gut gelegen hätte.

### III.5.2. Exkurs: Beckmesser, Fistel, Antisemitismus?

Scheidemantel erwähnte die Rolle des Beckmesser schon im Zusammenhang mit der „ungestellten“ Tongebung (vgl. Kap. III.2.6.). Es sei erlaubt, Teile der Rolle des Stadtschreibers mit einer „ungestellten“ Tongebung sowie durch Verwendung der „weibischen“ Fistel zu interpretieren. Keine weitere Rolle wird von Scheidemantel in ähnlich negativer Weise erwähnt. Die Rolle des Sixtus Beckmesser war von Wagner als eine Persiflage auf den schon eingangs erwähnten Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick gedacht. Wagner wollte zwischenzeitlich die Rolle mit dem Namen „Hans Lick“ versehen, entschied sich aber am Ende für „Beckmesser“. Die Wagner-Forschung scheint sich nicht ganz einig darüber zu sein, ob Wagner „seine zentralen Gestalten gezielt mit antisemitischen Effekten ausstattete“.<sup>525</sup> Eine Lektüre von Wagners *Das Judenthum in der Musik* liefert jedoch Hinweise, die Scheidemantels Schrift in Verbindung mit den Zitaten aus Weiningers Dissertation, in ein unvoreilhaftes Licht rücken und die Frage aufwerfen, ob Scheidemantel womöglich mit

523 Ebd. S.59

524 Weininger bezieht sich auf eine Stelle in Wagners *Meistersinger*, als Hans Sachs Beckmesser erlaubt, eines seiner eigenen Lieder zu verwenden, das tatsächlich aber von Walter von Stolzing stammt. Beckmesser schwant Böses und fragt: „Ihr habt’s wohl schon recht gut memoriert?“ (*Meistersinger*, 3. Aufzug, 3. Szene). Anhand dieses Beispiels verdeutlicht Weininger, dass kein bedeutender Dichter oder Musiker seine eigenen Werke „memorieren“ müsste, da sie aus innerer, künstlerischer Notwendigkeit entstehen würden. Daher sollten bedeutende Künstler ihre Werke ein „ganzes Leben lang im Kopfe tragen“. Es wird von Weininger insinuiert, dass Beckmesser unfähig sei, dies zu verstehen. Weininger, 1980. S. 157.

525 Schleusener, 1999.

dieser knappen Aussage den großen Wagner-Kritiker Hanslick posthum herabsetzen wollte.

In *Über das Judenthum in der Musik* nimmt Wagner direkt Bezug zu Hanslick, indem er die „zierlich verdeckte, jüdische Abkunft“ des „Wiener Juristen“<sup>526</sup> erwähnt und seine ästhetische Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* widerlich diffamiert. Zudem betont Wagner mehrmals in niederträchtiger Weise, dass es Menschen jüdischen Glaubens nicht möglich sei, adäquat zu singen, da der Gesang „die in höchster Leidenschaft erregte Rede“ sei, zu der jüdische Menschen nicht befähigt wären, da eine Steigerung der Sprechweise bei Ihnen in eine „lächerlich wirkende Leidenschaftlichkeit“ münden würde. Der Gesang wäre „unausstehlich“, ausgenommen, man wäre durch die „vollendete Lächerlichkeit“ der „Erscheinung gefesselt“.<sup>527</sup> Später nennt er das „Kaltlassende, wirklich Lächerliche“ das „Bezeichnende des Judenthums“.<sup>528</sup>

Wenn nun Scheidemantel von einem „lächerlichen Menschen, dessen Stimme im Augenblicke der Erregung überschlägt (Beckmesser)“ schreibt, wird hier die analoge Ausdrucksweise Wagners und Scheidemantels deutlich. Ob Scheidemantel hier eine antisemitische Aussage traf, bleibt aber unklar. Es wird auch nicht deutlich, ob er den Wiener Kritiker Hanslick mit seiner Diskreditierung über seine jüdische Herkunft durch die Verwendung des Ausdrucks des „lächerlichen Menschen“ gezielt attackieren wollte. Für die Rollengestaltung wünschte er sich aber, dass der Darsteller die Unfähigkeit Beckmessers zum Ausdruck bringen sollte, die Rede „in höchster Leidenschaft“ zu artikulieren und deshalb mit der Fistelstimme, sprich mit dem „weiblichen“ Mechanismus der „männlichen“ Stimmgebung, sich ausdrücken solle. Dadurch werde die „Weiblichkeit“ Beckmessers offen zur Schau gestellt und die Lächerlichkeit seines Wesens offengelegt. Dies werde durch die Verwendung der „ungestellten“ Art zu singen noch verstärkt, die Scheidemantel als „flach, gellend, grell und heiser“ bezeichnet (vgl. Kap. III.2.6.).

Weininger liefert einige weitere Erklärungen zu Weiblichkeit und Judentum, die für Scheidemantel womöglich eine Rolle spielten. Nach Le Rider nehmen für Weininger „Frau und Jude [...] eine analoge Funktion ein: sie verkörpern das Negative“<sup>529</sup> und tatsächlich spricht Weininger jüdischen Mitmenschen eine größere Weiblichkeit zu „als dem Arier“. Es sei „eine Anzahl der wichtigsten Punkte [...] in denen das tiefste Wesen der Weiblichkeit [...] beim Juden sich in einer merkwürdigen Weise ebenfalls [...] finden“ ließen,

<sup>526</sup> Wagner, 1869, S. 37.

<sup>527</sup> Ebd. S. 16ff.

<sup>528</sup> Ebd. S.29. Vgl. dazu auch Zelinsky, 2000, S. 322.

<sup>529</sup> Le Rider, 1985, S. 192.

schreibt Weininger.<sup>530</sup> Daraus kann gefolgert werden, dass für Weininger jüdische Menschen auch dadurch gekennzeichnet waren, dass sie eine „weibische“ Art zu singen pflegten. Der amerikanische Musikwissenschaftler Weiner hat dies in Verbindung mit den Bühnenwerken Wagners näher untersucht, wie unten dargelegt wird.

Weininger geht es bei seinen antisemitischen Thesen nicht um das semitische Volk, sondern um die „platonische Idee“ des Judentums. Damit meint er, dass das Judentum durch „[k]eine Nation und keine Rasse, keine Konfession und kein Schrifttum“ definiert sei.<sup>531</sup> Daher existierten „Arier“, die Weininger als „jüdischer“ bezeichnet „als manche[n] Juden“.<sup>532</sup> Schließlich erläutert Weininger, dass sein großes Idol Wagner auch von der Gefahr dieser „Geistesrichtung“ betroffen wäre: „Aber auch Richard Wagner – der tiefste Antisemit – ist von einem Beisatz von Judentum, selbst in seiner Kunst, nicht freizusprechen“.<sup>533</sup> Sogar seine Musik, „die gewaltigste der Welt“, sei davon „nicht gänzlich freizusprechen“.<sup>534</sup> So würde man in seinen Kompositionen einiges an „Aufdringlichem, Lautem, Unvornehmen“ erspüren.<sup>535</sup> Womöglich waren es aber auch die weiblichen Züge Wagners, sein Faible für Satin und luxuriöse Stoffen oder seine „Männerliebe“ u.a. zu Liszt, die diese Sicht des Doktoranden bestimmten.<sup>536</sup> Doch Weininger stellt klar, dass in seinem Buch „keine kleinpsychologische Herabsetzung des großen Mannes geplant“ sei. Er sieht, dass das Judentum „die große Hilfe“ für Wagner gewesen sei, „um zur klaren Erkenntnis und Bejahung des anderen Poles in sich zu gelangen“.<sup>537</sup> Für Weininger ist die „Überwindung“ des Judentums in einem selbst das Ziel. Aus den Aussagen Weiningers ist daher gefolgert worden, dass dies für den Mann auch die Überwindung des Weiblichen in einem selbst bedeuten würde. Scheidemantels Thesen, die das Männliche im Manne gutheißen und das Weibliche im Mann kritisieren, kann als deutlichster Berührungspunkt zu diesen bizarren Ausführungen Weiningers angesehen werden. Doch auch Weiningers selektiver Antisemitismus<sup>538</sup> könnte in Scheidemantels Weltbild

530 Weininger, 1980, S. 409f.

531 Ebd. S. 409.

532 Ebd. S. 407.

533 Ebd. S. 408.

534 Ebd.

535 Ebd.

536 Vgl. Lehmkuhl, 2009, S. 120.

537 Ebd. 409.

538 Womöglich konstruierte Weininger seinen selektiven Antisemitismus, um Wagners theoretische Schriften und seine widersprüchliche Aussagen zu erklären. Haas schreibt dazu: Wagner „handelte [...] anders, als er theorisierte“. Wagner sei davon

in Bezug auf Hanslick passen und eine Parallele zu Wagner bilden. Denn Wagners „schwer durchschaubar[e]“ Meinungen über Juden schwankten „von bösen Haßbezeugungen bis zu überschwenglichen [sic] Freundschaftsbeweisen“. <sup>539</sup> Fritjof Haas schreibt über Wagners merkwürdiges Verhältnis zu seinen jüdischen Mitmenschen:

Dennoch umgab er [Wagner] sich mit jüdischen Freunden, Anhängern und Förderern: Samuel Lehrs und Carl Tausig, die Vertrauten aus frühen Jahren, die Bayreuther Helfer Joseph Rubinstein, Heinrich Porges und Hermann Levi, der Theaterdirektor Angelo Neumann, selbst die heiß umschwärmte Judith Gautier, alle schien er magisch anzuziehen. Sie ertrugen seine antijüdischen Schriften und die zahlreichen heftigen Ausfälle gegen *die jüdische Rasse, den geborenen Feind der reinen Menschheit* [sic], so notiert von Cosima. <sup>540</sup>

Da Scheidemantel während seiner Karriere von jüdischen Musikern wie Hermann Levi (1839–1900) und Eduard Lassen (1830–1904), der nach Liszt Hofmusikdirektor in Weimar geworden war und dessen Lieder Scheidemantel anscheinend gerne vortrug, unterstützt wurde, ist ein gezielter antisemitischer Ausfall gegen Eduard Hanslick denkbar. <sup>541</sup>

Und doch fragt man sich, ob Scheidemantel nicht die Möglichkeit gehabt hätte, seine Ressentiments direkter auszusprechen, wenn er denn überhaupt gegenüber Juden abgeneigt war. Alle oben genannten jüdischen Gönner waren schon gestorben, als Scheidemantel die *Gesangsbildung* niederschrieb. Aber auch hier könnte man eine geistige Verbindung zwischen Scheidemantel und Wagner herstellen. Klage doch der Komponist, dass seine antisemitische Publikation zu einer ihm „wiederfahrenen [sic] Verfolgung“ geführt hätte, von „Seiten der Juden“, von der auch Liszt betroffen gewesen sei. <sup>542</sup> Dies könnte für Scheidemantel als eine Warnung gegolten haben, seine Kritik nicht zu deutlich zu formulieren.

---

überzeugt gewesen, dass einige „Erwählte“ sich der „deutschen Kultur“ völlig „assimilieren“ könnten. Haas, 1995, S. 254.

<sup>539</sup> Haas, 1995, S. 254.

<sup>540</sup> Ebd.

<sup>541</sup> In der Zeitung *Der Israelit* (10.5.1900) wird ein Konzert Scheidemantels zu Ehren von Eduard Lassen erwähnt. Lassens Religionszugehörigkeit wird in dem Artikel besonders durch die Artikulierung „Der siebzigste Geburtstag unseres Glaubensgenossen, [...] Eduard Lassen“ hervorgehoben. Vgl. „70. Geburtstag des Großherzoglichen Generalmusikdirektors Dr. Eduard Lassen (1900)“, [http://www.alemannia-judaica.de/weimar\\_synagoge.htm](http://www.alemannia-judaica.de/weimar_synagoge.htm) (besucht am 27.3.2015). Scheidemantel soll auch bei einem Konzert in München ein Lied Lassens als Zugabe gesungen haben. Vgl. Siegfried, 1926, S. 219.

<sup>542</sup> Wagner, 1869, S. 43f.

Diese Sicht könnte man in den Thesen Zelinskys bestätigt sehen, der von einem „mit allen rhetorischen Registern arbeitende[n] Andeutungsstil“ spricht, der es Wagner erlaubt hätte „auf seinen Vernichtungs-Wunsch [der semitischen Rasse] aufmerksam zu machen, ohne ihn auszusprechen“<sup>543</sup>. Gerade die *Meistersinger* sieht Zelinsky in der Konzeption als eine „antisemitische Kampfoper“, mit Beckmesser, der als die Personifikation des Juden vorgeführt wird.<sup>544</sup>

Es wurde schon mehrfach hervorgehoben, dass Scheidemantel sich mit der Rolle des Hans Sachs identifizierte. Die Frage, die leider unbeantwortet bleiben muss, ob er sich auch mit den Implikationen der Sätze Wagners aus den *Meistersingern* „bald hängt er am Galgen; man sieht ihn schon“<sup>545</sup>, die sich auf Beckmesser beziehen und die von Zelinsky als ein direktes Indiz für den „Vernichtungs-Wunsch“ Wagners postuliert wird, einverstanden erklärte, bzw. sie in ihrer ganzen Tragweite ignorierte. Auf jeden Fall hat Scheidemantel die rassistischen, antisemitischen und frauenfeindlichen Aussagen Wagners niemals kritisiert oder sich davon distanziert. Wagner war für Scheidemantel stets eine unfehlbare Autorität.

Einen Groll gegen Hanslick kann Scheidemantel zudem durchaus gehegt haben, da die Kritiken des Wieners über seine sängerischen Qualitäten eher ambivalent zu nennen sind, wie diese Kritik belegt:

Scheidemantels Liedvorträge stehen auf der Höhe seiner vortrefflichen Gesangstechnik, bei stets richtiger Auffassung und warmem Ausdruck. Hinreißend möchte ich sie kaum nennen. Das mag an dem etwas trockenen Klang seiner tieferen und mittleren Töne liegen, welche ja im deutschen Lied vor den hochliegenden Glanzstellen vorwiegen. Auch schien mir die feinste Blüte der Poesie, ein letzter belebender Hauch von Temperament zu fehlen.<sup>546</sup>

An sich rühmte der Wiener Kritiker Scheidemantels Gesangkunst und seine hervorragende Diktion. Er kürte ihn gar zu einem der „besten Baritone Deutschlands“.<sup>547</sup> Doch kritisierte er auch seine Rollenleistung als Hans Sachs in Wien, den Scheidemantel im Jahre 1890 im Zuge eines Gastspiels sang. Hanslick monierte, dass die Rolle wegen der vielen „monotonen Zwiegespräche“ zwischen Hans Sachs und den anderen Rollen „keine [...] dankbare Partie“ für einen Sänger sei. Scheidemantel hätte als Hans Sachs zudem keine Möglichkeit gehabt, „den Glanz seines Organs und seine Vortragskunst, von

543 Zelinsky, 2000, S. 319f.

544 Ebd. S. 322.

545 Wagner, 1914, *Die Meistersinger*, S. 470f.

546 Hanslick, Kritiken, 1892, S. 358.

547 Nicht näher bezeichnete Kritik von Hanslick vom 16. April. 1890 in: Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 67.

allen Seiten zu zeigen“.<sup>548</sup> Da diese Rolle besonders wichtig für Scheidemantel war – ja, sogar sein Leben bestimmte – dürfte ihn diese Kritik persönlich getroffen haben. Ein Beweis für die Bedeutung dieser Rolle für ihn ist, dass er alle seine rhetorischen Künste nutzte, um Cosima Wagner davon zu überzeugen, sie bei den Bayreuther Festspielen singen zu dürfen (vgl. Scheidemantels Briefe im Anhang dieser Schrift).

Von Cosima ist eine Aussagen erhalte, die belegt, dass sie auf die musikalische Intelligenz des Sängers vertraute. So schreibt Du Moulin Eckart: „Wir sehen sie in Dresden und in ganz besonders eifriger Besprechung mit Scheidemantel, der gleichfalls für den Hans Sachs ausersehen war“. Über Scheidemantel soll sie in diesem Zusammenhang geäußert haben:

Ich habe viel mit Scheidemantel über den Sachs verkehrt und glaube, daß seine Intelligenz alle Hindernisse überwinden wird, die ihm im Wege sind.<sup>549</sup>

Es standen also „Hindernisse [...] im Wege“ bei der Einübung der Partie; die Vorbehalte wurden jedoch beiseite gewischt im Vertrauen auf die musikalische Intelligenz des Sängers.<sup>550</sup> Dennoch war seine Rollenleistung in Bayreuth nicht für alle befriedigend. So schreibt von Puttkamer über die Bühnenfestspiele 1888/1889:

Für den Sachs waren noch zwei Vertreter vorhanden: Plank und Scheidemantel. Der letztere sang die Partie zweimal, sehr schön und intelligent, war in dessen damals wohl noch reichlich jung und daher nicht ganz glaubhaft.<sup>551</sup>

Scheidemantel wollte stets seine Verbundenheit mit dieser Rolle hervorheben. Trotz der vielen Kritiken, die belegen, dass er nur bedingt für sie geeignet war, wollte er nicht aufgeben, sie zu singen, wie dies auch in der Presse hervorgehoben wurde (vgl. Kap. Ia.3.2.). Dass einer der einflussreichsten Kritiker des deutschsprachigen Raumes seine Rollenleistung beanstandete, gar das

---

548 Nicht näher bezeichnete Kritik von Hanslick vom 11. Mai 1890 in: Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 70.

549 Du Moulin Eckart, 1931, S. 206.

550 Trede schreibt in Bezug auf die ersten Aufführungen Scheidemantels als Hans Sachs: „Der noch nicht dreißigjährige Sänger erntete bereits laute Anerkennung für die geistige Beherrschung der Partie, für die Herzenstöne eines sinnigen Humors und die technische Klugheit, mit der fein nach der Höhe strebendes Stimmorgan den auf die tiefe, baß-baritonale Chorde gestellten musikalischen Part bewältigte“. Man könnte hieraus interpretieren, dass Scheidemantel es schwerfiel, die tiefen Stellen der Partie zu bewältigen. Wie gezeigt wurde, kritisierte Hanslick den „trockenen Klang“ von Scheidemantels „tieferen und mittleren Töne[n]“ (s.o.). Dies könnte Scheidemantel erbost haben. Trede, 1911, S. 62f.

551 Puttkamer, 1927, S. 125.

Bühnenwerk nicht akzeptierte,<sup>552</sup> muss den Sänger in seinem innersten Wesen konsterniert haben. Wie Wagner war auch Scheidemantel, wie die Zeitzeugen Paul Adolf (1868—1941) und Walther Siegfried bestätigen, leicht zu beleidigen.<sup>553</sup> Dies könnte schließlich zu der schmähenden Nebenbemerkung gegen Hanslick geführt haben.<sup>554</sup> Auch seine Rollenleistung kann dies beeinflusst haben. So beschreibt Trede seine Eindrücke von seinem Lehrer, den er hautnah mitverfolgen konnte (vgl. Bild S.16):

Wie wahr und kernig trat er in ehrlicher Entrüstung im ersten Akte dem boshaften Merker entgegen [...].<sup>555</sup>

Daher muss für Hanslick klar gewesen sein, dass es sich bei Scheidemantel um einen waschechten Wagnerianer handelte, und zwar einen von der Sorte, die er am heftigsten kritisierte. Womöglich war also in dieser Frage die Antipathie gegenseitig. Die Aversion bestand jedoch höchstens auf persönlicher Ebene, denn in wissenschaftlichen Fragen der Musikästhetik nahm Scheidemantel Hanslick ernst (vgl. Kap. IV.6.).

### III.5.3. Exkurs: Belcanto-Sänger und die hehre deutsche „Gesangeskunst“

Es gibt weitere Indizien, die dafür sprechen, dass Scheidemantel mit ähnlichen rhetorischen Mitteln wie Wagner solche Tendenzen monierte, die gegen seine Auffassung von Gesangspädagogik gerichtet waren. Dies scheint sich besonders in Scheidemantels Kritik gegen die schon oben erwähnten Schrift Taylors (vgl. Kap. III.4.3.) abzuzeichnen. Scheidemantel kritisiert, dass die

552 In seiner Kritik von 1870 bescheinigt Hanslick, dass Wagners Musikdrama *Meistersinger* ebenso schön wie widerwärtig sei: „Dem Werke sind ebensowenig [sic] seine Schönheiten abzusprechen als seine schwachen und abstoßenden Seiten: Es enthält Szenen, die unter den glücklichsten musikalischen Interpretationen Wagners obenan stehen, und rund umher wieder trostlos lange Strecken langweiliger oder widerwärtiger Musik“. Zugleich hebt er die Dichotomie in der Auffassung seiner Zeitgenossen hervor: „Als ungewöhnliche Erscheinung müssen die „Meistersinger“ jedermann lebhaft interessieren; ob man sich davon mehr befriedigt oder abgestoßen fühle, hängt von den dramatischen und musikalischen Schönheitsbegriffen des einzelnen ab“. Hanslick, 1972, S. 175.

553 Paul Adolf schreibt über Scheidemantels Ära als Operndirektor der Dresdner Hofoper in: *Vom Hof- zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen an Sachsens Hoftheater, Königshaus, Staatstheater und anderes*, 1932.

554 Es kann auch sein, dass Scheidemantel eine gewisse Interpretationsfreiheit für den Leser übrigließ. Seine Aussagen scheinen, ohne eine endgültige Position einzunehmen, mit den ambivalenten Thesen Wagners kongruent zu sein.

555 Trede, 1911, S. 64.

Nachahmungsfähigkeit des Gesangsstudenten nicht das Ziel der „deutschen Gesangkunst“ sei und fährt fort:

Die deutsche Gesangkunst ist aber eine Kunst des gesungenen Wortes (nicht etwa gesungenen Wörter!) und beansprucht nicht nur die Kehle des Sängers sondern auch, und in weit höherem Maße, seinen Geist.<sup>556</sup>

Darauf folgt ein weiteres Zitat Wagners über die „geistige Bildung“ des Sängers. Wagner schreibt:

Alles, dessen der deutsche Sing-Schauspieler (wie ich ihn hier nenne 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 nötigen Bildung.<sup>557</sup>

Scheidemantel schließt daran an:

Und da kommt der Amerikaner Taylor und verlangt, wir sollen unsere Sänger zu Papageien erziehen? Nein, wir erziehen unsere Sänger nicht nur zu Könnenden, sondern auch zu Wissenden.<sup>558</sup>

Neben dem Kulturchauvinismus, der sich auch in Scheidemantels Kritik gegenüber der gesangspädagogischen Schrift Rutz<sup>559</sup> bemerkbar macht, gibt es hier eine weitere Analogie zu Wagners *Über das Judenthum in der Musik*. Dort unterstellt Wagner jüdischen Komponisten, die deutsche Musik „nachplappern“ zu können, ohne jedoch die genaue Bedeutung dessen zu verstehen, was sie ausdrücken würden. Dies sei durchführbar, weil die Musik, nach Ansicht Wagners, die Möglichkeit bieten würde „in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen“, und da „die Größten [sic] Genies bereits das gesagt haben, was in ihr als absoluter Sonderkunst zu sagen war“. Daraus schließt Wagner:

---

556 GB, S. 39.

557 Ebd.

558 Ebd. Scheidemantel meint damit, dass der Sänger die wissenschaftlichen Grundlagen aus der Physiologie, der Phonetik und der Akustik kennen sollte, die für die Stimmbildung und den Gesang wichtig sind. Ferner möchte er, wie später deutlich wird, (siehe Kap. IV.) dass der Sänger ein detailliertes Wissen über die „poetisch-musikalischen“ Elemente des Gesangswerks besitzt, damit er es adäquat vortragen kann. Vgl. GB, S. 135.

559 Scheidemantel kritisiert Rutz' Verwendung des Adjektivs „französisch“ im Zusammenhang mit Wagners Bühnenwerken: „[e]s ist schon äußerlich nicht zulässig, einen Typus, dem Wagners Bühnenwerke angehören, ‚französischen Typus‘ zu nennen“. Ebd. S. 43.

War dieses einmal ausgesprochen, so konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln [sic], aber eben so ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie diese närrische Vögel thun [sic].<sup>560</sup>

Es geht in diesem Zitat in erster Linie um das Komponieren, doch ist diese Aussage auch auf den Gesang erweiterbar. Eine Ähnlichkeit zu dieser Passage sieht Weiner im *Siegfried* (2. Aufzug, 3. Szene), als Mime versucht Siegfried einen Trunk zu offerieren, der ihn betäuben soll, um ihn umzubringen und ihm den Ring, das Schwert und die Tarnkappe zu stehlen.<sup>561</sup> Da Siegfried mit dem Blut des Lindwurms Fafner in Berührung kam, kann er die wahren Worte Mimes (für Weiner ist die Rolle eine antisemitische Karikatur) verstehen, die er in Form der lieblichen Melodien des Waldvogels vorträgt. Für Weiner wird deutlich, dass der Zwerg hier wie ein „Papagei“ die schönen Töne des Waldvogels reproduziert, ohne den wahren Inhalt der Musik zu verstehen. Die Verbindung von Musik und Text erscheinen „entstellt“ (das heißt „ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung“), was für Wagner ein Merkmal der jüdischen Musik wäre, wie das obige Zitat verdeutlicht. Für Weiner ist diese Szene mit dem später komponierten misslungenen Preislied Beckmessers gleichzusetzen, da auch Beckmesser den Text des Liedes nicht versteht und ihn daher nur, wie Sachs es ausdrückt, „entstellt“ wiedergeben kann.<sup>562</sup> In beiden Fällen verhalten sich die Rollenfiguren also, um Wagners Ausdruck zu benutzen, wie Papageien. Der Papagei wird zur Chiffre für die Antihelden in den Bühnenwerken Wagners, die zudem für Weiner jüdische Merkmale tragen. Außerdem empfindet Weiner die Gesangslinien Mimes, die häufig im Falsett vorgetragen werden, als „hoch, fremdartig, ausländisch und verräterisch“.<sup>563</sup> Sie seien den Gesangslinien Siegfrieds diametral entgegengesetzt. Daher werden die hohe Stimme und das Falsett für Weiner zum Paradigma einer „Andersartigkeit“, die von Wagner als Bedrohung für das deutsche Volk insinuiert wird.<sup>564</sup>

Es ist eher unwahrscheinlich, dass Scheidemantel das „[N]achpapeln“, womit wohl nachplappern gemeint ist, als etwas Bedrohliches für das deutsche Volk ansah. Doch wird durch die Verwendung der Begriffe „Könnende“ und „Wissende“ sowie des Personalpronomens „Wir“ deutlich, dass Scheidemantel eine scharfe Abgrenzung von der von Taylor favorisierten italienischen Gesangstradition erreichen möchte. Man könnte folgern, dass Scheidemantel die

<sup>560</sup> Wagner, 1869, S. 19f.

<sup>561</sup> Vgl. Weiner, 2000, S. 203f, vgl. auch Hoffmann, 2000, S. 47.

<sup>562</sup> Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1914, S. 478.

<sup>563</sup> Weiner, 2000, S. 205.

<sup>564</sup> Ebd. S. 207.

altitalienische Gesangskunst als undeutsch betrachtet, doch geht es ihm wohl eher um die Optimierung der Gesangspädagogik, indem er die Nachahmung im Unterricht als *Maxime*,<sup>565</sup> und die hohe Fistelstimme, das heißt, die Verwendung des Falsetts in der Ausbildung der Stimme, tadelt.<sup>566</sup>

Den Ursprung für die Gegenüberstellung der altitalienischen und der deutschen Gesangskunst liefert Richard Wagner selbst in seiner Autobiografie, indem er die Dichotomie italienische versus deutsche Kunst in den Musikerpersönlichkeiten Filippo Sassaroli (1775–1828) und Carl Maria von Weber (1786–1826) symbolisiert sah.<sup>567</sup> Mit 9 Jahren bereits soll Wagner von der hohen „Weiberstimme“ Sassarolis und durch sein „kreischendes stets bereites Lachen“ entsetzt gewesen sein. Der „Sopransänger“ soll ihm „gespenstisch widerwärtig“ vorgekommen sein.<sup>568</sup> Singen und sprechen auf Italienisch bezeichnet er als „das Teufelswerk“ einer „Spukmaschine“, die ihn noch später zu einer „leidenschaftlichen Abneigung“ trieb.<sup>569</sup> Ganz im Gegensatz zu der „scandalösen Gestalt Sassarolis“ beschreibt er Weber, der ihn mit „unerlöschlicher Sympathie erfüllte“.<sup>570</sup>

In Scheidemantels Kritik an Taylor und seinem Übersetzer Dr. Stubenvoll schwingt womöglich auch die Mission Wagners mit, die er (laut Zelinsky) in *Über das Judenthum in der Musik* ausgesprochen hat: Die Bewahrung der deutschen Kunst vor äußeren Einflüssen, die Wagner gerade in der „Einmischung“ jüdischer Elemente in die „heilige“ „deutsche“ Kunst sah und die er bekämpfen wollte.<sup>571</sup> Genau dieses „Reinhalten“ forderte Scheidemantel in

565 Ohne „Nachahmung“ kommt jedoch auch Scheidemantels Unterricht nicht aus. Einschränkung schreibt er aber: „Die ‚Nachahmung‘, mit der jeder Stimmbildner vernünftiger Weise rechnet, kann und darf nicht mehr der Drehpunkt der Stimmbildung sein, sondern die ‚Erkenntnis‘“. Scheidemantel hebt damit die Verwendung der Stimmwissenschaft als neue *Maxime* hervor. Die „Ergebnisse der Stimmforschung“ sollen dem Gesangsschüler „zur rechten Zeit“ und in der richtigen „Dosis“ verabreicht werden. GB, S. 40.

566 Reid weist auf, dass es das Ziel von Tosi, Mancini, Manfredini und Corri war, das Falsett mit der Bruststimme zu verschmelzen. Vgl. Reid, 2009, S. 69ff.

567 Sassaroli war „Kammer- und Kirchensänger am Dresdner Hof“ sowie ab „Gründung der Dresdner Hofoper“ Opernsänger (Mezzosopran/Kastrat) im italienischen Département der Dresdner Hof-Oper. Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A001649> (Version 3.2.1. Vom 8. Januar 2018) (besucht am 7.4.2018)

568 Wagners Darstellung von Sassarolis Gestalt und Stimme kann als eine Form des „Othering“ gesehen werden. Alleine diese Aussage Wagners könnte Scheidemantel dazu veranlassen haben, die Falsett-Stimme als „weibisch“ zu diffamieren.

569 Wagner, 1976, S. 38.

570 Ebd.

571 Zelinsky, 2000, S. 321.

seinem Zeitungsartikel (vgl. Kap. Ib.1.). Wagner machte zudem die „italienische[] Gesangsmusik“, die sich ja in der Belcanto-Kultur, die von Taylor und Stubenvoll beworben wird, dafür verantwortlich, dass die Musik zur „reinen Annehmlichkeit“ geworden und somit in einen „niedereren Rang der Künste“, fernab von der Kunst „Dantes und Michel Angelos [sic]“ verwiesen wäre.<sup>572</sup> In seiner Schrift *Oper und Drama* degradiert er die italienische Musik gar zur „Lustdirne“.<sup>573</sup> Dass Scheidemantel ähnlich über die Künste urteilte, wird in Scheidemantels Kritik an Stubenvoll deutlich, dass dieser Dr. Felix von Kraus „nur“ einen Belcanto-Sänger nenne, wogegen Scheidemantel exponiert, dass dem promovierten Bassbariton „eine ‚höhere Kunst‘ zu eigen“ sein müsse, wenn er „solche hehren Aufgaben deutscher Gesangeskunst“ meistere, wie den Christus in Bachs *Matthäus-Passion*.<sup>574</sup>

Wie Scheidemantels Zeitungsartikel zeigt (vgl. Kap. Ib.1.), hat er Wagners Forderungen als Dogma aufgefasst und als Direktiv verstanden haben, die äußeren Einflüsse, die einer „richtigen“ Wagnergesangskunst Schaden zufügen könnten, herabzusetzen. Die gedankliche Nähe Scheidemantels zu Wagners führte dazu, dass er später zu einem jener Künstler hochstilisiert wurde, denen Reichelt in der NS-Zeit einen „Glutstrom deutscher Empfindung und Gestaltungskraft“ attestierte, der seiner Meinung nach, „die Sehnsucht des nationalsozialistischen Reiches“ bestätigte.<sup>575</sup> Um sich als echten Bayreuther zu zeigen, hat sich Scheidemantel auf einen sprachlichen Code verlassen können, der nicht nur von den aufmerksam lesenden Wagner-Kennern erkannt wurde. Somit scheint Scheidemantel die Vorurteile Hanslicks zu bestätigen, der über die Wagnerianer schrieb:

Das Eigentümliche jenes unglaublichen Kuriosums, genannt Wagner-Kultus, besteht, wie gesagt, darin, daß der „Meister“ in *allen* Dingen maßgebend ist. Der echte Wagnerianer muß nicht bloß unbedingter Anbeter jedes Wagner-schen Verses und Taktes, er muß auch Schopenhauerianer, Pessimist sein, Gegner der Vivisektion, Judenfeind, Vegetarianer, gläubiger Christ und was sonst noch der „Meister“ vorschreibt.<sup>576</sup>

572 Wagner, 1869, S. 51.

573 Wagner, 2008, S. 119.

574 GB, S. 38. In diesem Zusammenhang erwähnt er auch die *Vier ernsten Gesänge* Op. 121 von Brahms. Dass Scheidemantel eher ein zwiespältiges Verhältnis zu den Werken Brahms' hatte wird später evident. Dies wird auch dadurch unterstrichen, dass Arlberg in seiner Kritik über die *Gesangsbildung* erwähnt, dass Scheidemantel in der ersten Auflage versehentlich von den *Fünf ernsten Gesängen* Brahms spricht.

575 Reichelt, 1941, S. 7.

576 Hanslick, 1972, S. 253.

Die „hehren Aufgaben deutscher Gesangeskunst“ ließen Scheidemantel nicht davor zurückschrecken, eine ähnliche Rhetorik wie Wagner zu verwenden, um seinen Worten Gewicht zu verleihen.

### III.5.4. Exkurs: Die Verquickung von Kunst, Religion und Ideologie

Gleich am Anfang der Schrift *Trede* findet man folgendes Zitat, das von dem amerikanischen Philosophen Ralph Waldo Emerson stammt, das die Charaktereigenschaften des „Erdenkinds“ Karl Scheidemantel beschreiben soll:

Die Menschen, welche Quellen sind, die aus sich selbst bewegten, in sich versunkenen, welche gebieten, weil ihnen geboten ward; die sicheren, die ursprünglichen, die sind gut. Denn sie künden die unmittelbare Gegenwart der höchsten Macht.<sup>577</sup>

Diese seltsame Verquickung von Religion und Kunst (in diesem Zitat könnte man leicht Wagner als die Personifikation der „höchsten Macht“ sehen) sah Hanslick im „Wagner-Kultus“ verkörpert. Seiner Meinung nach war es ein „frömmelnder, christlich-religiöser Ton“, der in „immer salbungsvollerem Predigertone“ unterschiedliche „Albernheiten“, wie beispielsweise die Gleichsetzung zwischen Luthers und Wagners Taten in den *Bayreuther Blättern*, das „Gebaren seiner Anhänger“ kennzeichnete und als ein „Wagner-Paroxysmus“ von ihm bezeichnet wurde.<sup>578</sup> Zudem stellte er die „Wagner-Vergötterung“ mit einer „epidemischen Geisteskrankheiten“ gleich, einem „Delirium tremens“ des „Wagner-Rausches“, der im „Denken und Empfinden der ‚Gebildeten‘“ Unheil errichtet haben soll.<sup>579</sup>

Waren also die heftigen Auslassungen Scheidemantels, seine Kritik an Taylor, Stubenvoll und Rutz von einem religiösen Eifer getragen? Die Leidenschaftlichkeit seiner Aussagen fiel auf jeden Fall seinen Zeitgenossen auf: Arlberg nannte Scheidemantels Kritik an Taylor einen „furor teutonicus“.<sup>580</sup> Das obige religiös angehauchte Erdenkind-Zitat war anscheinend an den Bayreuther Kreis um Hans von Wolzogen gerichtet. In den *Bayreuther Blätter* wurden nämlich zwei Artikel über die „bemerkenwerthen Aussprüche des geistvollen und wahrhaftigen Amerikaners über die Kunst“, die die Verquickung von Kunst und Religion sowie die von Kunst und Natur thematisieren, veröffentlicht.<sup>581</sup> Zudem soll Houston Stewart Chamberlain, einer der

577 Trede, 1911, S. 1.

578 Hanslick, 1972, S. 258.

579 Ebd. S. 252.

580 Arlberg, 1914, S. 172.

581 Siehe Wolzogen, 1890, S. 153ff sowie Lilienbach, 1890, S. 349ff.

wichtigsten Personen im Bayreuther Kreis, ein „gründlicher Emerson-Kenner“ gewesen sein.<sup>582</sup> Der schon im Zusammenhang mit Weininger erwähnte Chamberlain wird von Bermbach als „der wichtigste Erbe-Verwalter Wagners und zugleich der Chefideologe Bayreuths“ bezeichnet.<sup>583</sup> Hier wird also deutlich, dass es wahrscheinlich Scheidemantels Intention war, sich in Bayreuth anzubiedern. Neben Chamberlain war es vor allem Cosima Wagner, die ein „religiöses Grundverhältnis“ zu den Werken Wagners pflegte, die sie zu einer „umfassenden Ideologie“ entwickelte. Dazu schreibt Mack:

Diese mit Begriffen wie Weihe, Zauber, Begeisterung, Ehrfurcht und Treue operierende Ideologie ist von Wagner vorgeprägt; Cosima Wagner verabsolutiert sie. Sie fühlt sich als Mittlerin des Wissens, als Hohepriesterin. Werk-treue wird zum Ritual für Eingeweihte.<sup>584</sup>

Wie gezeigt, wollte Scheidemantel einer dieser Eingeweihten sein. Sein Schriftwechsel mit Cosima Wagner im Anhang dieser Arbeit bestätigt dies eindeutig. Die Ereignisse, die dazu führten, dass Scheidemantel in Bayreuth im Jahre 1894 in Ungnade fiel, haben ihn nicht dazu veranlasst, der von Bayreuth ausgehenden Wagner-Auslegung den Rücken zu kehren. Es scheint, als hätte Scheidemantel durch seine Schrift beweisen wollen, dass er – trotz seines Ausscheidens von den Festspielen – den Anforderungen eines „Bayreuther Künstlers par excellence“ (vgl. Anhang) vollauf genügt. Dass die antisemitischen Thesen Wagners, für die sich auch Adolf Hitler begeisterte, später für die Katastrophe des 20. Jahrhunderts verantwortlich gemacht worden sind, konnte Scheidemantel nicht wissen. Dass er sich aber von den negativen Seiten Wagners so berauschen ließ und dass seine chauvinistischen Auffassungen über die Kunst zu einer Ersatzreligion wurde, kann nur mit seiner Begeisterung für die Kunst Wagners erklärt werden, die anscheinend an Fanatismus grenzte. Womöglich glich er hier seinem jüdischen Freund Hermann Levi. Für ihn bedeutete der „Dienst am Werk“ Wagners „eine unbeschreibliche Beglückung“, wie Haas schreibt. Zu seiner Bekanntschaft mit dem Wagner schrieb der Dirigent (trotz dessen antisemitischer Einstellung):

---

582 Simon, 1937, S. 137.

583 Bermbach, 2011, S. 10.

584 Mack, 1976, S. 18f. Womöglich wünschte sich Scheidemantel eine ähnliche Position. Das oben genannte Zitat über den könnenden und wissenden Sänger legt es jedenfalls nahe.

Das Schönste, was ich in meinem Leben erfahren habe, ist, daß es mir vergönnt wurde, solchem Manne nahe zu treten, und ich danke Gott täglich dafür.<sup>585</sup>

Eine ähnliche Begeisterung und Dankbarkeit Wagner gegenüber muss auch für Scheidemantel die Triebfeder seines Lebens gewesen sein.

### III.6. Die Register und die „gemischte Stimme“

Neben Wagner sind Scheidemantels persönlichen Erfahrungen über das Singen besonders wichtig für seine Auffassung über den Gesang (vgl. Kap. III.4.). Um die „feineren Spannungsverschiedenheiten des Gesangsorgans“, die für Scheidemantel die Register ausmachen, näher zu beleuchten, benutzt er seine eigene Stimme als Versuchsobjekt und hebt dabei seine Erfahrung als berühmter Sänger hervor. So schreibt er am Anfang seiner Ausführungen über die Register:

Um das Wesen der männlichen Gesangsregister zu veranschaulichen, bitte ich meine Leser darum, sich zunächst einmal von allen gewohnten Vorstellungen über die Register frei zu machen und sich meiner Führung anzuvertrauen.<sup>586</sup>

Was darauf folgt, sind Beschreibungen der unterschiedlichen Klangempfindungen, die er während des Singens von unterschiedlichen Tonhöhen und Tonstärken unter Verwendung unterschiedlicher Vokale empfindet. Diese erinnern ein wenig an die Ausführungen von Helmholtz in seinen *Tonempfindungen*, die ihm wahrscheinlich auch als Vorbild gegolten haben. Scheidemantels Forschungsansatz scheint hier zweckmäßig gefärbt zu sein, da sein Versuch ersichtlich wird, Forschungsergebnisse aus der Stimmforschung mit seinen eigenen Empfindungen in Einklang zu bringen. Dabei dienten ihm vor allem die Ergebnissen aus Rossbachs *Physiologie der Stimme* von 1869 als Beispiel (Scheidemantel schreibt mal „Roßbach“, dann wieder „Rossbach“).

Es ist augenscheinlich, dass die Empfindungen Scheidemantels sehr schwer mit objektiven Messergebnissen verglichen werden können. Dennoch versucht er seinen Ausführungen einen wissenschaftlichen Stempel aufzudrücken. Den Anfangspunkt bildet seine Beobachtung, dass die Amplituden der Register kleiner werden, je stärker er singt. Dies wurde schon in der *Stimm-bildung* erwähnt. Die größte Amplitude erreicht er mit der „Randstimme“ oder „Kopfstimme“, die von ihm „mit sanftester Anspannung der Stimmbänder“ ge-

<sup>585</sup> Haas, 1995, S. 256.

<sup>586</sup> GB, S. 47.

bildet wird. Er betont, dass bei seinem Kopfstimmregister die „Fistel“ keine Rolle spielen würde.<sup>587</sup> Die „Vollstimme“ beschreibt er mit dem Gefühl, dass seine „Stimmbänder in vollster Breite und Masse schwingen“ und dass alles an ihm und in ihm „vom Zwerchfell bis zum Scheitel mitschwingt.“<sup>588</sup> Besonders hier merkt man den zweckmäßigen Ansatz Scheidemantels. Er überträgt die laryngoskopischen Beobachtungen auf sein Singen, um die Stimmwissenschaft in den Gesangsunterricht zu integrieren. Scheidemantels Empfindungen müssen jedoch in diesem Falle als eine Schimäre bezeichnet werden, da die Stimmlippen weder aktiv gefühlt noch direkt beeinflusst werden können.<sup>589</sup> Das Gefühl einer sanften „Anspannung der Stimmlippen“ oder die Empfindung, dass die Stimmlippen „in vollster Breite und Masse schwingen“ entstehen aus Scheidemantels Wunschenken heraus, den Gesangsprozess für den Schüler deutlicher zu machen. Scheidemantels Vorgehen zeigt allerdings, dass er bemüht war, neue Erkenntnisse aus der Wissenschaft für den Sänger nutzbar zu machen, um die Geheimnisse der Stimme zu entmystifizieren.

Scheidemantel erklärt, dass er durch die Einbeziehung von „hellen Vokalen“ eine größere Tonreihe singen könne als mit der Vollstimme. Diese „mittelstarke Tonreihe“ empfindet er als „kernig“ und „gut klingend“. Daher bezeichnet er sie als „Mittelstimme“. Der Unterschied zwischen den Registern sei der „Klangkern“ und das Volumen der Töne; das Gemeinsame hingegen die „männliche Stimmklang-Eigenart“ der Töne. Auch hier merkt man also die Abgrenzung von der Weiblichkeit in der Verwendung der männlichen Singstimme.

Scheidemantel nennt die Register: Randstimme, Mittelstimme und Vollstimme. Dies tut er, um seinem „Gefühl einen bezeichnenden Ausdruck zu geben“.<sup>590</sup> Ferner fühlt er sich berufen den Begriff „Mittelstimme“ in die Stimmforschung einzuführen, „weil er in der Tat zutreffender nicht gefunden werden könnte“, wie er sich salopp ausdrückt.<sup>591</sup>

---

587 Ebd.

588 GB, S. 48.

589 Vgl. Richter, 2013, S. 49. Vgl. auch Kap. VII.

590 GB, S. 49.

591 Ebd. S. 49. Auch Stockhausen beschäftigte sich mit der „Mittelstimme“, die er häufig „Falsett“ nennt, und die er als essenziell für den Gesang betrachtete. So schreibt er in seiner *Gesangsmethode*: „Es ist zu beklagen, dass in anatomischen Lehrbücher meistens nur der Brust- und Kopfstimme Erwähnung gethan wird. Das mittlere, das Falsetregister (wohl deswegen oft Mittelstimmregister genannt) ist für die Tonbildung sicherlich das wichtigste [sic]; es wurde aber von unseren Physiologen bisher nicht genügend untersucht“. Stockhausen, 1884, S. 12 (Fußnote).

Um seine Terminologie zu überprüfen, vergleicht er sie mit den Schriften folgender Autoren: Stockhausen,<sup>592</sup> dies ist das einzige Mal, dass die *Gesangsmethode* seines Lehrers erwähnt wird, Dr. J. Michael,<sup>593</sup> C.R. Hennig<sup>594</sup> und Th. Paul.<sup>595</sup> Man erkennt dabei das Bestreben des Autors, die verworrene Begrifflichkeit der unterschiedlichen Register verständlicher zu machen; zugleich versucht er jedoch, die Fachbegriffe der anderen Gesangspädagogen mit seiner Terminologie zu ersetzen.

Ähnlich wie mit dem männlichen Mechanismus der Stimme verfährt er mit dem „weiblichen Mechanismus in der männlichen Stimme“, das heißt mit der „Fistel des Mannes“.<sup>596</sup> Grundsätzlich sei die Fistel, wie schon erschöpfend dargestellt worden ist, „weibisch“. Man könne sie höchstens dafür verwenden einen „Juchzer auszustoßen“. Trotzdem erkennt Scheidemantel, dass er eine kleinere Tonreihe, die eine andere „Klangqualität“ haben würde, in der Falsettlage stärker singen könnte, als das ganze ihm zur Verfügung stehende Falsettregister. Daher sieht er es als bewiesen an, dass zwei „Fistelstimmregister“ in der männlichen Stimme existieren.

Bei der Besprechung der unterschiedlichen Mechanismen der Stimme befasst Scheidemantel sich auch mit der Frage, ob eine „Verschmelzung des männlichen und weiblichen Mechanismus in der männlichen Stimme“ denkbar wäre (vgl. Kap. III.2.9.). Doch kommt er schnell zu dem Schluss, dass dies „gar nicht möglich“ sei.<sup>597</sup> Er setzt seine aus der Praxis stammende Erfahrung gegen die Schriften von Gutzmann (*Stimmbildung und Stimmpflege*, S. 45), Julius Hey (*Deutscher Gesangsunterricht, III*, S. 104) und Lilli Lehmann (*Meine Gesangkunst*, S. 22), die alle eine Beteiligung des Falsetts im Gesangsunterricht als erstrebenswert erachten, um eine „voix mixte“ herzustellen.

Neben seinen oben erläuterten weltanschaulichen Gegenpositionen (vgl. Kap. III.5.2. und III.5.3.) führt Scheidemantel weitere Gründe an, welche die Verwendung des Falsetts für die Erlangung einer „voix mixte“ in Abrede stellen. Hauptsächlich dient ihm seine eigene Stimme als Beispiel. Er legt dar, dass es ihm nicht möglich sei, die zwei dualistischen Mechanismen „unhörbar“ untereinander auszutauschen, da dabei stets ein „Knax“ zu hören sei. Ebenso betont er, dass „die Erfahrung“ beweisen würde, dass gewisse Sänger gar kein

---

592 *Gesangsmethode*, S.12

593 *Bildung der Gesangsregister*, Hamburg: Voss, 1887

594 *Deutsche Gesangsschule* sowie *Die Unterscheidung der Gesangsregister*, Leipzig: Schott, 1891.

595 *Systematische Sprech- und Gesangstonbildung*, Hainauer: Breslau. Die Benennungen der Quellen folgen Scheidemantels Angaben, vgl. dazu GB, S. 49ff.

596 Ebd. S. 53.

597 Ebd. S. 57.

Falsett hätten oder dass das Falsett „schwächlich“ klingen würde. Als weiteres Beispiel führt er seinen Tenorkollegen Anton Erl<sup>598</sup> – „einen der geschicktesten Kehlkopfvirtuosen“ – an, dem es auch nicht gelinge, die zwei Mechanismen auf einen Ton unhörbar gegeneinander auszutauschen. Ebenso findet er diesen Umstand durch „Garcias Abhandlung über die voix mixte“ sowie Merckels Schrift über den Kehlkopf bestätigt.<sup>599</sup>

Aus heutiger Sicht ist klar, dass es sich bei Scheidemantels Beschäftigung mit den Schriften seiner Zeitgenossen eher um Fragen der Nomenklatur handelt, wie schon Klunger in seinem Artikel über die Schriften Scheidemantels und Reineckes erkannte. Scheidemantel schreibt selbst, dass Lilli Lehmann mit dem Falsett seinen Begriff der Kopfstimme meinte, kritisiert sie aber dennoch für die Verwendung dieses Begriffs, da sie ihn gleichbedeutend mit dem Begriff „Fistel“ verwendet. Typisch für die rechthaberische Art, seine Thesen dazustellen, sei seine Erwiderung dazu zitiert:

Der letzte Satz beweist mir, daß L. Lehmann über die Bildung der Gesangsraster beim Manne insofern in einem Irrtum befangen ist, als sie glaubt, Betzens<sup>600</sup> ‚Falsett‘ sei eine veredelte Fistel. Daß Betzens ‚Falsett‘ schön klingende Kopfstimme (voix mixte) war, die ausschließlich dem männlichen Mechanismus seiner Stimme angehört, weiß ich genau, wie ich es von der Kopfstimme Stockhausens, Eugen Guras, Messchaerts und meiner eigenen weiß.<sup>601</sup>

Im Unterschied zu der Herangehensweise Lehmanns und Heys in der Entwicklung der männlichen Höhe, die bei Richter die „Bühnenstimme des Tenors“ genannt wird,<sup>602</sup> sieht Scheidemantel es als nicht förderlich an, das Falsett – damit meint er sowohl das „artistic falsetto“ (Kopfstimme) als auch das „natural falsetto“ (Fistel) – bei der Entwicklung der Höhe zu benutzen.<sup>603</sup> Für ihn kann die männliche Höhe nur durch die Verwendung der Mittelstimme entwickelt werden. Diese ist wiederum mit der Einstellung des Vokaltrakts verbunden was Scheidemantel stets durch die „Klangkrafteigenart“ der Mittelstimmvokale I und E verdeutlicht. Die Resonanz der Mittelstimmvokalen

598 Anton Erl (1848–1927). In Tredes Buch befindet sich eine Aquarellzeichnung von Scheidemantel als Don Juan, die von Erl stammen soll. Trede, 1911, S. 64.

599 Scheidemantel bezieht sich auch Merckels *Der Kehlkopf* sowie auf Garcías „[Gesangs-] Schule, S. 82“.

600 Franz Betz, deutscher Bassbariton (1835–1900) und erster Bayreuther Wotan im Jahre 1876.

601 GB, S. 57.

602 Vgl. Richter, 2013, S. 140.

603 Scheidemantels Kritiker Paul Bruns soll „aus optimaler Lockerheit vom Falsett aus“ die Stimme entwickelt haben. Tesarek, 1997, S. 110.

I und E wird benutzt, um die Stimme schlagkräftiger zu machen, ohne mehr Kraftaufwand zu betreiben. Durch die Verwendung der „Mittelstimmresonanz“ muss der subglottische Druck weniger erhöht werden, um die höhere Lage in der Männerstimme oberhalb des Registerübergangs zu trainieren. Es fragt sich, wieso es nicht möglich sein sollte, die Einstellung des Vokaltrakts auch im Falsett zu üben, um sich die Konfiguration des Vokaltrakts zu vergegenwärtigen. Somit kann man, bevor man die Töne mit einem höheren Kraftaufwand singt, die generelle Einstellung des Gesangsapparats trainieren und dadurch ein besseres Gefühl für die höheren Töne entwickeln. Scheidemantel zeigt jedoch wenig Verständnis für diese Vorgehensweise, wahrscheinlich auch wegen seiner allgemeinen Ablehnung gegen das „Weibische“ im Mann.<sup>604</sup> Schließlich legt er dar, dass es ebenso unmöglich sei, die „Kopfstimme“ durch Verwendung des „Fistels“ zu lernen und stellt sich damit erneut gegen die Gesangspädagogik von Lotte Lehmann und Julius Hey. Gleichzeitig stellt er seinen „Weg der Stimmbildung“ als den einzig richtigen dar:

Gegen die Forderungen L. Lehmanns, Heys und anderer Stimmbildner spricht die Tatsache, daß die Kopfstimme am leichtesten von solchen Sängern erlernt wird, die eine nur dürftige Fistel, oder fast gar keine haben, und daß alle Sänger mit Hilfe der Kopfstimmvokale sicher in den Besitz und den Gebrauch der Kopfstimme gelangen, wenn sie den von mir angegebenen Weg der Stimmbildung befolgen. Die Fistel ist keine Wünschelrute, mit deren Hilfe die Klangquelle der männlichen Kopfstimme entdeckt werden kann, auch wenn sie in der Hand eines ausgezeichneten Mediums getragen würde.<sup>605</sup>

Man beachte hier, dass Scheidemantel Lehmann und Hey immerhin als ausgezeichnete Vermittler der Gesangkunst nennt, ganz im Gegensatz zu Taylor. Der Grund liegt darin, dass Lehmann und Hey bemüht waren, die deutsche Gesangkunst zu fördern und eine persönliche Verbindung zu Richard Wagner hatten. Es war viel einfacher für Scheidemantel, den „Amerikaner Taylor“ als Ausländer und Vertreter der altitalienischen Gesangsschulung zu geißeln. Bei Scheidemantels Beschäftigung mit den unterschiedlichen Gesangspädagogen, die seine Schrift erheblich anwachsen lässt (vgl. Kap. VIII.), ist man daher

604 Hier ergibt sich eine weitere interessante Parallele zu der „Weiblichkeit“ im Mann, da Scheidemantel es aus seiner Erfahrung als bewiesen ansieht, dass Sänger mit einer „dürftiger Fistel am schnellsten und sichersten das männliche Pianoregister“ lernen würden. Sängern mit einer „starken Fistel“ würde es schwerfallen „dem weiblichen Mechanismus aus dem Wege zu gehen“, wenn ein „männliche[s] piano“ gefordert werde. Scheidemantel insinuiert damit, dass männlichere Sänger eine „dürftige Fistel“ hätten und weiblichere Sänger eine stärkere „Fistel“ und rekurriert damit auf die Theorien Weiningers (vgl. Kap. III.5.1.). GB, S. 54.

605 GB, S. 58.

gewillt, von einer national gefärbten Gesangsauffassung zu sprechen, deren leitende Instanz Richard Wagners Schriften bildeten.

### III.7. Scheidemantel korrigiert García

Durch die Besprechung der *Ecole de García: traité complet de l'art du chant*, versucht sich Scheidemantel an einer allgemeingültigen Neudefinition der Begriffe „Mechanismus“ und „Register“. Scheidemantel betont seine „Zugehörigkeit“ zu der Gesangstradition, die von García begründet wurde: „Stockhausen, mein Lehrer, war Garcías Schüler“.<sup>606</sup> Er findet aber, dass Garcías „bisher allgemein anerkannte“ Definition der Register fehlerhaft sei. Die Definition Garcías, die noch heute in vielen Lehrbüchern zu finden ist,<sup>607</sup> lautet:

Wir verstehen unter Register eine Reihe von aufeinander folgenden homogenen, von der Tiefe zur Höhe aufsteigenden Töne, die durch die Entwicklung desselben mechanischen Prinzips hervorgerufen sind, und deren Natur sich durchaus unterscheidet von einer anderen Reihe von ebenfalls aufeinander folgenden homogenen Tönen, die durch ein anderes mechanisches Prinzip hervorgerufen sind. Alle demselben Register angehörigen Töne sind indessen von einerlei Natur, gleich viel welche Modifikation sie hinsichtlich des Klangpräges oder der Stärke erleiden können. Die Register decken einander in einem Teile ihres Gebietes, so daß die in einer gewissen Region vorhandenen Töne zu gleicher Zeit zwei verschiedenen Register angehören können, und daß die Stimme dieselben, sei es im Sprechen, sei es im Singen, angeben kann, ohne sie miteinander zu verwechseln.<sup>608</sup>

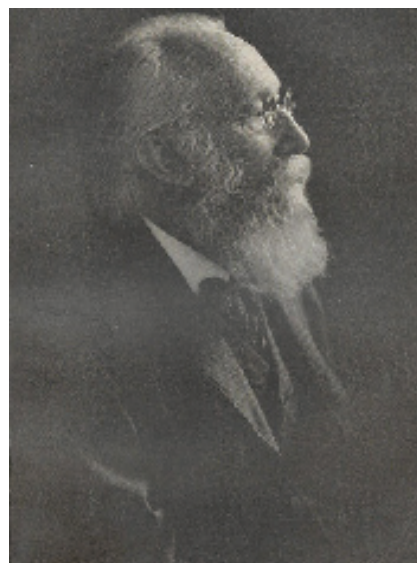
Scheidemantel stört sich daran, dass García die Begriffe „Mechanismus“ und „Register“ gleichbedeutend verwendet. Nach seiner Auffassung liefert García eher die Definition für den Begriff Mechanismus. „Mechanismus“ und „Register“ sind nicht gleichbedeutend in Scheidemantels Theorie. Daher schlägt er vor, das Wort Register mit dem Wort Mechanismus in Garcías Definition zu ersetzen. Somit wäre auch Garcías Definition mit seiner Terminologie bezüglich der zwei Mechanismen pro Stimme und den drei männlichen und fünf weiblichen Registern im Kunstgesang kongruent, die nach seiner Meinung „die Erfahrung“ lehrt. Durch diese Veränderung sieht er Garcías Definition als „Ergänzung“ seiner Darlegung, die die Register „als ein[en] Unterbegriff unter dem Hauptbegriff Mechanismus“ erklären.<sup>609</sup>

<sup>606</sup> GB, S. 77.

<sup>607</sup> Vgl. Richter, 2013, S. 135; Seidner & Wendler, 2010, S. 91f, Göpfert, 1994, S. 31.

<sup>608</sup> Zitiert in: GB, S. 108f.

<sup>609</sup> Ebd. S. 109f.



**Abb. 32.** Manuel García und Julius Stockhausen. Scheidemantel war es wichtig seine Zugehörigkeit zu der Tradition um García und Stockhausen zu betonen, da es sich bei diesen Gesangspädagogen um anerkannte Autoritäten auf dem Gebiet der Stimmwissenschaft handelte.<sup>610</sup> Bilder: aus Wirth, 1927, S.96 und S. 432.

Die von García als möglich erachtete Modifikation der Stärke und des Klangpräges der Tonreihen „innerhalb eines Mechanismus“ sieht Scheidemantel als entscheidender Vorläufer für die Entwicklung seiner Registertheorie, die besagt, dass es möglich sei, einzelne Tonreihen innerhalb eines Mechanismus zu erzeugen, die durch ihre Stärke und ihr Klanggepräge von anderen Tonreihen innerhalb desselben Mechanismus unterscheidbar sind. Somit reiht er seine Theorie der Register in die wissenschaftliche Tradition der Stimmforschung ein, die von García begründet wurde, und macht seine Schriften zu einem Teil des wissenschaftlichen Diskurses (siehe Kap. III.8.). Die heutige Definition von der Modal- und der Falsettstimme, die immerhin der Mechanismus-These Scheidemantels ähnelt und die auch in Garcías Definition mitschwingt, erreicht jedoch eine Allgemeingültigkeit, an die Scheideman-

<sup>610</sup> Die Zugehörigkeit zu gewissen Gesangsschulen zu betonen ist auch heute Usus. So findet man beispielsweise bei Haefliger einen Stammbaum mit unterschiedlichen Gesangsschulen. Es muss hierbei eingewendet werden, dass dieser Stammbaum gravierende Mängel aufweist. So war Messchaert Schüler von Stockhausen und Paul Lohmann Schüler von Scheidemantel. Die einzelnen Zuordnungen sind also falsch. Wahrscheinlich ließen sich die Zusammenhänge aus Gründen der Darstellung nicht korrekt abdrucken. Vgl. Haefliger, 2010, S. 176f.

tels Registertheorie in ihrer Subjektivität nicht herankommt. Die „feineren Spannungsverschiedenheiten des Gesangsorganes“<sup>611</sup> machen sich eben nicht eindeutig beim Singen oder beim Sprechen bemerkbar, im Gegensatz zu der Modal- und der Falsettstimme. Dass die Einteilung Scheidemantels dennoch als Mittel für den Pädagogen nützlich ist, liegt auf der Hand, kann der Lehrende doch somit dem Schüler leichter in seinem Suchen nach dem richtigen Stimmklang behilflich sein. Scheidemantels Registertheorie erscheint für den Verfasser dieser Zeilen als symptomatisch für die Erschaffung einer Methode, die eine bewusste Art zu singen lehren will, mit dem Ziel, alle störenden Elemente aus dem Vortrag auszumerzen (siehe hierzu Kap. IV.). Scheidemantel führt diesen Gedanken weiter in seinen Studienbeispielen, die eine festgesetzte Methode für das Erlernen von Musikwerken vorschreiben, wie ab Kapitel IV. dargelegt wird.

### III.8. Stockhausens Pädagogik als Vorbild?

Wie bei der Theorie der Register deutlich wurde, nimmt Scheidemantel in seiner *Gesangsbildung* direkt Bezug auf seine Lehrer. Bei der Betrachtung von Garcías Registerdefinition geht es Scheidemantel – auf der Basis seines Wissensstandes und in Rekurs auf seine eigenen Erkenntnisse – um eine Konkretisierung von Garcías Theorie. In der *Stimmbildung* richtete Scheidemantel sich nach den Erkenntnissen von Stockhausen.<sup>612</sup> In den Büchern Scheidemantels wird jedoch nur einmal explizit auf die *Gesangsmethode* Stockhausens verwiesen und dies nur im Zusammenhang mit den Gesangsregistern.<sup>613</sup> Es ist nicht so, dass Scheidemantel seinen Lehrer in der *Gesangsbildung* ganz verschweigen würde. Er schreibt sogar sehr viel über ihn, allerdings konzentriert er sich eher auf Stockhausens Rolle als Sänger und als Gesangspädagoge. Stockhausens Gesangsschriften bleiben dabei fast unerwähnt.

Bei der Besprechung der stimmbildnerischen Gesetze, kommt Scheidemantel auf seinen Lehrer zu sprechen, als er sich gegen die Kritik von Bruns zur Wehr setzt. Genau wie in seinem Zeitungsartikel von 1906 erwähnt er die Vorzüge Stockhausens, „den größten deutschen Sänger, der je gelebt hat“. Er sei nicht nur intelligent gewesen, sondern habe auch eine „[vollendete] Gesangskultur an den Tag gelegt“, der sich im „Stockhausenschen Ton“ kundgetan habe. Dies schreibt Scheidemantel wahrscheinlich in Anlehnung an den „Schmittschen Ton“, der von Julius Hey in Verbindung mit seinem Lehrer

---

611 GB, S. 46.

612 Es scheint dem Verfasser ein lohnendes zukünftiges Unterfangen, die Entwicklung der gesangspädagogischen Meinungen von García bis Lohmann zu untersuchen.

613 Vgl. GB, S. 49.

Friedrich Schmitt erwähnt wird.<sup>614</sup> Schmitt und Hey arbeiteten mit Wagner zusammen, dessen Hauptanliegen im Gesang für Scheidemantel darin lag, das „Wort im Gesange“ zu seinem Recht kommen zu lassen. Stockhausen habe zu dieser Zeit im „Zenith seines Sängerruhmes“ gestanden und sei der „unerreichte Vertreter des ‚Wortes‘“ für seine Zeitgenossen gewesen.<sup>615</sup>

Scheidemantel legt besonderen Wert darauf, dass sein großes Vorbild Wagner Stockhausen als Gesangslehrer für seine Musikschule in München zu gewinnen versuchte. So zitiert Scheidemantel einen Brief Wagners an Stockhausen, in dem der Komponist sich erkundigt, ob er bereit wäre, „nach München überzusiedeln“, um dort in der geplanten Musikschule zu unterrichten. Diese Auszeichnung stellt für Scheidemantel „die künstlerische Bedeutung Stockhausens in das echte und rechte Licht“; weiterhin benutzt er diese Tatsache, um gegen die Kritiker Stockhausens zu argumentieren.<sup>616</sup> Hier wird erneut deutlich, dass Scheidemantel Wagner als die höchste künstlerische Instanz sieht. Wagners Ersuchen, Stockhausen für seine Schule und seine Sache zu gewinnen, macht jegliche Kritik an seine pädagogischen Fertigkeiten zunichte und macht ihn zu einer ähnlich wichtigen Figur, wie es Hey und Schmitt gewesen sind. Schließlich bedauert Scheidemantel, dass man wegen der „hervorragenden Bedeutung“ Stockhausens als Sänger seine Fähigkeiten als Stimmbildner „unterschätzt“ und sogar „angezweifelt“ hätte. Er hebt hervor, dass neue Grundsätze im Bereich der Pädagogik die Methodik der Stimmbildung verändert hätten, aber dass „die Wege, die Stockhausen der Stimmbildung gewiesen hat, im Grunde genommen heute noch dieselben“ seien.<sup>617</sup> Dadurch sei die „Bedeutung des Stimmbildners Stockhausen“ immer noch ungeschmälert. Hier hätte Scheidemantel die Möglichkeit gehabt, die Vorbildfunktion Stockhausens für seine *Stimmbildung* deutlicher hervorzuheben. Doch geschah dies nicht. Vielleicht hing dies damit zusammen, dass Stockhausen schon etliche Jahre vor der Niederschrift der *Gesangsbildung* gestorben war. Vielleicht nahm Scheidemantel auch an, dass jeder Gesangsexperte die Ähnlichkeiten zwischen den Schriften bemerken würde und dass es nicht nötig sei, die genauen Entlehnungen kenntlich zu machen. Die Ergänzungen in der *Gesangsbildung* lassen darauf schließen, doch gibt es noch weitere Aspekte, die in diesem Zusammenhang von Bedeutung sind.

Scheidemantel verdeutlicht sein Forscher-Selbstverständnis mit einer „Baumeister-These“. Hier nimmt er direkt Bezug auf Stockhausen. Die größte

---

614 Fleischhauer, 1942, S. 24.

615 GB, S. 35.

616 Ebd. S. 33f.

617 Ebd. S. 36.

Erkenntnis für die Stimmbildung sieht Scheidemantel in dem Satz Stockhausens begründet, dass die „Sprachelemente, Vokale und Konsonanten“ die „natürlichen Stimmbildner“ seien. Der erste, der dieses „Grundgesetz“ als Basis für die Stimmbildung ausgearbeitet hätte, sei der Leipziger Gesangspädagoge Bruno Müller-Brunow (1853—1890) gewesen. Dieses Ausarbeiten sieht Scheidemantel analog zu der Arbeit von unterschiedlichen Baumeistern, die am selben Bau arbeiten, um gemeinsam über Generationen hinweg ein Gebäude zu erschaffen. Zur Stimmbildungslehre schreibt Scheidemantel:

Dieses Grundgesetz [Stockhausens] hat Müller Brunow als einer der Ersten in seiner vollen Bedeutung erkannt und zur Grundlage einer Tonbildungslehre gemacht, und nach Müller Brunow sind wieder andere gekommen und haben weiter geforscht und gebaut, und nach ihnen werden wieder andere kommen und werden weiter bauen, ohne daß der eine oder der andere Baumeister aus der Reihe ausgeschaltet werden dürfte, denn jeder hat sein redlich Teil zum Bau herzugetragen.<sup>618</sup>

Nach diesem Satz ist es schon etwas merkwürdig, dass Scheidemantel seine explizite Beschäftigung mit Stockhausens *Gesangsmethode* nicht anspricht, wie dies in seiner *Stimmbildung* deutlich wird. Dies könnte mehrere Gründe haben. Es wird in der Literatur berichtet, dass Scheidemantel zum ersten Mal nach Frankfurt kam, als Stockhausen an seiner *Gesangsmethode* schrieb und dass zwischen dem Lehrer und dem Schüler alle Teilbereiche dieser Schrift „lebhaft erörtert und besprochen wurden“ sowie, dass Scheidemantel dadurch an dem Buch „mithelfend thätig“ gewesen sei.<sup>619</sup> In Piersons Artikel wird Scheidemantel gar zum „Mitarbeiter an Stockhausens Gesangsschule“<sup>620</sup> gekürt; dies wird jedoch nirgends von Stockhausen bestätigt. Stockhausen erwähnt in seiner späteren Schrift *Gesangstechnik und Stimmbildung* die Mitarbeit seines Schülers Max Friedlaender, von Scheidemantel steht aber dort nichts.<sup>621</sup> Fühlte Scheidemantel sich womöglich aus der Schrift Stockhausens „ausgeschaltet“? Vielleicht flossen Teile aus dem Wissen, das sich Scheidemantel im Unterricht bei Merian-Genast sich aneignete in die Schrift Stockhausens ein. Dies lässt sich jedoch heute nicht mehr nachvollziehen, da Merian-Genast keine gesangspädagogischen Schriften hinterließ. Immerhin hatte die Sängerin mit Wagner zusammengearbeitet und war, nach Ausführungen Siegfrieds, eine wichtige Persönlichkeit im kulturellen Leben Weimars.

618 Ebd. S. 36.

619 Kohut, 1888, S. 361.

620 Pierson, 1911, S. 239.

621 Stockhausen, 1886, Vorwort.

In fast allen Schriften wird das eher schwierige Schüler-Lehrer-Verhältnis zwischen Stockhausen und Scheidemantel angesprochen, das sich erst nach einigen Jahren verbessert haben soll.<sup>622</sup> Scheidemantel sang schon am Anfang seines Studiums bei Stockhausen große Partien in Weimar, obwohl er noch lange nicht fertig war mit seiner Ausbildung. Es scheint, als ob Stockhausen diesen Umstand in seiner Schrift angesprochen hat, indem er über Gesangsschüler seiner Zeit schrieb:

Kaum dass er [der Sänger] zu einer guten Aussprache gelangt ist, findet er, wenn er sonst eine kräftige Stimme hat und ein halbes Dutzend Rollen auswendig kann, leicht ein Engagement an den zahlreichen Opernbühnen des deutschen und österreichisch-ungarischen Reiches. Selten wendet daher ein stimmbegabter Sänger jetzt drei Jahre an sein Studium. Während seine Comilitonen, die Instrumentalisten, sieben bis acht, auch zehn Jahre lang ununterbrochen an ihrer Ausbildung arbeiten, will er in ebenso vielen Monaten schon vor das Publicum treten! Das gereicht der Gesangkunst nicht zum Ruhme.<sup>623</sup>

Womöglich war diese Aussage Scheidemantel peinlich, doch gibt es noch weitere Dinge, die Scheidemantel von Stockhausen trennten. Das Fundament für seine spätere Karriere legte Scheidemantel durch die Ausbildung bei Stockhausen, doch gleichzeitig müssen die zwei Baritone durch ihre ästhetischen Vorlieben sehr unterschiedlicher Meinung gewesen sein (vgl. Kap. Ib.1.).<sup>624</sup> Dies scheint für Scheidemantel beim Verfassen seiner Bücher ein Dilemma gewesen zu sein. Einerseits betont er die Zugehörigkeit zu der Schule um Stockhausen und García, andererseits wollte er ganz als Wagnerianer dastehen. Deshalb musste er auch vehement betonen, dass Stockhausen die von Wagner geforderte Gesangkunst fördern wollte. In seinem Zeitungsartikel von 1906 schreibt Scheidemantel noch, dass Stockhausen die Gesangsschule errichten wollte, die Wagner sich wünschte. In seiner *Gesangsbildung* spricht er jedoch nicht mehr davon. Hatte hier eine Veränderung in der Denkweise Scheidemantels stattgefunden? Eine genauere Betrachtung von Wagners Forderungen und Stockhausens *Gesangsmethode* könnten der Grund dafür sein, dass Stockhausens Gesangsschriften für ihn nicht mehr erwähnenswert waren.

622 Vgl. Trede, 1911, S. 20.

623 Stockhausen, 1884, S. 2f.

624 Brahms und Stockhausen waren bis zu Brahms' Tod herzlich befreundet. Kurz vor seinem 70. Geburtstag schrieb Stockhausen an Brahms: „Weil ich die besten Gesänge unserer Liedliteratur immer wieder brachte, stand ich hoch in Ehren beim Publikum, und der größte unter den lebenden Komponisten nennt mich „Kollege“! Schöneres bringt gewiß das Fest nicht als das eine Wort!“ Wirth, 1927, S. 476.

Wagner war mit der Art, wie seine Zeitgenossen Gesang unterrichteten, nicht einverstanden und betonte, dass die Verbindung von Sprache und Gesang „nicht auf dem bisherigen, von unseren Gesangslehrern eingeschlagenen Wege geschehen“ könne.<sup>625</sup> Die *Gesangsmethode* Stockhausens indes beinhaltet, neben den von Scheidemantel als nicht hilfreich angesehenen Solmisationen (vgl. Kap. IIb.4.3.), unzählige Bezüge zur altitalienischen Gesangsschulung und älteren Schriften über den Gesang. Stockhausen bezieht sich u.a. auf Caccini und vor allem Johann Friedrich Agricola, bzw. seine Übersetzung von Tosis Gesangswerk *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* aus dem Jahre 1723 und beschreibt sie als die „italienischen Singmeister“.<sup>626</sup> Außerdem bringt Stockhausen ein Beispiel des Komponisten Peter von Winter (1754–1825), der für Wagner als Inbegriff eines Komponisten gilt, der die deutsche Sprache als „eine übersetzte Unterlage für die Melodie“ behandelte.<sup>627</sup> Ferner schreibt er über den Hexachord des Mittelalters und bringt Beispiele und Erläuterungen zum Gesang von dem Komponisten Johann Andreas Herbst (1588–1666). Zu allem Überfluss werden Beispiele aus Meyerbeers und Wagners Werken in einem Atemzug angeführt.<sup>628</sup> Dies sind alles Elemente, die von Wagnerianern und den Nachlassverwaltern Bayreuths nicht akzeptiert werden konnten. Bei Scheidemantel findet man daher kein Wiederaufgreifen älterer Texte. Anstelle der italienischen Gesangkunst wird nun die Stimmphysiologie als neue Autorität ins Feld geführt. Auch die Beispiele in Scheidemantels *Stimmbildung* stammen allesamt entweder von Wagner oder von Komponisten, die Wagner nahe standen bzw. von Scheidemantel als nützlich für die neue deutsche Gesangsschulung angesehen wurden. Die Art Gesang zu unterrichten änderte sich nicht.<sup>629</sup> Zwar wurden die störenden Faktoren, über die sich Wagner echauffierte, d.h. die Bezüge zu älteren Texten über den Gesangsunterricht, abgeschafft, doch blieb die Art der Stimmbildung bei Scheidemantel gleich wie bei seinem Lehrer Stockhausen, der wiederum eine starke Verbindung zu der altitalienischen Gesangsschulung hatte. Mehrere Autoren betonen zudem, dass Stockhausens *Gesangsmethode* auf Garcías

625 Wagner, 1865, S. 12.

626 Stockhausen, 1884, S. 84.

627 Wagner, 2008, S. 377.

628 Stockhausen, 1884, S. 26.

629 Scheidemantels Hauptübungen mit den dazugehörigen Schwellübungen sind nichts anderes als das sogenannte „Crêscere la voce“ der Belcanto-Schulung, das schon für Giulio Caccini (1551–1618) eine große Bedeutung hatte. Für Pier Francesco Tosi (1654–1732) soll dies das „wichtigste[...] Stimmbildungsmittel überhaupt“ gewesen sein. Im Grunde handelt es sich dabei um die *Messa di voce*, *Esclamatio viva* und *Esclamatio languida*. Dies sind Übungen, mit der die Stimme „gestärkt“ und die „Kontrolle des Atems trainiert“ werden. Vgl. Haefliger, 2010, S. 82f.

*Traité complet de l'art du chant* basiert.<sup>630</sup> Scheidemantel hat also eine direkte Verbindung zu der Belcanto-Technik Garcías.

Die gelegentliche Rückbesinnung auf Herangehensweisen, welche die individuellen Aspekte des Übens mit dem Schüler in den Vordergrund stellen (vgl. Kap. IIb.4.3.), erweckt den Anschein, als würde es sich bei der Gesangsschulung Scheidemantels um eine individualisierte Methode handeln. Zur Erinnerung: Scheidemantel wünscht sich, dass jeder Schüler seine eigenen Übungen mit dem Lehrer entwickelt. Diese Übungen sollen in ein persönliches Übungsheft eintragen werden. Weiterhin rät er, dass der Lernende stets mit denjenigen Übungen anfangen sollte, die ihm leichtfallen.

Dieser Anschein wird jedoch durch Scheidemantels Beschreibung seines Unterrichts bei Stockhausen ins Wanken gebracht. Aus seinen Darlegungen wird ersichtlich, dass Scheidemantel in seiner *Stimmbildung* ähnliche Übungen lehrt, wie Stockhausen sie mit ihm machte. Ferner behauptet er, dass seine Art des Unterrichts die einzig richtige sei und zementiert diese Behauptung, indem er sich auf Wagner beruft und seine eigene Karriere als erfolgreicher Sänger in den Mittelpunkt stellt.<sup>631</sup>

Scheidemantel liefert eine Selbstanalyse über seinen „stimmlichen Entwicklungsgang“, als er sich gegen die Behauptung Bruns verteidigt, ein verkappter Tenor zu sein:

Als ich zu Stockhausen kam, sang ich mit ungestellter und leicht gedrückter Mittelstimme. Kopfstimmübungen auf dunkle Vokale, die mir in kürzester Anleitung gut gelangen, machten meine Stimme frei und lösten in der erweiterten Form von Schwelltönen meine bis dahin gefangen gehaltene Bruststimme aus ihren Banden. Dadurch erhielt meine Stimme den ihr natürlichen Baritoncharakter.<sup>632</sup>

Die „dunkle Grundfärbung“, die durch Übungen auf klingende Konsonanten in Verbindung mit dunklen Vokalen hergestellt werden soll sowie *Messa di voce*-Übungen werden als wichtigste Elemente in Scheidemantels *Gesangsmethode* angeführt. Sie stammen aus dem Unterricht bei Stockhausen, wie das obige Zitat verdeutlicht. Scheidemantel macht darauf aufmerksam, dass zwar die „Stimmbildungsverfassung“ des Lernenden dafür ausschlaggebend

630 Vgl. Stark, 2008, S. 6 sowie Haefliger, 2010, S. 55.

631 Scheidemantel schreibt im Vorwort seiner *Gesangsbildung*, dass es ihm um die „Lösung der einen oder anderen Zweifelsfrage“ ginge. Doch wird anhand seiner Beschäftigung mit der damaligen gesangspädagogischen Literatur deutlich, dass er seinen Weg als den einzig richtigen ansieht. So schreibt er beispielsweise auf Seite 90 seiner *Gesangsbildung*: „Diese Art, die Register an den Grenztönen auszugleichen, ist die einzig richtige und empfehlenswerte“. GB, S. 90.

632 GB, S. 100.

sei, ob der Unterricht mit dunklen oder hellen Vokalen anfangen sollte. Doch erhebt er wenig später die Forderung, dass die Stimmbildung in jedem Fall mit „der Übung dunkelgefärbter und gespannter (geschlossener) Vokale“ anfangen sollte.<sup>633</sup> Wie in Kapitel IIb.1.2. schon erläutert wurde, verlangte Scheidemantel ein klangstarkes Gesangsorgan von angehenden Sängern. Später liefert er technische Hilfen, wie die Stimme maximiert werden kann, um beispielsweise Wagners Bühnenwerke gestalten zu können. In erster Linie propagiert er die Tiefstellung des Kehlkopfes, die auch von anderen Gesangspädagogen gefordert wurde. Von der Sekundärliteratur wird diese Sicht bekräftigt. Über den Unterricht von Schmitt und Hey schreibt Göpfert: „Durch Tiefstellen des Kehlkopfes wird ein voluminöser, durchschlagskräftiger Ton gewonnen, der als neues Ideal, den helleren italienischen modifiziert“, ebenfalls sei aber auch die „registermäßig ausgeglichene Stimme“, die durch Einbeziehung des „Vokalausgleichs“ und der „deutlichen Artikulation“, zur richtigen Gestaltung im Sinne von „melodisch-instrumentale Linien“ als „Übungsziel“ im Unterricht Heys angegeben. Dabei waren es die „Erfordernisse“ der neuen Musikdramen Wagners, die dies in erster Linie verlangt hätten. Göpfert nimmt an, dass auch Stockhausen in seinem Gesangsunterricht zu ähnlichen Ergebnissen gekommen sei.<sup>634</sup>

### III.9. Ergänzende Leitsätze auf dem Weg zum Wagnergesang

Neben der Tiefstellung des Kehlkopfs gibt es noch einige andere Aspekte, die Scheidemantel ins Treffen führt, um Sängern und Sängerinnen das Aufführen von Wagners Musikdramen zu erleichtern. So spricht er von der sängerischen Modifikation der Resonanz, die für ihn mit der „dehnbare[n] Resonanzfähigkeit der Mundhöhle“ einhergeht. Gerade am Anfang des Unterrichts geht es Scheidemantel oft um die „dunkle Grundfärbung“. Es sei aber auch möglich, die „helle Grundfärbung“ beim Singen zu benutzen. Dies sei besonders wichtig für die höhere Lage der Männerstimmen. Durch Betonung der „hohen Kopfresonanz“, die sich vorwiegend durch die „Mittelstimmvokale“ E und I bemerkbar machten, ließen sich „Fortissimotöne“ erzeugen, die eine „ungeheure Durchschlagskraft“ besitzen würden und daher, nach seiner Meinung, „vom stärksten Orchester nicht übertönt“ werden könnten.<sup>635</sup>

633 GB, S. 19ff.

634 Göpfert, 1994, S. 43.

635 GB, S. 75. Scheidemantel erläutert, dass man, je höher man singt, die „tiefe Kopfresonanz“ abmildern sollte und die „hohe Kopfresonanz“ hervorheben sollte, die Töne würden dann „kerniger“ klingen. So sei es möglich, „sich mit Leichtigkeit in hoher Lage zu bewegen“. Ebd.

Diese Modifikation der Resonanz, die zu einer größeren Durchschlagskraft einer Stimme führt, ist heute durch die Formanttheorie bestätigt. Durch die Zusammenführung des dritten bis fünften Formanten zum Sängerformanten um 3000 Hz gelingt es dem Sänger leichter über ein Orchester zu singen.<sup>636</sup> Durch das Computer-Programm RTsect<sup>637</sup> lässt sich Scheidemantels Theorie leicht überprüfen. Scheidemantel gibt an, dass es durch eine „bewußtvoll“ herbeigeführte Abschwächung der „tiefen Kopfresonanz“ und durch die Betonung der „hellen Grundfärbung“ „leicht und sicher“ gelingen würde Wörter wie „Ruhm, Not, Wald mit Mittelstimme fortissimo zu singen“.<sup>638</sup> Im Folgenden wurden vom Verfasser dieser Arbeit auf der Tonhöhe [f1] (394 Hz) die Wörter „Ruhm, Not, Wald“ innerhalb von einer Zeitspanne von 4 Sekunden im gleichmäßigen Rhythmus und Tempo gesungen und ein Spektrogramm mit Hilfe der Long-Term Average Spectrum Darstellung (LTAS) hergestellt. Dabei wurden drei unterschiedliche Konfigurationen des Vokaltrakts vorgenommen. Zuerst ohne Tiefstellung des Kehlkopfs (I), dann mit Tiefstellung des Kehlkopfs (II) und schließlich mit Tiefstellung des Kehlkopfs und der Betonung der Vokalfarbe E (III). In den Spektrogrammen gibt die x-Achse die Herzfrequenzen zwischen 100 und 5400 Herz und die y-Achse die Lautstärke in Dezibel wieder.

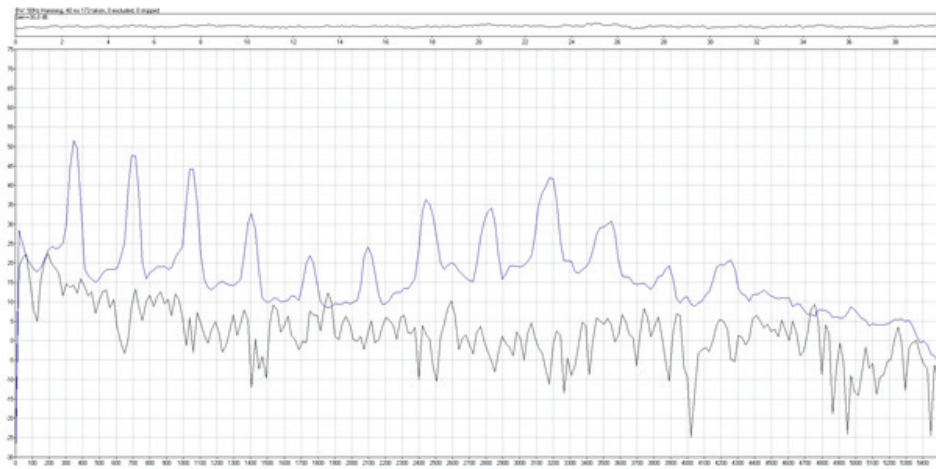
Der deutlichste Unterschied zeigt sich zwischen der Aufzeichnung I. und II. Die Tiefstellung des Kehlkopfes bewirkt eine eindeutige Zusammenführung des Energiemaximums um 3 kHz herum. Beim letzten Beispiel (III) akkumulieren die Formanten etwas deutlicher in diesem Bereich und der Frequenzbereich um 700 Hz steigt etwas an. Durch die E-Färbung wird der zweite Formant um 5db erhöht. Eine eindeutige Verbesserung des Klangs kann aber nicht anhand des Spektrogramms ermittelt werden. Es werden lediglich Parameter aufgezeichnet, die Hinweise darauf liefern. Das endgültige Klangresultat soll daher von einem Sachverständigen beurteilt werden. Individuelle anatomische Gegebenheiten spielen selbstredend bei der Suche nach der besten Stimmökonomie eine große Rolle.<sup>639</sup> Mit der Möglichkeit die „tiefe Kopfreso-

636 Hier bestätigt sich wieder die männliche Sicht Scheidemantels, da sich Frauenstimmen eher des Formanttunings bedienen, worüber Scheidemantel jedoch nichts schreibt. Der Grundton des Spektrums wird bei dieser Vorgehensweise durch die Beimischung des Vokals A verstärkt. Das Wort „Formant-Tuning“ ist neu, die theoretischen Grundlagen dieser Herangehensweise gehen jedoch sehr weit zurück, so heißt es bei Martienssen-Lohmann: „[...] schon die alten Italiener, die von den Formanten noch nichts gewußt haben, ließen ihre Soprane (Kastraten) in den hohen Lagen vorwiegend den Vokal a benutzen“. Martienssen-Lohmann, 2001, S. 115. Vgl. auch Richter, 2013, S. 88.

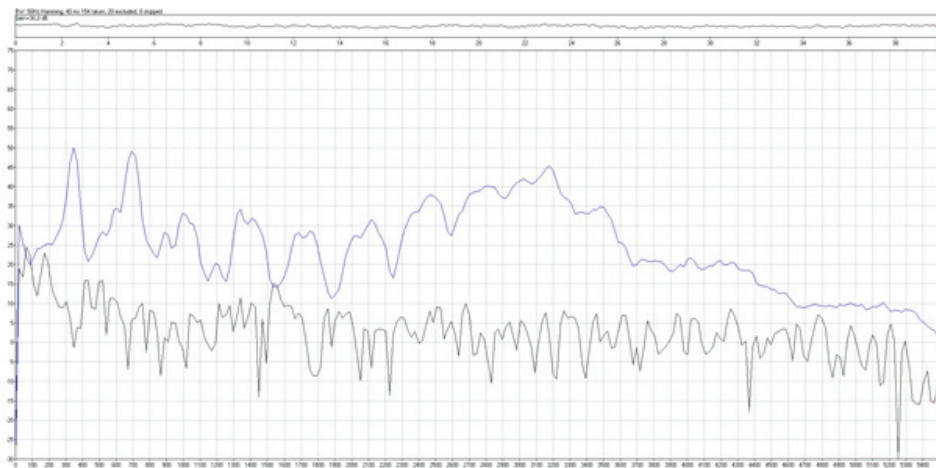
637 RTsect wurde von Svante Granqvist entwickelt und lässt sich auf der Seite [www.tolvan.com](http://www.tolvan.com) kostenlos herunterladen.

638 GB, S. 75.

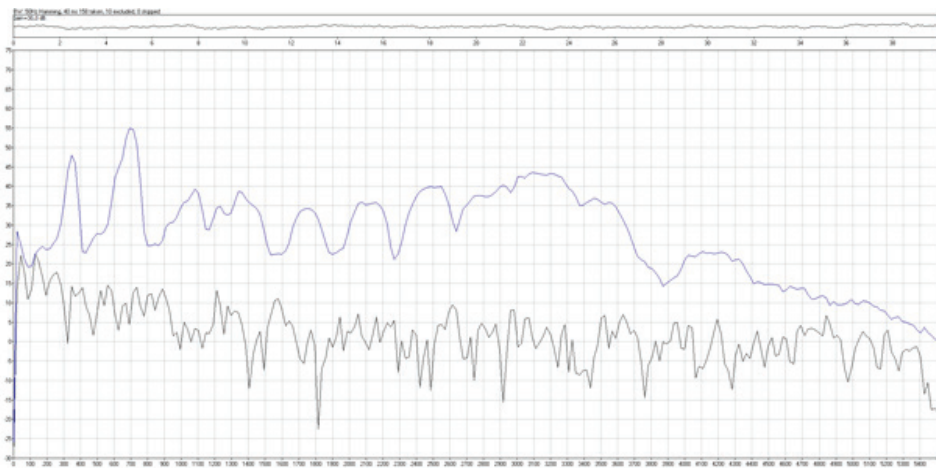
639 Sundberg schreibt in diesem Zusammenhang: „Der Sängerformant stellt sich [...] als



I **Abb. 33.** LTAS ohne Tiefstellung des Kehlkopfes.



II **Abb. 34.** LTAS mit Tiefstellung des Kehlkopfes.



- III **Abb. 35.** LTAS mit Tiefstellung des Kehlkopfes und Betonung der „Mittelstimmigkeit“.

nanz“ abzuschwächen und die „hohen Kopfresonanz“ zu erhöhen, weist Scheidemantel dem Sänger viele Wege, die geeignete Resonanz zu finden, um mit dem Minimum an Kraftaufwand ein Maximum an Klangstärke zu erzeugen. Somit handelt es sich hier um eine Arbeit, die sich mit den Formanten beschäftigt, obwohl Scheidemantel selbst diese Theorie noch nicht bekannt war.

Scheidemantel fordert aber nicht nur lautes Singen, sondern auch die „Randstimmigkeit“ der Gesangstöne. Das heißt, dass jeder Ton mit „Randstimme“ anfangen sollte. Damit rückt die Qualität der Stimme in den Mittelpunkt. Durch die Fähigkeit, einen Ton beliebig anschwellen zu lassen, was durch *Messa di voce*-Übungen trainiert wird, bleibt die Farbskala des Sängers groß. Scheidemantel betont, dass diese Farbskala gerade im Operngesang zu verkümmern drohe und sieht sogar die Existenz der deutschen Gesangskunst von dieser Entwicklung gefährdet:

Der Verfall der deutschen Bühnen-Gesangskunst [...] beruht einzig und allein auf der unbestreitbaren Tatsache, daß die deutsche Bühnensänger darauf angewiesen sind, ihrer Stimme andauernd das stärkste Forte abzurufen, um gegen das überlaute Orchester stand halten zu können.<sup>640</sup>

Scheidemantel meint, dass dies der Grund sei, wieso deutsche Sänger Gluck und Mozart nicht mehr in angemessener Form aufführen könnten. Scheidemantels Begründung scheint die Meinung des Dirigenten Felix Weingarten wiederzugeben, der seit 1896 einen „Verfall der Gesangskunst in Deutschland“ in den Aufführungen in Bayreuth gegeben sah. Dieser Verfall sei vor allem von der neuerrichteten „Bayreuther Stylschule“ ausgegangen. In diesem Zusammenhang schreibt Weingarten über Wagner:

„Wagner ruiniert die Stimmen“ und „Wagnersänger können Mozart nicht mehr singen“ sind die Phrasen, die man bis zum Ekel vernehmen muß. Man erinnere sich, wie Vogl den Octavio oder Tamino sang! Die Jungen sollen s i n g e n l e r n e n, wie es die Alten getan haben, und nicht früher auf die Bretter hinaustreten, als bis sie was können; dann werden sie auch Mozart zu singen verstehen und keine Wagnerrolle wird ihre Stimme ruinieren. Fängt man freilich sein Studium damit an, Siegfried und Brünhilde zu brüllen, so kommt Rohheit, Einseitigkeit, Unfertigkeit und vorzeitige Ermüdung dabei heraus. Seit jeher ist eine gründliche, gesangstechnische Ausbildung die uner-

---

eine Manifestation der Stimmökonomie dar“, da der Sängerformant der Stimme große Durchschlagkraft bei „geringer Muskelanstrengung“ verleihen soll. Sundberg, 2015, S. 148f.

640 GB, S. 171.

läßliche Vorbedingung einer künstlerischen Leistung auf der Bühne gewesen und Wagner hat d a r i n nicht das Geringste geändert.<sup>641</sup>

Wie schon dargelegt wurde, beschäftigt sich Scheidemantel in seiner Gesangspädagogik häufig mit der Wiedergabe der Vokale und übernimmt die Elemente aus der Belcanto-Schulung, die ihm nützlich erschienen. Offenbar war es sein Ziel, die deutsche Gesangkunst somit voranzubringen und ein Gegengewicht zu der Bayreuther Stilbildungsschule zu bilden. Auch hier handelte er im Sinne Wagners, denn er wünschte sich, dass bei der Entwicklung der neuen deutschen Gesangsschulung „eine eigentliche Verkümmernng des Gesangswohllautes nicht aufkommen dürfe“.<sup>642</sup> Es wird noch zu zeigen sein, dass in Scheidemantels Gesangspädagogik die Werke der Wiener Klassik eine große Rolle spielten (vgl. Kap. V.5.3.). Somit gibt es eine Parallele zwischen Scheidemantel und Weingarten auch auf diesem Gebiet.

Scheidemantel verteidigt Wagner, der es nie geduldet hätte, „daß die Sänger ‚gedeckt‘“ würden. Er sieht eher die Dirigenten in der Pflicht, die Sänger zu schützen, das heißt, das „stimmordende[] moderne[]“ Orchester<sup>643</sup> auch bei neueren Werken so spielen zu lassen, dass der Sänger nicht „schreien“ müsse. Die Rückbesinnung auf Heinrich Porges' Schilderungen über die Probenarbeit mit Wagner in Bayreuth und die obengenannte Maxime Wagners hat für Scheidemantel „umso mehr Gewicht“, da die akustischen Verhältnisse in Bayreuth wegen des verdeckten Orchesters sehr gut seien.

Aus dieser Perspektive ist auch Scheidemantels Kritik gegenüber der „Fistel“ verständlich. Denn ein „natural falsetto“, das Scheidemantel mit der „Fistel“ meint, hätte gar keine Entfaltungsmöglichkeit und könnte somit in der Tat nicht gegen ein großes Orchester ankommen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Scheidemantel die Meinung vertritt, dass das „hohe C“ in der Kavatine des Faust („Salut, demeure chaste et pure“) aus Gounods *Margarete* mit der Kopfstimme gebildet werden sollte.<sup>644</sup> An einer früheren Stelle schreibt er, dass das „hohe C“ des Tenors nie „vollstimmig“, sondern höchstens mit „Mittelstimme“ gesungen werden könnte.<sup>645</sup> Er hebt ebenso hervor, dass in „Werken älterer französischer und italienischer Komponisten“, womit

641 Weingartner, 1904, S. 65f.

642 Wagner, 1865, S. 13.

643 Scheidemantel benutzt noch Ausdrücke wie „übermäßig starkes, aufdringliches Orchester“ und „überlautes, blechgepanzertes Orchester“.

644 Scheidemantel schreibt dazu: „Der Tenor, der das hohe C der Faust-Cavatine fistelt, anstatt es mit Kopfstimme zu singen, kann keinen Anspruch darauf erheben, von Sachverständigen für einen Gesangkünstler gehalten zu werden“. GB, S. 57.

645 Vgl. SB, S. 86.

er „Herold, Boieldieu, Rossini“ und erstaunlicherweise „Verdi und Gounod“ meint, die hochliegenden leisen Stellen nicht „Fistelkunststückchen“, sondern „Effektstellen einer vollendeten Gesangkunst“ seien. Diese solle man mit der „männlichen“ Kopfstimme ausführen. Hier scheint sich Scheidemantel über die Bildung der tenoralen Höhe doch nicht ganz klar gewesen zu sein, denn Gounod schreibt beispielsweise kein *pianissimo* vor für das [C2] in der besagten Kavatine. Vielleicht war Scheidemantel von einer Aufnahme mit Enrico Caruso beeinflusst, der dieses Werk 1906 aufnahm. Caruso, dessen Aufnahmen eine große Bedeutung in Deutschland hatten, nimmt das hohe C durchaus „kopfstimmiger“ als es bei späteren Aufnahmen des Werks zu hören ist.<sup>646</sup> Womöglich haben sich gerade in dieser Arie die Klangvorstellungen mit der Zeit geändert. Es erscheint für Scheidemantel auf jeden Fall wichtig gewesen zu sein, dass die Stimme auch in höherer Lage eine gewisse Tragfähigkeit besitzt.

Ähnlich wie bei Schmitt und Hey ist für Scheidemantel die strikte Befolgung der Gesetze der Aussprache wichtig. Doch konträr zu vielen Gesangspädagogen beschäftigt er sich mit großer Sorgfalt auch mit den Vokalen und sieht ihre Form als ausschlaggebend für das Gelingen einer richtigen Aussprache an. Dieses würde eher im „getragenen Gesang“ deutlich, weniger im „Sprechgesang“ und in Rezitativen. Nach Weingarten hatte die Bayreuther Stilbildungsschule den Spitznamen „Konsonanten-Schule“<sup>647</sup> erhalten; womöglich ging es Scheidemantel darum, die vorrangige Bedeutung der richtigen Vokalausprache zu thematisieren. Doch auch diese Ansicht geht zurück auf seinen Lehrer Stockhausen, wie noch dargelegt werden soll.

In der Sprachfrage wird Scheidemantels Nähe zu Siebs besonders deutlich. Ferner betont er die Bedeutung der „Fernwirkung der Lautbildung“, die von der Größe des Vortragssaals abhängig sei, in dem der Singende auftritt:

Je größer der Raum ist, in dem man vorträgt, desto vergrößerter müssen die Laute in Erscheinung treten, wenn der Sänger verstanden werden will. Es kommt dabei niemals auf die Kraft des Gesangstones an, die eher geeignet ist, die Deutlichkeit der Aussprache zu unterbinden.<sup>648</sup>

Daher mahnt der Autor den Studierenden, die einzelnen Laute mit „Flüsterstimme“ zu üben, um ihre „Richtigkeit“ zu überprüfen. Aus diesen Anweisungen setzt Scheidemantel seine Lernmethode zusammen, die ein bewusstes und fehlerfreies Singen gewährleisten soll.

---

646 Enrico Carusos Interpretation des Werks kann unter <https://youtu.be/dWVa1hWJwVc> gehört werden. Dieselbe Cavatine von Franco Corelli (1921–2003) wiederum unter <https://youtu.be/PRUeGHTex-8> (besucht am 1.4.2015).

647 Weingartner, 1904, S. 66.

648 GB, S. 139.

## IV

# Das Studium einer Gesangsaufgabe

Scheidemantels Methode ist in zwei Teile unterteilt: einen sprachlichen und einen musikalischen. Das eigentliche Studium einer „Gesangsaufgabe“, unterteilt er in verschiedenen „Einzelarbeiten“. Dabei betont er, dass sich die im Folgende dargestellte „Arbeitsordnung bewährt“ habe. Somit spricht einiges dafür, dass dies sein eigenes Verfahren gewesen ist. Auch hier finden sich direkte Bezüge zu den Forderungen Wagners an die Sänger. Interessant ist, dass Scheidemantels Identifikation mit Wagner sogar so weit geht, dass er seine Orthografie in der *Gesangsbildung* an einigen Stellen nach Wagner richtet. Verwendet er noch am Anfang seiner Schrift die moderne Form des Wortes „Entwicklung“, übernimmt er später die von Wagner benutzte ältere Form „Entwickelung“; ähnlich verhält es sich mit dem Wort „entgeltig“.<sup>649</sup> So entsteht der Eindruck, als hätte Scheidemantel seine Methode direkt nach den Schriften Wagners konzipiert. Die „Einzelarbeiten“, die Scheidemantel auflistet, werden von ihm nicht chronologisch behandelt. Im Folgenden werden daher die Aussagen zusammengefasst, um die Erklärungen zu den einzelnen Arbeitsschritten zu liefern.

### IV.1. Der Text

Nach Scheidemantel soll die Beschäftigung mit jedem Werk zunächst mit der Exegese des Gesangstexts beginnen. Der Sänger soll also den Sinn des Gesangstextes „unabhängig von der Vertonung“ verstehen. Dies soll mit einer „vertieften Lektüre“ einhergehen. Die Forderung Scheidemantels wirkt selbstverständlich, denn es sollte doch jeder Sänger wissen, was er singt. Aus der Sicht Wagners waren jedoch die hermeneutischen Erkenntnisse der Sänger seiner Zeit äußerst mangelhaft. So heißt es in seinem Bericht an König Ludwig II.:

Es ist unglaublich, auf welche Gleichgültigkeit gegen den „Text“ ihrer Arien man bei ihnen trifft; kaum verständlich, oft gänzlich unverständlich ausge-

---

649 Vgl. GB, S. 153 und Wagner, 1865, S. 44.

**Abb. 36.** Scheidemantel geht auf unterschiedliche Aspekte des Vortrags ein. Im zweiten Teil seiner *Gesangsbildung* untersucht er auch, wie der Lernende zu einem besseren Künstler werden kann. Schließlich folgen minutiös aufgezeichnete Studienbeispiele, die verdeutlichen sollen, wie der Gesangsschüler seine Aufgaben vorbereiten soll. Bild: GB, S. VI.

VI	Inhalt.	Seite
<b>VI. Ausgleich der Register</b> . . . . .	Der Schwellton gleicht die Register aus. Einteilige, zweiteilige und dreiteilige Schwelltöne. <i>Messa di voce</i> . Ausgleich der Register auf Tonreihen. Die hinaufgeschraubte Bruststimme der Frau. Die hinaufgeschraubte Mittelstimme der Frau. Bestimmung der Registergrenzen. Das sogenannte »Einregister«. Reinecke. Bruns. Das dynamische Schema.	84
<b>VII. Erklärung der Begriffe: Gesangs-Mechanismus und Register</b> . . . . .	Neue Erklärungen. Garcia's Erklärung des Begriffes: Register ist vielmehr eine Erklärung des Begriffes: Mechanismus. »Strohbaßregister«. »Kehlbaßregister«. »Flageolettregister« sind keine Register, sondern Mechanismen.	107
<b>VIII. Ungespannte (offene) Vokale</b> . . . . .		111
<b>IX. Schulgesang</b> . . . . .	Der Gesang-Unterricht auf dem Seminar. Der Gesang-Unterricht in der Volksschule.	116
<b>Zweiter Teil.</b>		
<b>Einführung in die Kunst des Vortrages.</b>		
<b>I. Das sprachliche Studium des Sängers</b> . . . . .	Der dichterische und sprachliche Gehalt des Gesangstextes. Rezitation mit Flüsterstimme. Grundfärbung. Vokalqualitäten. Konsonanten. Lautverbindungen. Rezitation mit lauter Stimme.	135
<b>II. Die musikalische Bildung des Sängers</b> . . . . .	Bildungsmittel. Anhören guter Musikaufführungen. Erlernen eines Instrumentes. Harmonielehre. Kritik. Die Musikschule. Der Gesanglehrer. Die Opernschule.	145
<b>III. Das musikalische Studium des Sängers</b> . . . . .	Die »instrumentale« Eigenart der Gesänge. Stil. Tempo und Rhythmus. Die Melodie. Die Harmonie. Die Dynamik.	151
<b>IV. Das gesangstechnische Studium des Sängers</b> . . . . .	Wahl der Register. Übung auf Stimmbildungssilben. Singen mit Text.	161
<b>V. Der Bühnensänger</b> . . . . .		168
<b>VI. Studienbeispiele</b> . . . . .		173
Erklärung der Zeichen . . . . .		175
Beispiel I. Lohengrin . . . . .		178
» II. Wolfram . . . . .		186
» III. Sarastro . . . . .		201
» IV. Agathe . . . . .		210
» V. Orpheus . . . . .		221
Anhang . . . . .		233

sprochen, bleibt der Vers und sein Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieses sich nicht durch Nachlesen im Textbuche hilft) so auch dem Sänger selbst fast ganz unbekannt, und es ergibt sich schon aus diesem Umstande ein dumpfer, fast blödsinniger Zustand seiner Geistesbildung, welcher das Befassen mit ihm unter Umständen zu einer geradeweges [sic] beklemmenden Pein macht.<sup>650</sup>

Dies hätte auch Folgen für das Agieren des Sängers.<sup>651</sup> Daher sieht es Scheidemantel als essenziell an, dass der Sänger die Frage „Verstehst du auch, was du singst?“ mit „Ja“ beantworten kann,<sup>652</sup> um den Anforderungen der „poetisch-musikalischen“ Kunst gerecht zu werden.<sup>653</sup> Der Begriff „poetisch-musikalische Kunst“, womit Scheidemantel die Verbindung von Wort und Ton zu einer Gesangskomposition meint, findet eine ähnliche Definition bei Wagner:

Wie in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton sich berühren, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung Musik und Poesie sich die Hand.<sup>654</sup>

Hier drängt sich der von Scheidemantels benutzte Begriff des „nachschaaffenden Sängers“ in den Fokus. Er steht in Bezug zum „schaffenden Künstler“ Wagners<sup>655</sup> und in Opposition zu dem von Wagner genannten „künstlerisch-egoistischen nachahmungshandwerkertreiben“ [sic].<sup>656</sup> Für Wagner kann nur der „schaffende Künstler“ die „eigentliche Schöpfung“ eines richtigen „Sty-les“ „im Geiste der Produktion“ erschaffen. Für Scheidemantel bedeutet dies, dass der „nachschaaffende Sänger“ diesen Geist weitertragen soll, indem er sich den Wünschen des Komponisten unterordnet, auch wenn ihm die Textausdeutung des Komponisten „unnatürlich, geschraubt oder gar widersprechend“ vorkommen sollte.<sup>657</sup> Diese Identifikation mit der Ausdeutung des Textes in Verbindung mit der Musik soll so weit gehen, dass die eigenen Überlegungen zur Interpretation des Textes „ganz und gar vernichtet“ werden, und „die Empfindung des Komponisten als die einzig wahre und richtige zur Überzeugung“ werden soll.<sup>658</sup> Einzig bei schlechten Opernübersetzungen erlaubt es Scheide-

---

650 Wagner, 1865, S. 15.

651 Ebd.

652 GB, S. 101.

653 Ebd. S. 135.

654 Wagner, 1865, S. 35.

655 Ebd. S. 44.

656 Wagner, 2008, S. 501.

657 GB, S. 161.

658 Ebd. S. 162.

mantel die Texte zu verbessern, obwohl er der Meinung ist, dass die wenigsten Sänger die Intentionen des Komponisten so gut verstehen könnten, um adäquat Übersetzungsfehler zu korrigieren. In diesem Zusammenhang bezieht er sich erneut auf Wagner:

Die verantwortlichen Leiter der deutschen Opernbühne sollten schlecht übersetzte Opern nicht annehmen, oder von sachverständigen Übersetzern frisch übersetzen lassen, damit endlich einmal die Bühne gesäubert würde von dem ekelhaften ‚Operndeutsch‘, das einem im Wagnerschen Kunstwerk erzogenen deutschen Opernsänger zu singen kaum noch zugemutet werden kann.<sup>659</sup>

In *Oper und Drama* und anderen Schriften macht Wagner den Einfluss von schlechten Opernübersetzungen dafür verantwortlich, dass deutsche Opernsänger unfähig wären, Deutsch korrekt zu singen. Da der Text in den Übersetzungen nicht „sinngemäß“ verstanden werden konnte, hätten die deutschen Sänger die deutliche Aussprache geopfert und den Gesang als ein „reines musikalisches Instrument“ benutzt, um der „Stimmeitelkeit“ zu dienen.<sup>660</sup> An dieser Stelle sei kurz auf das Kommunikationsmodell aus Kapitel IIa. erinnert. Selbstredend soll der Singende den Inhalt seiner Äußerung sehr gut kennen, damit es zu einer Kommunikation zwischen ihm und dem Publikum kommen kann. Die Wünsche des Komponisten sind durch die Notation des Werks gegeben und sollen vom Sänger interpretiert werden, sofern es Interpretationsbedarf gibt. Es darf aber niemals außer Acht gelassen werden, dass es sich bei einer Gesangsdarbietung um einen künstlerischen Vorgang handelt, dessen Ziel darin begründet ist, dass der niedergeschriebene Text und die Noten eines Kunstwerks im Moment der Aufführung lebendig gemacht werden.

#### IV.1.1. Die Aussprache

Als zweites sollen die „sprachlichen Elemente“ des Kunstwerks erarbeitet werden. Der Künstler soll nicht nur das verstehen, was er singt, auch die Aussprache soll korrekt und ausdrucksvoll gestaltet werden. Hierbei betont Scheidemantel noch einmal, dass die Schrift von Theodor Siebs als Regelwerk für die Erarbeitung der Sprache benutzt werden sollte. Scheidemantel folgt seiner Empfehlung, den Text des betreffenden Werks in der phonetischen Schrift zu fixieren, da die komplizierten Ausspracheregeln des Deutschen leicht zu einer fehlerhaften Aussprache beim Singen führen würden. Siebs stellt dazu fest:

<sup>659</sup> Ebd.

<sup>660</sup> Wagner, 2008, S. 375f.

Die Schreibung kann niemals Maßstab für die Aussprache sein. Die Schrift ist gegenüber der Aussprache stets etwas Sekundäres. Um die Fülle dieser unserer verschiedenen Laute darzustellen, reichen nicht einmal die vielen Zeichen aus, die von den Phonetikern erfunden sind; wieviel weniger die 24 oder 25 Zeichen unseres Alphabetes.<sup>661</sup>

Siebs betont, dass die Buchstaben, die zu Zeiten Karls des Großen (747–814) ausgewählt worden sind, um die deutsche Sprache aufzuzeichnen, für die damaligen lateinischen Laute galten. Daher sei es unsinnig, die heutige Schriftform als richtungsweisend für die Lautform zu nehmen. Irreführend sei beispielsweise die Behandlung der Diphthonge in der deutschen Sprache, wie die Wörter „Bein“ oder „Leute“ verdeutlichen würden. In beiden Fällen sei kein Vokal „E“ zu hören, beim letzteren Exempel nicht mal ein „U“. Daraus folgert Siebs: „Die Orthographie täuscht uns stets über die Aussprache“.<sup>662</sup> Siebs' Credo lautet daher: „Weg mit dem Schriftbilde“. Nur dieses würde den Aussprechenden vor den „großen Fehlern bewahren, die durch Berücksichtigung der Orthographie entstehen“.<sup>663</sup> Ferner sei eine „tüchtige Ausbildung in der Phonetik“ wichtig, da sie zu einer „feinen Beobachtung der Lautunterschiede“ anregen und dadurch „Gehör wie Sprachwerkzeuge“ üben würde.<sup>664</sup>

Besonders wichtig für Siebs ist aber:

Die Bühne muß vor allem auf **Deutlichkeit** und **Fernwirkung** bedacht sein, und daher sind ihrer Sprache **langsames Tempo** und **größerer Kraftaufwand** eigen als unserer Umgangssprache. Die Aussprache der Bühne übt gleichsam eine mikroskopische Vergrößerung der Sprachelemente aus, und die für den einzelnen Laut geforderte Aussprache darf darum solcher Vergrößerung nicht hinderlich sein; in noch höherem Grade gilt das für den Gesangs.<sup>665</sup>

Dieses Zitat Siebs ist praktisch deckungsgleich mit der Aussage Scheidemantels in Kap. III.9.

#### IV.1.2. Die Grundfärbung als künstlerisches Mittel

Bei der sprachlichen Gestaltung des Werks soll der Sänger auch die „Grundfärbung des Ganzen und seiner Teile“ konzipieren. Wie dies in einem künstlerischen Prozess erschlossen werden soll, erklärt der Autor zu einem frühe-

661 Siebs, 1920, S. 11.

662 Ebd.

663 Ebd. S. 12.

664 Ebd.

665 Ebd. S. 16 (Hervorheb. im Original).

ren Zeitpunkt anhand des Schubertlieds *Der Doppelgänger*. Hier zeigt sich in einem konkreten Beispiel, wie Scheidemantel die Erkenntnisse von Benedix für den Gesang benutzte. Obwohl das Lied bekannt ist, werden die einzelnen Zeilen, die Scheidemantel zitiert und die Erläuterungen von Benedix aus dem Kapitel III.4.2. verdeutlichend hinzugefügt.

Da das Lied am Anfang eine „düstere Nachtstimmung“ kennzeichne, solle man eine Grundfärbung von dem Vokal „U“ für die ersten vier Zeilen des Gedichts auswählen. Weiterhin sollen die Konsonanten „bei aller Deutlichkeit [...] wie von einem düstern Schleier eingehüllt erscheinen“.<sup>666</sup> Die „U-Tonart“ ist die dumpfste für Benedix und passt daher am besten für die „düstere Nachtstimmung“ Scheidemantels.

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,  
In diesem Hause wohnte mein Schatz;  
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,  
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Scheidemantel interpretiert, dass die nächsten vier Zeilen einer „subjektiv erregten Stimmung“ weichen, welche in „lebhaften Worten zum Ausdruck“ komme. Daher solle man hier eine hellere „A“-Grundfärbung auswählen. Die Konsonanten müsse man hier „schärfer“ artikulieren. Dieses ließe sich durch „energischere Sprachmuskeltätigkeit“ oder „länger andauernde Artikulation“ erreichen, beispielsweise bei dem Konsonanten „M“. Die A-Tonart ist eine „ruhende“ für Benedix. Sie wäre „belebt, aber nicht zu schnell“.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,  
Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt;  
Mir graut es, wenn ich sein Antlitz sehe –  
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Die anschließenden drei Zeilen sollen einen „verzweiflungsvollen höhnischen Ton“ annehmen, der vom „ungespannten e aus“ entwickelt werden soll. Die Konsonanten sollen vom Ausdruck her „heftig und scharf“ artikuliert werden.<sup>667</sup> Die „breite Tonart“ in E, die Scheidemantel hier mit der „harten Tonart“ verbindet, ist eine, „die sich [gegen] etwas feindlich Gegenüberstehendes rich-

<sup>666</sup> GB, S. 138.

<sup>667</sup> GB, S. 138.

tet“.<sup>668</sup> Womöglich lieferte dieser Satz von Benedix die Idee für Scheidemantel, mit der er das Schubertlied *Der Doppelgänger* interpretiert.

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!  
Was äffst du nach mein Liebesleid,  
Das mich gequält auf dieser Stelle

Die letzte Zeile „So manche Nacht in alter Zeit“ wiederum, soll die „stark gemilderte Grundfärbung“ wieder einnehmen, die sich der „dunkeln Grundfärbung“ des Anfangs nähert.<sup>669</sup>

Wie Scheidemantels Erläuterungen hier noch stärker verdeutlichen, rührt der Kern seiner künstlerischen Ideen über die Rolle der Sprache beim Singen aus der Lehre von Roderich Benedix her und findet in der Grundfärbung ihren Ausdruck (vgl. Kap. III.4.2). Die Erklärungen liefern eine Antwort auf die Frage, wie die Sprache den Gesang beeinflusst, das heißt, wie der „tönende Laut“, der für Wagner die Essenz der menschlichen Verlautbarung ist, das Gefühl, das der Künstler seinen Mitmenschen mitteilen will, transportiert und im Gesang als künstlerisches Mittel zum Vorschein kommt. Hierbei sind es die Vokale, die bei der Vermittlung eine größere Bedeutung bekommen, denn sie machen den „tönenden Laut“ aus. Es obliegt daher dem Gesangskünstler in Scheidemantels Methode, auszuwählen, welchen „tönenden Laut“ (das heißt welche Grundfärbung) er für seine Gesangslinie wünscht.

#### IV.1.3. Vokalqualitäten, Konsonanten und Lautverbindungen

Bei der weiteren Erarbeitung der sprachlichen Elemente des Gesangswerks, unterstreicht Scheidemantel die Bedeutung der „Flüsterstimme“ für die Überprüfung der einzelnen Vokalfarben. Hier folgt er wieder seinem Lehrer Stockhausen, der es als wichtig ansah, das „Ansatzrohr [...] in der Flüsterstimme auf die 15 Vocale“ abzustimmen.<sup>670</sup> Für Scheidemantel ist die Überprüfung der Vokale durch die „Flüsterstimme“ erforderlich, um die richtige sprachliche Interpretation des Stückes zu kontrollieren:

Die vom Stimmtone unbeeinflusste, klanglose Flüsterstimme läßt keine Selbsttäuschung über die Bildung der Vokale und Konsonanten zu, sie zwingt den

---

668 Benedix, 1901, S. 50.

669 SB, S. 139.

670 Stockhausen, 1884, S. 8.

Sprecher, sein eigener Zuhörer zu sein, der sich selbst gleichsam wie einen Andern kritisch belauscht.<sup>671</sup>

Hier geht es Scheidemantel um die unterschiedlichen Farben von Vokalen und die unterschiedlichen Schärpen der Konsonanten. Diese Überprüfung ist wohl auch nötig, um den Einfluss der verwendeten „Grundfärbung“ nicht übermäßig werden zu lassen. Scheidemantel artikuliert jedoch an keiner Stelle die „verschleiernde“ Wirkung der Grundfärbung auf die Textverständlichkeit. Die Nachteile dieser Technik scheinen ihn nicht gestört zu haben. Es ist etwas paradox, dass Scheidemantel an einer früheren Stelle in seiner Schrift verlangt, dass man die Vokale möglichst unterschiedlich artikulieren soll:

[...] man muß die Vokale mit einem gewissen Aufwand von Mühe darstellen, damit ihre Farbe bestimmter, unzweideutiger, ihre Ähnlichkeit vermindert werde.<sup>672</sup>

Man soll also „das U dunkler, das O runder, das E heller, das I spitzer“ formen. Die „Grundfärbung“ sollte diesen Effekt wohl lindern (vgl. Kap. III.2.5.). Dass Scheidemantel sich selbst an diese Art der Diktion hielt, wird in seinen Aufnahmen deutlich.

Scheidemantel geht in jeder seiner Schriften auf die Aussprache der deutschen Sprache ein und setzt damit eine Tradition fort, die sein Lehrer Stockhausen mit seiner Schrift *Der Buchstabe G und die sieben Regeln des Herrn H. Dorn* begründete. In diesem Buch beschäftigt sich Stockhausen mit der Aussprache des Deutschen, indem die Aussprache des Buchstaben G analysiert und eine Tabelle über die Aussprache von unterschiedlichen Sprachelementen dargeboten wird. Scheidemantels Absicht ist dieselbe wie die Stockhausens, nämlich eine Vereinheitlichung der deutschen Sprache im Sinne einer Verdeutlichung der Aussprache während des Singens. In Stockhausens *Gesangsschule in Frankfurt am Main* gab Stockhausens Frau, Clara Stockhausen, den Unterricht im Fach „dialektfreie Aussprache“. In diesen Stunden wurde die deutliche Aussprache des Deutschen gelehrt.<sup>673</sup> Es wird von Wirth berichtet, dass mancher Student Stockhausens, wie sie es ausdrückt, „einen durch seinen Heimatdialekt [...] angeborenen Feind zu überwinden“ hatten.<sup>674</sup> Stockhausen empfand die heimatlichen Dialekte seiner Schüler an sich nicht tadelnswert, er wünschte jedoch:

671 GB, S. 139.

672 Ebd. S. 8.

673 Wirth, 1927, S. 432.

674 Ebd. S. 441.

[...] neben der heimatlichen Mundart Ehrfurcht genug vor dem Dichtwerk, um es durch Wiedergabe in reiner, deutlicher Aussprache zu adeln.

Nach Wirth verlangte er daher eine „genaue Kenntnis und Ausbildung aller sprachlicher Elemente, besonders der Vokale.“<sup>675</sup> Die besondere Konzentration Scheidemantels auf die Vokale ist also ebenfalls schon von seinem Lehrer vorgezeichnet. Zudem wird von Trede berichtet, dass Scheidemantel selbst am Anfang seiner Karriere mit seinen „biederer Weimarer Tonfall“ zu kämpfen hatte. Daher mag seine eigene Erfahrung hier in seine Pädagogik eingeflossen sein.<sup>676</sup>

## IV.2. Die Musik

Bei der Erarbeitung der Musik, die der Erarbeitung des Texts folgt, wählt Scheidemantel einen überraschenden Ansatz, der die „absolute Musik“ in den Vordergrund stellt. Die Idee der „absoluten Musik“, stellt nach Dahlhaus die Überzeugung dar, dass Instrumentalmusik, da sie „begriffs-, objekt- und zwecklos ist“, „das Wesen der Musik rein und ungetrübt“ repräsentiere.<sup>677</sup> Scheidemantel ist der Auffassung, dass eine „stilvolle Wiedergabe“ eines Stücks nur dann gewährleistet sein könne, wenn man die „musikalischen Absichten“ des Komponisten, das heißt den „Eindruck von der rein musikalischen Wirkung der Komposition“, durch eine instrumentale Wiedergabe des Werks sich vorführen ließe oder sich selbst vorspielte.

Diese Konzentration auf die „absolute Musik“ mag auf den ersten Blick verwundern, handelt es sich doch bei der Erarbeitung von Gesangswerken stets um Werke mit Text, das heißt Werke, die eben gerade nicht als „absolute Musik“ angesehen werden. Für Wagner, „von dem der Terminus zu stammen scheint“, war der Begriff, den er polemisch benutzt, negativ behaftet, da er „unter ‚absoluter Musik‘ nicht lediglich Instrumentalwerke ohne Programm, sondern eine von ihren Wurzeln, der Sprache oder dem Tanz, losgerissene und darum unmotiviertere Musik“ verstand.<sup>678</sup> Doch auch Wagner war von der Bedeutung der „absoluten Musik“, in ihrer „fundamentale[n] Wahrheit“ überzeugt, wie Dahlhaus hervorhebt.<sup>679</sup> So schreibt Wagner in *Oper und Drama*:

675 Ebd. S. 442.

676 Trede, 1911, S. 16.

677 Dahlhaus, 2007 (A), S. 318.

678 Dahlhaus, 2007 (B), S. 898.

679 Dahlhaus, 2007 (A), S. 315.

Sehr wichtig ist es, zu beachten, daß alles, was auf die Gestaltung der Oper bis in die neuesten Zeiten einen wirklichen und entscheidenden Einfluß ausübte, *lediglich aus dem Gebiete der absoluten Musik*, keineswegs aber aus dem der Dichtkunst, oder aus einem gesunden Zusammenwirken beider Künste, sich herleitet.<sup>680</sup>

Für Scheidemantel, der die absolute Musik im Sinne Hanslicks versteht (vgl. Kap. IV.6.1.), ist nur der „rein musikalische[] Eindruck“ imstande „die musikalischen Absichten des Komponisten“ zu verdeutlichen „die ihn bei der Schöpfung seines Werkes leiteten“.<sup>681</sup> Das „Geheimnis einer ‚stilvollen‘ Wiedergabe“ könne sich dem Sänger nie eröffnen, wenn er die Komposition nur im Zusammenhang mit dem Text betrachten würde, da er dann den „gesamten musikalisch-architektonischen Aufbau“ und die „durchlaufende[] melodische Linie“ der Komposition nicht nachvollziehen könnte. Als bestes Beispiel nennt er hierfür Schumanns Lied *Nußbaum* Op. 25, Nr.3 (*Myrten*). Doch auch in Wagners Werken findet Scheidemantel Stücke, die durch einen instrumentalen Vortrag zu einer besseren Interpretation des Stücks beitragen. Hier seien es Wolframs „Lied an den Abendstern“ (*Tannhäuser*) und Stolzings „Preislied“ (*Die Meistersinger von Nürnberg*), die von einer solchen Herangehensweise profitieren würden. Scheidemantel ist gar der Meinung, dass der Vortrag dieser Werke „um so [sic] vollkommener“ werde, je mehr man sich der „instrumentalen Führung“ der Werke annähere. Am stärksten sieht Scheidemantel dies in den Werken Mozarts verkörpert, ebenso in der rhythmisch diffizilen Musik Bachs.<sup>682</sup> Konzentration auf die absolute Musik bildet somit eine konträre Meinung zu der „Konsonanten-Schule“ Bayreuths, die das Wort in den Mittelpunkt des Interesses stellte. Aus dieser Haltung kann man schließen, dass Scheidemantel gleicher Meinung war wie Weingartner, der postulierte, dass man Wagner nicht auf eine andere Art singen sollte als die Werke früherer Komponisten.

---

680 Wagner, 2008, S. 72. In einem Brief vom 30.1.1852 an Hans von Bülow schreibt er aber: „die absolute Musik kann nur Gefühle, Leidenschaften und Stimmungen in ihren Gegensätzen und Steigerungen, nicht aber Verhältnisse irgend welcher socialen oder politischen natur [sic] ausdrücken“. [Sämtliche Briefe: Bd. 4: Briefe Mai 1851 bis September 1852, S. 454. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 10184 (vgl. Wagner-SB Bd. 4, S. 275)].

681 GB, S. 151.

682 GB, S. 158.

#### IV.2.1. Die musikalischen Elemente und aufführungspraktische Überlegungen

Die musikalischen Elemente, die sich der Sänger nach einer „instrumentalen Vorführung“ des Werks vergegenwärtigen soll, dienen dazu, eine klare Vorstellung von dem Werk zu bekommen, und zwar in all seinen Dimensionen. Im musikalischen Teil seiner Ausführungen liefert Scheidemantel viel aufführungspraktisches Wissen. Es ist erkennbar, dass seine Darlegungen auf das Werk Wagners gerichtet sind. Sein Ziel ist es, die als schwer geltenden Werke des Komponisten für die Aufführenden verständlicher zu machen.

Zuerst gelte es, sich die Melodie des Werks im Zusammenhang mit der Harmonie zu vergegenwärtigen. Dabei würden einfache Intervalle oft falsch gesungen, wie beispielsweise die große Terz, die immer „hoch gedacht“ werden sollte. Scheidemantel folgt der Tradition seines Lehrers, indem er die Intervallschritte innerhalb der Oktave klassifiziert. Für Stockhausen sollte der Schüler, wie schon anfangs erwähnt, im Ambitus einer Sexte üben und dabei „die Halb- und Ganzton-Verhältnisse abmessen lernen“.<sup>683</sup> In Bezug auf die große Terz stellt Scheidemantel fest, dass beim Schreiten vom Grundton zur Terz der Ganzton zwischen der Sekunde und der Terz viel „größer“ empfunden werden müsse als der erste Schritt von der Prime zur Sekunde.<sup>684</sup> Von der Quarte zur Septime würde jeder Ganzton „größer erscheinen, als der vorhergehende“, den größten Schritt würde man jedoch zwischen der Sexte und der Septime fühlen, dafür wäre der Intervallschritt von der großen Septime zur Oktave wieder kleiner und subjektiv fühle er sich kleiner an als der Halbton zwischen Terz und Quarte. Scheidemantel erläutert, dass hierfür die akustischen Gesetze gelten, die von Helmholtz in seinen *Tonempfindungen* näher erklärt werden.<sup>685</sup> Scheidemantel betont ferner, dass das Wissen um diese Gesetzmäßigkeiten für den Aufführenden äußerst wertvoll sei, da es ihn „instinktiv“ richtig intonieren lassen würde.<sup>686</sup>

Die erweiterte Harmonik Wagners und seiner Nachfolger stellt nach Ansicht Scheidemantels den Sänger vor besonders große Herausforderungen. Die dissonierenden Intervalle sowie tonleiter- und akkordfremde Töne seien schwer zu treffen. Dies ist nur verständlich, angesichts der oben bezeichneten Art Intervalle aufzufassen. Noch im Jahre 1884 stellte Stockhausen fest: „Unsere moderne Scala ist für die ersten Versuche in der Gesangkunst zu

---

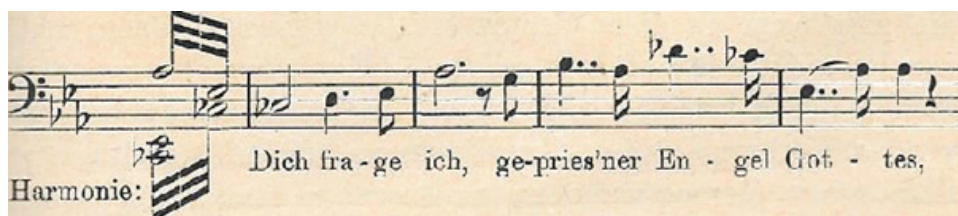
683 Stockhausen, 1884, S. 11.

684 GB, S. 153.

685 Scheidemantel gibt als Quelle den dritten Teil der *Tonempfindungen* an.

686 Ebd.

umfangreich und zu schwer“.<sup>687</sup> Tonleiterfremde, dissonierende Töne müssen daher die Sänger vor fast unüberwindliche Schwierigkeiten gestellt haben. Auch hier möchte Scheidemantel für Abhilfe sorgen. Die entscheidende Hilfestellung besteht darin, das „nächstliegende[] konsonierende[] Intervall“ mit dem dissonierenden Intervall, das gesungen werden soll, in „Beziehung“ zu setzen. Das heißt, man solle die Auflösung des dissonierenden Tones suchen und die Dissonanz dazu „recht scharf“ denken. Als Beispiel gilt ihm die Textstelle des Holländers „Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes“ (1. Aufzug, 2. Szene, Nr.2 Rezitativ und Arie). Durch diese Vorgehensweise lerne man mit der Zeit dissonierende Töne zu treffen und sie gegebenenfalls auch „als ‚falsche Töne‘ gegen die Harmonie aufrecht zu erhalten“.<sup>688</sup>



**Abb. 37.** An dieser Stelle soll der Sänger die Dissonanz auf der Silbe „fra“ dadurch bewältigen, dass er die Auflösung der Dissonanz auf dem Ton [es] sich vergegenwärtigt und den „falschen“ Ton [d] in Bezug zu diesem Ton sich vorstellt. Bildausschnitt: GB, S. 153.

Es könne auch helfen, schwierige Passagen mit vielen Vorzeichen enharmonisch umzuschreiben. Auf jeden Fall sei ein gründliches Studium der Harmonielehre empfehlenswert, wolle der Sänger seine Aufgaben „begreifen“ und „empfinden“. Dies sei eine Grundvoraussetzung für die „Treffkunst“ des Sängers.<sup>689</sup> Als Vorbild für diese Herangehensweise mag Scheidemantel sein Lehrer Stockhausen gegolten haben. Es wird berichtet, dass Stockhausen im Jahre 1862 Schnorr von Carolsfeld bei einem Zusammentreffen darum bat, ihm Stellen aus Wagners *Tristan und Isolde* vorzusingen, um die „fast fremde Musik Wagners kennenzulernen“. Dabei habe sich Stockhausen mit großem Eifer darum bemüht, „musikalisch schwierige Stellen“ aufzufassen. Er bat Schnorr von Carolsfeld, Stellen aus dem *Tristan* mehrfach zu wiederholen, um die Musik zu verstehen.<sup>690</sup> Auch gegenüber der damals als schwierig empfundenen

<sup>687</sup> Stockhausen, 1884, S. 10.

<sup>688</sup> GB, S. 152.

<sup>689</sup> Ebd. S. 154.

<sup>690</sup> Wirth, 1927, S. 222.

denen Musik von Hugo Wolf soll Stockhausen Interesse gezeigt und mit den musikalischen Formen seiner Lieder befasst haben.<sup>691</sup>

#### IV.2.2. „Im Anfang war der Rhythmus“

Scheidemantel beschäftigte sich ausgiebig mit der Stellung der rhythmischen Elemente beim Vortrag. Er sah sich dazu genötigt, da vor allem Bühnensänger diese häufig vernachlässigten. Dies sei aus mehrfachen Gründen tadelnswert: Erstens, wegen der beabsichtigten Wirkung des Stücks, die durch eine schlechte rhythmische Darbietung leide. Zweitens, durch die besondere Ausdruckskraft des Rhythmus, die eine große Bedeutung für den angemessenen Vortrag des Sängers habe und drittens, weil rhythmisch ungenau gestaltende Sänger nicht von „guten Dirigenten“ verpflichtet würden. Die rhythmischen Elemente des Gesangswerks bedurften daher der besonderen Aufmerksamkeit des Sängers, da eine Nichtbeachtung der Rhythmen gegen das Ethos des aufführenden Künstlers verstoßen würden und sich nachteilig auf seine Arbeitssituation auswirken könnten.

Scheidemantel beschäftigt sich mit häufig zu beobachtenden Nachlässigkeiten bei unterschiedlichen Taktarten und der Frage, wie eine Passage „stilvoll“ gestaltet werden solle. Mit größter Sorgfalt solle der Sänger die 6/8-Takte betrachten, da hier am häufigsten Fehler passieren würden. So seien das dritte und sechste Achtel im Takt oft nicht als „vollwertige“ Achtel, sondern als Sechzehntel zu hören. Ebenso sei die Betonung des ersten und vierten Achtels nicht stilvoll, wenn dies nicht ausdrücklich vom Komponisten so gewünscht sei.

Die Triolisierung von Achtelbewegungen, die gegen Triolen gesungen werden (Duolen gegen Triole), sollen unbedingt duolisch, das heißt nicht auf die Triolen fallend, gesungen werden. Dies sei besonders in den Werken von Wagner von großer Bedeutung. Scheidemantel gibt als Beispiel den Fliedermonolog von Sachs an, in dem bei der Stelle „ich fühl’s und kann’s nicht verstehn ...“ Duolen und Triolen abwechseln. Dieses sei unter allen Umständen zu berücksichtigen, da diese Passagen „bei richtiger rhythmischer Ausführung an Deutlichkeit des Vortrages ungemein“ gewinnen würden.

Eine ähnliche Stelle habe Tristan im dritten Akt von *Tristan und Isolde* zu singen. Um eine korrekte Ausführung der rhythmischen Elemente zu bewältigen, schlägt der Autor „gründlichstes Studium der rhythmischen Gliederung“, „andauerndes Wiederholen einzelner Phrasen“ und die „strengste Beobachtung der motivischen Begleitung“ vor, die am besten aus dem Studium der Partitur ersichtlich werde.<sup>692</sup>

691 Vgl. ebd. S. 487.

692 GB, S. 157.



**Abb. 38.** Ein Beispiel für Scheidemantels Wunsch, die Aufführungspraxis der Werke Wagners zu verbessern, indem er auf eine genauere Durchführung der rhythmischen Elemente pocht. Hier möchte er, dass zwischen den Duolen und den Triolen genau unterschieden wird. Scheidemantel schaltete sich auch in den in der Zeitschrift *Die Musik* öffentlich ausgetragenen Diskurs um die richtige Textfassung in den Werken Wagners ein.<sup>693</sup> Bildauschnitt: GB, S. 157.

#### IV.2.2.1. Das Rezitativ: Deklamation, Rhythmus, Tempo und Wagner<sup>693</sup>

Bei der Besprechung der Rezitative kritisiert Scheidemantel erneut die „Bühnensängerkreise“. Für den Opersänger sei es Usus, die Rezitative frei zu behandeln. Der Rhythmus, den der Komponist für das Rezitativ erdacht hat, würde oft missachtet werden zugunsten einer künstlerischen „Freiheit“. Dies ist nach Scheidemantels Ansicht falsch, denn bei näherer Betrachtung würde ersichtlich werden, dass die meisten Komponisten die Rezitative „mit einer geradezu peinlichen Sorgfalt“ im Sinne einer guten Deklamation zusammengefügt hätten und nicht „willkürlich“, wie Scheidemantel unterstreicht und damit an den Ethos des Ausführenden appelliert. Hiermit bezieht sich Scheidemantel direkt auf Wagners „Auslassung[en] gegen die zeitgenössische Rezitativvortragspraxis“.<sup>694</sup> Scheidemantel pointiert, dass der Sänger an die rhythmischen Vorgaben des Komponisten gebunden sei, denn ansonsten würde „eine nicht unbedeutende Anzahl feinsten Deklamationswendungen verloren“ gehen.<sup>695</sup> Das beste Beispiel sei hierfür die sogenannte „Sprecher-Szene“ aus Mozarts *Die Zauberflöte*.

<sup>693</sup> Scheidemantel, 1912, S. 87ff.

<sup>694</sup> Vgl. Knust, 2007, S. 272.

<sup>695</sup> Ebd. S. 158.

Das Tempo in den Rezitativen sei frei wählbar, doch solle der Darsteller sich Gedanken machen über die Art, wie die Rollenfigur rezitiert. Das Rezitieren sollte zum Charakter, zum Alter und der Persönlichkeit der darzustellenden Figur passen. Ferner soll die Situation in der Handlung über die Lebendigkeit des Tempos entscheiden. Auch hier sei die oben erwähnte „Sprecher-Szene“ ein gutes Beispiel. Tamino sei jünger als der Sprecher und müsste daher ein „flotteres Tempo“ auswählen als der Sprecher: „Ein lebhafter Jüngling und ein würdiger, weltweiser Priester tauschen ihre Gedanken aus“.<sup>696</sup> Dies müsse auch musikalisch zum Ausdruck kommen.

Für Wagner war das Rezitativ an sich „undeutsch“, da „sein Stil [...] der französischen Rhetorik entlehnt war“.<sup>697</sup> Der Sänger würde sie nur dazu benutzen, „nach Belieben in der Produktion seiner Stimme sich zu ergehen“<sup>698</sup> und nicht um die Handlung zu verdeutlichen. Dies schwingt in den Erklärungen Scheidemantels mit. Nicht die Freiheit sei wichtig, sondern das Befolgen der Anweisungen des Komponisten. Am wenigsten dürfe der Sänger „Notenwerte nach Gutdünken [...] ändern“ oder „ihr Wertverhältnis zueinander [...] verschieben“.<sup>699</sup> Ganz deutlich wird hier abermals, dass der Sänger nur als ein Vehikel für den auszuführenden Ausdruck dienen soll. Bei der Besprechung der Werke Wagners hinsichtlich der Rhythmik unterstreicht Scheidemantel diesen Aspekt. Wagner hätte gar keine Rezitative geschrieben, daher gäbe es keine „Freiheit in der Gestaltung der rhythmischen Gliederung“. Um dies zu betonen, zitiert Scheidemantel Wagner erneut: die bloße „Kundgebung gefühlvoller Rede“ sei „ebenso genau“ gekennzeichnet wie die „lyrischen Gesangsstellen“. Wagner schreibt über seine Musikdramen:

Wer daher diese Stellen mit den gewohnten Rezitativen verwechselt und demzufolge die ihnen angegebene Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunstaltet meine Musik ganz ebenso, wie wenn er meiner lyrischen Melodie andere Noten und Harmonieen [sic] einfügen wollte.<sup>700</sup>

Ganz deutlich wird hier, dass Scheidemantel die Forderungen des Komponisten erfüllt sehen wollte. Daher betont er, wie notwendig es sei, ein „streng rhythmisches Studium“ durchzuführen. Das Ziel sei, eine „selbstschöpferische

---

696 Ebd. S. 159.

697 Wagner, 1996, S. 103.

698 Wagner, 2008, S. 376.

699 GB, S. 158.

700 Zitiert in GB, S. 159.

Tätigkeit“ beim Gestalten. Dies könne sich jedoch nur dann einstellen, wenn der Sänger den Rhythmus vollständig beherrschen würde.<sup>701</sup>

Das „Secco-Rezitativ“ in den Opern Mozarts und Rossinis stellt nach Ansicht Scheidemantels eine Ausnahme dar. Hier dürfe der Sänger „im schnellsten Tempo und mit leichter Stimme“ die rhythmische Gliederung der Rezitative selbst bestimmen.<sup>702</sup>

#### IV.2.2.2. Auswendig lernen und singen

Die einwandfreie Beherrschung des Rhythmus soll den Sänger dazu befähigen, seine Gesangsaufgaben möglichst wirkungsvoll zu gestalten. Ein weiteres Element, das die künstlerische Wirkung des Vortrags verstärkt, ist nach Ansicht Scheidemantels, das Werk auswendig zu singen. Ein Sänger, der genötigt sei in die Noten zu schauen, könne rhythmische Elemente eines Werks schlechter ausdrücken und wirke dadurch gehemmt. Dies sieht Scheidemantel als eine „erfahrungsgemäß festgestellte Tatsache“. Der „frei vortragende Sänger“ wiederum wirke in seinem Gestalten „rhythmisch lebendig, fortreißend“ und „überzeugend“, und daher solle auch der Konzertsänger sich bemühen, möglichst viel von seiner Aufgabe auswendig zu singen. Scheidemantel geht auch auf einen körperlichen Aspekt der Rollengestaltung ein, wenn er davon spricht, dass dem frei vortragenden Sänger „der Rhythmus sozusagen in den Gliedern sitzt“<sup>703</sup>, das heißt, dass der Sänger die rhythmischen Elemente eines Werks mit seiner Körperhaltung intuitiv ausdrückt und sich somit eines natürlichen Agierens bedient, was für Wagner wichtig war. In *Über Schauspieler und Sänger* schreibt Wagner über seine Idealvorstellung der *Meistersinger* im Jahre 1868, bei der es den Sängern gelungen sei, unter seiner Anleitung, „mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisieren“ und dadurch mit einem „Pathos des Rührenden“ (im Gegensatz zu dem von Wagner kritisierten „falschen Pathos“) vor dem Publikum zu reüssieren. Zudem erhebt er die „natürliche[] dramatische[] Vortragsweise“ zu einer Maxime seiner Kunst.<sup>704</sup> Dieser Leitsatz war auch maßgebend für Scheidemantel, wie seine Anmerkungen zur Rolle des Rhythmus bei der Erarbeitung von Gesangswerken erkennen lassen.

Aus der Literatur über Scheidemantel geht hervor, dass er selbst beim Einstudieren von Gesangswerken keine Mühe gescheut habe. Dies wird durch Reichelt bestätigt, da er sich einen „Einblick“ in das Rollenstudium des Künst-

701 Ebd.

702 Ebd. S. 160.

703 Ebd.

704 Wagner, 1996, S. 107f.

lers verschaffen konnte. Scheidemantel trug einen Teil eines Werks am Klavier vor – im besagten Fall handelte es sich um die Rolle des Kunrad aus Richard Strauss' *Feuersnot* – und prägte sich gleichzeitig den Text und die Musik ein. Danach begab er sich an seinen Arbeitstisch und schrieb die besagte Stelle, das heißt die Musik und den Text auf, um wieder zum Klavier zurückzukehren und seine Aufzeichnungen zu überprüfen. Diese Verfahrensweise soll dazu beigetragen haben, dass Scheidemantel in musikalischen Belangen stets als „sicher“ galt.<sup>705</sup> Dieses Verfahren wird auch von Trede beschrieben.<sup>706</sup>

### IV.3. Die melodische Linie als Indikator für Phrasen und Phrasengruppen

Gesangswerke bestehen für Scheidemantel aus Dichtung und Musik. In diesen Gesangswerken würden Wort und Ton „vereinigt“. Hierbei spricht Scheidemantel von einem Sprachsatz und einem Satzsatz, die sich „in einer guten deutschen Gesangskomposition“ aneinander „anschmiegen“. Eine musikalische Phrase wiederum wird durch einen Satzsatz gebildet, der den Gegebenheiten eines Sprachsatzes folgt. Musikalische Phrasen sollen nach Auffassung Scheidemantels „in der Regel in einem Atem“ gesungen werden.<sup>707</sup> Daraus ergibt sich, dass der Sänger untersuchen sollte, wie die musikalischen Phrasen unterteilt sind, um die Stellen herauszufinden bei denen geatmet werden darf. Bei langen Phrasen sei es erlaubt, an einer geeigneten Stelle einen „Hilfsatem“, das heißt einen „halben Atem“, zu nehmen. Einen Hilfsatem dürfe man jedoch nicht auf einen Taktstrich nehmen, da in diesem Falle der „Fluß“ der melodischen Linie gestört würde. Bei Phrasen, die mit Bögen versehen sind, dürfe der Sänger nur atmen, wenn es anders nicht möglich sei. Dabei sei aber nur ein „Hilfsatem“ erlaubt. Der Sänger müsse in diesem Fall vorher genau überlegen, an welcher Stelle er den „halben Atem“ nehme und solle darauf achten, dass er den Stärkegrad zwischen den durch den Atem getrennten Tönen beibehalte, um die „dynamische Entwicklung der Phrase“ nicht unharmonisch erscheinen zu lassen. Als Beispiel zitiert Scheidemantel Lohengrins lange Phrasen aus dem dritten Akt der Wagner-Oper *Lohengrin* („Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte...“).<sup>708</sup>

Gelegentlich sei es nötig, ein Komma im Text durch einen „Einschnitt“ zu markieren. Dies solle jedoch geschehen, ohne dass Atem genommen wird.

<sup>705</sup> Reichelt, 1941, S. 316.

<sup>706</sup> Vgl. Trede, 1911, S. 54.

<sup>707</sup> GB, S. 161f.

<sup>708</sup> *Lohengrin* 3. Akt, 2. Szene, auch bekannt als Brautgemachs-Szene.

Hierbei bedient sich Scheidemantel eines Beispiels, das gesondert behandelt werden muss.

### IV.3.Exkurs: Brahms als schlechtes Beispiel

Um einen Einschnitt innerhalb einer Gesangslinie, in der nicht geatmet werden soll, zu verdeutlichen, zitiert Scheidemantel – ohne jedoch den Komponistennamen zu erwähnen – die Anfangszeilen des Brahmslieds *Wie bist du, meine Königin*. Hier sei es nötig, nach „Wie bist du“ auf dem Taktstrich einen Einschnitt zu machen, „ohne daß man es ändern könnte“.<sup>709</sup> Die Stelle wird an sich von Scheidemantel nicht gewertet, doch scheint sie als Beispiel dafür zu gelten, wie sehr doch Komponisten wie Brahms gegen die, nach Scheidemantels Auffassung, „richtige“ Deklamation, die ja einen Einschnitt auf einem Taktstrich an sich verbieten würde, zugunsten einer melodischen Linie verstoßen hätten.

Brahms war mit Stockhausen befreundet und widmete ihm seinen Liederzyklus *Die schöne Magelone*. Brahms' Kompositionen müssen also in irgendeiner Form im Unterricht zwischen Stockhausen und Scheidemantel besprochen worden sein. Scheidemantel führte auch Lieder von Brahms in mindestens einem Liederabend in München auf.<sup>710</sup> Die Lieder von Brahms finden jedoch keinen weiteren Platz in Scheidemantels Pädagogik, wie auch bei der Besprechung der *Meisterweisen* deutlich wird. Für den Verfasser dieser Arbeit ist klar, dass es sich bei dem Beispiel also um eine Kritik in die Richtung der, für den Wagnerianer Scheidemantel gegnerischen Fraktion um Hanslick und Brahms gehandelt haben muss. Der – in deklamatorischer Hinsicht – unvoreteilhafte Einschnitt in diesem Brahmslied wird pointierter in einem Briefwechsel zwischen dem Dirigenten Hermann Levi und Julius Stockhausen besprochen, der auch Scheidemantel bekannt gewesen sein muss.



**Abb. 39.** Brahms wird an dieser Stelle nicht von Scheidemantel erwähnt. Es wird jedoch deutlich, dass der Komponist dieser Zeilen nicht im Sinne Scheidemantels komponierte. Für Levi war diese Stelle ein Beispiel für „Brahms“

<sup>709</sup> GB, S. 164.

<sup>710</sup> Vgl. KS, Brief vom 4. November 1902 an Albert Gutmann. BSB Gutmanniana 1. Staatsbibliothek München.

[Naivität] in Beziehung auf Deklamation“. Dieses verdeutlicht Levi durch die Kennzeichnung der Betonungen im Satz: „Wie bist du / meine König / in.“ Und fährt fort: „Dergleichen war mir schon damals unbegreiflich, und ich habe es ihm auch nicht verhehlt“. <sup>711</sup> Bildausschnitt: GB, S. 164.

Levi, der anfänglich mit Brahms befreundet war, entfremdete sich später von ihm und wandte sich der Musik Wagners zu. In einem Brief an Stockhausen dient ihm (unter anderem) die oben genannte Stelle aus dem Brahmslied „Wie bist du, meine Königin“ als Beweis für „Brahms‘ [Naivität] in Beziehung auf Deklamation“. In einem weiteren Brief geht Levi genauer auf das Thema ein, da Stockhausen ihm anscheinend widersprach.

Schon in seinem ersten Brief an Stockhausen unterstrich Levi, dass ihm die Textbehandlung Brahms‘ „unbegreiflich“ und „unerträglich“ gewesen ist und dass die Brahmslieder „viele Korrekturen“ Levis „in dieser Richtung“ enthalten würden. Levis Urteil über die Lieder Brahms fällt im zweiten Brief noch deutlicher aus und entwickelt sich geradezu zu einer Raserei:

Bei ihm verschmelzen niemals Wort und Ton zu einer Einheit; die Melodien seiner Lieder gehen nicht naturgemäß aus den Worten hervor, sondern es ist, als ob die Melodie schon fertig gewesen wäre und er hinterher die Worte mühsam unterlegt hätte. Ich bin gewiß keiner von den Modernen, die zugunsten einer richtigen Deklamation die Verse wieder in Prosa auflösen und den Reim ignorieren. [...]. Brahms aber deklamiert auch da fehlerhaft, wo er durch solche Rücksichten gar nicht beengt war. [...] Gibt es bei Schubert oder bei Mozart eine ähnliche, verzeihe mir – Stümperei? „Das Veilchen“!! „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“!! Ueberhaupt alle Melodien in den Opern [Mozarts]. Wie oft habe ich auf Brahms einzuwirken versucht; oft hat er auch meine Aenderungsvorschläge angenommen – im ganzen aber scheint er gar nicht zu begreifen, was ich meinte. <sup>712</sup>

Ähnlich interessant wie dieser Ausbruch ist, dass Levi Brahms wenig Sinn für Rhythmus attestierte und gar davon spricht, dass in Brahms‘ Werken eine „große rhythmische Monotonie herrschen“ würde. <sup>713</sup> Im Großen und Ganzen werden hier genau die Aspekte der Musik bemängelt, die für Scheidemantel für eine „gute deutsche Gesangskomposition“ von ausschlaggebender Bedeutung waren.

Scheidemantel war mit Levi befreundet. Auch übernachtete er, wie Brahms – ehe Brahms und Levi sich entfremdeten – bei dem Dirigenten in München,

<sup>711</sup> Wirth, 1927, S. 482f.

<sup>712</sup> Wirth, 1927, S. 482ff.

<sup>713</sup> Ebd. S. 485.

wenn dort Auftritte anstanden.<sup>714</sup> Es ist also anzunehmen, dass Scheidemantel über den Schriftwechsel beziehungsweise Levis Meinung über die Lieder von Brahms, unterrichtet war. Aus diesem Umstand heraus kann gefolgert werden, dass Scheidemantel in der Tat Brahms mit der zitierten Liedstelle desavouieren wollte. Levi fand es „rührend“, dass Stockhausen „Brahms auch in bezug [sic] auf Deklamation zu verteidigen“ suchte.<sup>715</sup> Die Textbehandlung und die Deklamation scheinen also ein wunder Punkt in Brahms' Musik gewesen zu sein, der von Wagner-Anhängern gerne ins Feld geführt wurde als Beispiel für die Minderwertigkeit von Brahms' Musik. Für die Absicht Brahms bloßzustellen spricht auch, dass Scheidemantel ihn als Komponisten des Liedes nicht erwähnt. Ähnlich verfährt Wagner mit Meyerbeer in der Schrift *Über das Judenthum in der Musik*. Die Zeitgenossen Wagners wussten jedoch sehr genau, wen Wagner mit „jener berühmte Operncomponist“, der für „Paris Opern“ schreibt, meinte, wie öfter angeklungen ist.<sup>716</sup> Ferner benutzt Scheidemantel, ähnlich wie Levi, die Werke Mozarts als Beispiele für eine richtige Deklamation wie beispielsweise die „Bildnisarie“ aus der *Zauberflöte* oder das Schubertlied *Der Doppelgänger*. Weiterhin benutzt Scheidemantel die „Bildnisarie“, um die Phrasen und Phrasengruppen in einem Stück zu verdeutlichen.

#### IV.4. Phrasengruppen, gesangstechnische Symbole sowie vorbereitende Übungen

Die Zusammenführung von Phrasen zu Phrasengruppen wird von Scheidemantel nicht gesondert besprochen. Wahrscheinlich bezieht er sich auf die Phrasenlehre Riemanns, die Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde, jedoch im Zuge der Urtextausgaben nach ca. 1925 ihre Bedeutung verloren hat.<sup>717</sup> Aus den Beispielen Scheidemantels geht hervor, dass die Zusammenhänge der unterschiedlichen Phrasen aus der Musik zu erhören sind. Das heißt, ähnlich lautende musikalische und textliche Phrasen können zu Phrasengruppen geordnet werden, die wiederum in einem dynamischen Verhältnis zueinander stehen. So seien die Phrasen in Taminos „Bildnisarie“: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön (1. Phrase), „wie noch kein Auge je geseh'n (2. Phrase)“ als eine Phrasengruppe zu verstehen. Ähnlich verhielte es sich mit den Sätzen „Ich fühl' es (1. Phrase), ich fühl' es (2. Phrase)“. Die Erklärungen Scheidemantels über den dynamischen Aufbau sind indes nicht deutlich:

714 Siegfried, 1926, S. 226. Vgl. dazu auch: „Wenn Brahms in die Stadt kam [München], [...] wohnte er bei Levi in der Arcisstraße“. Haas, 1996, S. 179.

715 Wirth, 1927, S. 483.

716 Wagner, 1869, S. 28f.

717 Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon, 1998, Band 3, S. 299f.

Innerhalb der beiden Gruppen wird sich der vortragende Sänger eine Steigerung des Ausdruckes befeißigen wollen; damit Hand in Hand geht eine dynamische Steigerung, die also den Stärkegrad der ersten Phrase um etwas erhöht. Es muß nur abgewogen werden, wie weit die dynamische Steigerung der zweiten Phrase geführt werden darf, daß sie noch im Rahmen der ganzen Arie bleibt. Jedenfalls nur so weit, daß für die nachfolgenden dynamischen Gipfelpunkte der Arie eine Steigerung noch möglich ist.<sup>718</sup>

Wie ersichtlich wird, ist die Phrasenlehre hier weder eindeutig noch birgt sie einen größeren Nutzen für den Aufführenden. Ziel ist hier lediglich, die Phrasengruppen „dynamisch gegeneinander abzuwägen“, so dass es im „Phrasieren, Schattieren und Atemnehmen“ keine „Zufälligkeiten“ mehr gebe. Dieses würde durch das Zusammenwirken der Dynamik der einzelnen Phrasengruppen, in Bezug zur Grundfärbung als künstlerisches Mittel noch weiter ergänzt. Schließlich soll der Sänger all diese „Erkenntnisse und Einsichten“ mit seiner Stimme ausdrücken, und zwar dadurch, dass er die dynamischen Entwicklungsformen aus den vier Hauptübungen (vgl. Kap. IIb.4.5.) auf jede Phrase anwendet. Dadurch wird evident, wieso diese Hauptübungen für Scheidemantel und Stockhausen die Grundlage für jegliches stimmliche Gestalten bildeten. Die „dynamischen Abschattierungen der melodischen Linie“ ergäbe sich aber letztlich „aus dem musikalischen und dichterischen Aufbau der Komposition“, den Scheidemantel in der oben erklärten Art analysiert.<sup>719</sup>

Wagner erläutert in seinem Bericht an König Ludwig II., welche „Hilfsmittel“ für eine „richtige[] und vollkommene[] Ausbildung des Sängers“ nötig seien. Der Komponist beklagt sich, dass die Sänger nicht mal die „erste grammatikalische Kenntnis der musikalischen Sprache“, sprich, „das einfache Lesen der Noten“ gut beherrschen würden und sich daher beim Studium eines Werks darauf beschränken müssten, die Töne richtig zu lernen. Das Ziel sieht Wagner jedoch darin, dass der Sänger sich „den Vortrag und den Gehalt“ der Gesangspartie aneigne. Da der „Charakter der deutschen Musik“ sich vor allem durch ein „reich entwickeltes harmonisches Gewebe“ ausdrücke, sei die schlechte Ausbildung der Sänger beklagenswert und vor allem für die Opernkunst kontraproduktiv. Daher sei es unerlässlich, dass neben dem Gesangunterricht auch ein gründlicher Musikunterricht für die Sänger stattfinden würde. Im Einzelnen schlägt Wagner folgende Themenschwerpunkte für den Musikunterricht vor:

[...] theoretische Belehrung und praktische Uebung in der Harmonie, fortschreitend bis an diejenige Grenze der eigentlichen Compositionslehre, welche

---

718 GB, S. 164f.

719 GB, S. 174.

sich mit der genauen Kenntniß der Construction eines Tonwerkes, des Baues seiner Perioden, der Bedeutung und der Verhältnisse der in ihm enthaltenen Themen, sowie dem genauen Innewerden ihrer Phraseologie.<sup>720</sup> (Hervorhebung von HW)

Hier hat Scheidemantel die Forderungen Wagners bezüglich der Phrasen und der Kenntnis der Harmonien übernommen.<sup>721</sup> Auch der Vortrag, der einen bedeutenden Stellenwert in Wagners beabsichtigter Schule einnehmen sollte, wird von Scheidemantel exponiert. Wagner betont, dass die Kunst des Vortrags „nicht auf abstrakt wissenschaftlichem Wege etwa durch akademische Vorlesungen u. dgl. erstrebt werden“ sollte, sondern „der rein praktische Weg der unmittelbaren künstlerischen Uebung“ sei hier vorzuziehen. Scheidemantel bedient sich einer ähnlichen Formulierung, wenn er schreibt, dass der Sänger nicht:

[...] all seine Gedanken und Empfindungen, die ihn beim Studium des Gedichtes überkommen, wie ein Schriftgelehrter in Worte kleidet, um darüber etwa einen Vortrag halten zu können.<sup>722</sup>

Er spricht in diesem Zusammenhang eher von „unaussprechbare[n] Werten“, die „unbewußt empfunden werden“ und verdeutlicht wie der „rein praktische Weg“ der künstlerischen „Uebung“ Wagners aussehen könnte. Der Ausdruck wird nämlich, nach Auffassung Scheidemantels, von den unbewusst empfundenen „Gedanken und Empfindungen“ getragen, über die ein Künstler selten gegenüber anderen Rechenschaft ablegen könnte. Diese werden so „kräftig und lebendig“ empfunden, dass sie zu „heftigster Gemütsbewegung“ und „flammender Begeisterung“ führen und daher den „nachschaaffenden, werktätigen Sänger“ dazu „antreiben“, sie anderen mitzuteilen.<sup>723</sup> Scheidemantel hat also nicht nur Wagners Forderungen bezüglich der musikalischen Theorie, sondern auch die der musikalischen Praxis übernommen und versucht sie und seine Begeisterung für Wagner in seiner *Gesangsbildung* zu vermitteln.

Das volle Verständnis für die Zusammensetzung eines Stücks, wie Wagner sie forderte, scheint für Scheidemantel nicht auszureichen, um alle Willkürlichkeiten einer Interpretation zu eliminieren. Scheidemantel fordert auch, dass der Sänger sich eine genaue Vorstellung von der anzuwendenden Gesangstechnik macht, bevor er das Gesangswerk singt. Dabei sollen Symbole

<sup>720</sup> Wagner, 1865, S. 14.

<sup>721</sup> GB, S. 147.

<sup>722</sup> Ebd. S. 141.

<sup>723</sup> GB, S. 142f.

verwendet werden, die das „dynamische Schema“ aufzeigen und somit auch die „Wahl der Register“ versinnbildlichen. Wie schon aus der *Stimmbildung* hervorgegangen ist, richtet sich Scheidemantels Registertheorie nach der Lautstärke des Tons. Bei einem Zunehmen des subglottischen Drucks, beispielsweise bei einem Crescendo, müssen sich die Stimmlippen mit einer höheren Spannung gegen den Luftdruck stellen. Dadurch kommt es nach Auffassung Scheidemantels zu einer Änderung der Tonqualität. Sein Vorhaben ist es daher, die einzelnen Register, die eine ganz bestimmte Tonqualität in sich bergen würden, schon vorher festzustellen. Um dies zu verdeutlichen, verwendet er Symbole, die den Crescendo- und Diminuendo-Gabeln gleichen, aber die zusätzlich durch weitere innere Gabeln ergänzt werden, die die Register symbolisieren. Mit der Zeichnung (s. unten) möchte Scheidemantel „ein senkrecht durchgeschnittenes Stimmband [versinnbildlichen], in welches die Register schematisch eingetragen sind“.<sup>724</sup> Es ist verwunderlich, wieso es ihm nicht aufgefallen ist, dass es sich hierbei um ein sehr unglücklich ausgewähltes Symbol handelt, da dieses Bild bei jeder Sängerin und jedem Sänger ein unangenehmes Gefühl hervorrufen muss.<sup>725</sup>

Da nach Ansicht Scheidemantels jeder Ton mit Kopfstimme gebildet werden soll, fängt jede Register- bzw. Dynamikbezeichnung mit einer einfachen Gabel an. Wenn die Stimme über das Kopf- oder Randstimmregister weiter zunehmen soll, werden innerhalb der Dynamikgabel, weitere Gabeln angebracht. Zwei Gabeln bezeichnen die Mittelstimme, drei Gabeln die Brust- oder Vollstimme.

Bevor der Sänger das Werk mit dem richtigen Text singen darf, soll er die einzelnen Phrasen und Phrasengruppen auf Übungssilben singen, „die sich aus dem Text ergeben“.<sup>726</sup> Scheidemantel geht auf das Konstruieren der Übungssilben nicht gesondert ein. Man kann aber sein System aus seiner *Stimmbildung* und seinen „Übungstafeln“ herleiten. Die Übungssilben entstehen aus dem eigentlichen Text des Gesangswerks, die einzelnen Sätze und Wörter sollen jedoch zuerst vereinfacht erklingen, das heißt, die Sätze und Wörter werden auf Vokale reduziert, ohne Diphthonge, die durch einige Konsonanten ergänzt werden. Dabei werden klingende Konsonanten – „die Klinger, die be-

724 Ebd. S. 102.

725 Faulstich schreibt zu Kehlempfindungen im Allgemeinen: „[W]enn Sänger von ihren Empfindungen im Kehlbereich sprechen, geht es in der Regel um Missempfindungen“. Viele Pädagogen würden daher versuchen, die Konzentration von diesem Bereich der Tonentstehung in andere Körperregionen zu lenken. Scheidemantels Versinnbildlichung von „durchgeschnittenen“ Stimmlippen, die als Symbol in die Noten markiert werden sollen, kann somit nur als kontraproduktiv bezeichnet werden. Vgl. Faulstich, 2011, S. 39.

726 GB, S. 174.



sätze als schwierig. Daher sollen klingende Konsonanten die Vokaleinsätze zuerst vereinfachen, zumeist wird dabei der Konsonant „N“ bevorzugt. Besondere Bedeutung kommt dem Klusil „D“ zu. An sich warnt Scheidemantel, vor den „weichen Verschlußlaute g, b, d“. Sie wären nicht so leicht zu singen wie Einsätze mit klingenden Konsonanten. Dies habe mit dem „Blählaut“ zu tun, der diese Konsonanten kennzeichne und den nachfolgenden Vokal oft zu tief anklingen lasse. Der Sänger müsse daher sehr sorgfältig darauf Acht geben, dass die „Tonhöhe, auf welcher der nachfolgende Vokal erklingen soll“ dem Ton bereits innewohne.<sup>728</sup> Durch das häufige Vorkommen des Konsonanten „D“ in Personalpronomen und Artikeln, scheint es jedoch für Scheidemantel wichtig gewesen zu sein, bereits in einer Vorphase des Übens diesen Konsonanten zu trainieren.

Nachdem in einem ersten Durchgang des Texts fast ausschließlich die Vokale geübt worden sind, werden in einem zweiten Durchgang weitere Konsonanten hinzugefügt; dabei werden jedoch alle abschließenden Konsonanten, beispielsweise der Konsonant „t“ am Ende eines Wortes, weggelassen, um die Vokale besser zu Gehör zu bringen. Erst nach diesem Durchgang des Stückes ist es dem Schüler erlaubt, das ganze Werk samt Text zu üben.

#### IV.5. Die Übungstafeln als Beispiele für das Vorgehen bei der Erarbeitung von Gesangswerken

Um sein System zu verdeutlichen, zeigt Scheidemantel an fünf Beispielen, wie sie erarbeitet werden sollen. Seine Auswahl der Werke ist typisch für einen Wagnerianer. Neben zwei Wagnerwerken folgen Stücke von Carl Maria von Weber, Mozart und Gluck, alles Komponisten, die von Wagner gutgeheißen wurden. Das erste Beispiel aus der Oper *Lohengrin* geht zurück auf Scheidemantels Rivalität mit Dr. Bruns um die Deutungshoheit der korrekten Ausführung von Gesangswerken. So fragt Bruns in seiner Schrift, wie ein deutscher Gesangslehrer die „klangliche Zusammensetzung“ des Lohengrin-Auftritts mit der Textstelle „Nun sei bedankt mein lieber Schwan“ erklären würde. Die Problematik dieser Stelle liegt darin, dass sie sich in der Übergangslage der männlichen Stimme befindet und den Sänger somit vor Schwierigkeiten stellt.

Hier verteidigt Scheidemantel den Begriff „Mittelstimme“ und setzt sich wieder kritisch mit der – von Bruns favorisierten – italienischen Belcanto-Methode und den von Bruns idealisierten „italienischen Baritonisten und Tenoristen“ auseinander.<sup>729</sup> Das erste Übungsbeispiel Scheidemantels offeriert

<sup>728</sup> GB, S. 30.

<sup>729</sup> GB, S. 100ff.

also eine genaue Antwort auf die Frage Bruns', wie ein „deutscher Sänger“ seine Gesangsaufgabe vorbereiten soll.

Übungstafel I (Lohengrin).

**Abb. 42.** Die Übungstafeln, in denen der Text in der Lautschrift Siebs' wiedergegeben ist, sollen verdeutlichen, wie man ein Werk einüben soll. Zuerst soll der Sänger sich auf die Vokale konzentrieren und erst allmählich Konsonanten zu der Gesangslinie hinzufügen. Die Registerzeichen sind oberhalb der Gesangslinie angebracht. Das Zeichen, das einem Y gleicht bezeichnet „halbe Atem“, das V-Symbol ganze Atemstellen. Bild: GB, S. 185.

Das zweite Beispiel, „Wolframs Lied an den Abendstern“ aus *Tannhäuser*, ist Scheidemantels Paraderolle entnommen. Die restlichen Beispiele (Sarastros Arie „O Isis und Osiris“ aus Mozarts *Zauberflöte*, Agathes „Und ob die Wolke sich verhülle“ aus dem *Freischütz*) sind Arien aus Werken, die noch heute oft an deutschen Opernbühnen zu hören sind. Das letzte Beispiel stammt aus der Oper *Orpheus und Eurydike* von Christoph Willibald Gluck.

Wie schon oben deutlich geworden ist, ist Scheidemantels Vorgehen penibel und schulmeisterlich. Insgesamt sind es fünfzehn Arbeitsschritte, die der Sänger bewältigen soll, bevor er das Stück singen darf. Dabei bleibt etwas unklar, ob Scheidemantel erwartet, dass jeder Sänger auch alle Resultate aus den Arbeitsschritten aufschreibt, wie er es bei seinen Beispielen tut.

Aus den Beispielen geht hervor, dass Scheidemantel seine eigenen Prämissen nicht ganz ernst nimmt. So findet er es beispielsweise in Ordnung bei der Sarastro-Arie („O Isis und Osiris“) an einer technisch schwierigen Stelle den Text zu ändern (anstatt: „Die Ihr der Wandrer Schritte lenket“ schlägt er: „Die ihr den Schritt der Wandrer lenket“ vor).<sup>730</sup> Ansonsten folgt der Autor

<sup>730</sup> So schreibt er vorher: „Es wäre ein unverzeihlicher Fehler, wenn ein Sänger die ihm richtig erscheinende Vertonung des Wortes durch eigenmächtige Eingriffe in Form

seinen Empfehlungen und liefert interessante Hintergrundinformationen zu den einzelnen Arien, die das Bühnengeschehen sowie häufige Fehler in der musikalischen Ausführung (hier besonders im Rhythmus) kommentieren.

#### IV.6. Die letzte Übungstafel: „Che faró senza Euridice“ und die Ästhetik von Eduard Hanslick

Die faszinierendste Übungstafel findet man versteckt an letzter Stelle in Scheidemantels *Gesangsbildung*. Hier lässt sich untersuchen, ob Scheidemantel Hanslicks Thesen über die Musik ernst nahm. Im Zusammenhang mit Scheidemantels Bevorzugung der absoluten Musik wurden schon einige Themen angesprochen, die eher in die Ästhetik Hanslicks als in die Überlegungen Wagners hineinpassen. Die folgende Arie hat eine konkrete Funktion in Hanslicks Habilitationsschrift *Vom Musikalisch-Schönen* und soll daher hier hinsichtlich Scheidemantels *Gesangsbildung* näher untersucht werden.

Christoph Willibald Glucks Arie „Che faró senza Euridice“ des Orpheus aus der Oper *Euridice*, die Scheidemantel als letztes Übungsbeispiel in seiner *Gesangsbildung* anführt, dient Eduard Hanslick als wichtiges Exempel, um seine ästhetische Theorie der „tönend bewegten Formen“ zu begründen. Die Arie bekommt eine prominente Stelle im zweiten Kapitel seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* zugewiesen, die 1854 erschien. Hier dient die Arie für Hanslick als Beispiel für eine Melodie, die für „mehrere Generationen“ trotz ihrer Tonart zum Inbegriff für „das Gefühl höchsten Schmerzes“ geworden sei. Gerade bei diesem Werk seien es jedoch die Wörter, die diesen Schmerz kenntlich machen würden.<sup>731</sup> Hanslick betont, dass „die Schönheit eines Tonstücks [...] spezifisch musikalisch“ und somit „den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend“ sei.<sup>732</sup> Ferner bezeichnet er die Instrumentalkunst als eine „reine, absolute Tonkunst“.<sup>733</sup> Dies bedeutet für Hanslick, dass nur die Instrumentalmusik das ausdrücken würde, was die Musik „kann“.<sup>734</sup>

---

von besonderen Akzenten oder rhythmischen Veränderungen und Phraseneinschnitten ‚verbessern‘ wollte, um die Melodie dem Texte ‚richtiger anzupassen‘“. GB, S. 162.

731 Hanslick, 1922, S. 39. Es ist anzunehmen, dass Scheidemantel die letzte autorisierte Ausgabe von Hanslicks Buch verwendete. Zu Hanslicks Lebzeiten erschien die letzte Auflage im Jahre 1902. Hanslick starb im Jahre 1904. 1922 wurden die 13.–15. Auflage dieser Schrift veröffentlicht. Siehe hierzu: [http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/\\_index.html#auf-liste](http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_index.html#auf-liste) (besucht am 23.11.15).

732 Ebd. VI.

733 Ebd. S. 34.

734 Ebd. S. 33.

Als Beispiel hierfür appelliert Hanslick an das „Abstraktionsvermögen des Hörers“, sich eine „dramatisch wirksame Melodie abgelöst von aller dichterischen Bestimmung rein musikalisch“ vorzustellen. Dies würde beispielsweise bedeuten, dass man bei einem Lied nur die Melodie sowie die Begleitung ohne den Text des Dichters betrachtet. Hanslick findet, dass das Resultat dieses Handelns sei, dass man bei einer Musik, die beispielsweise „Zorn“ ausdrücken soll, „an und für sich keinen weiteren psychischen Ausdruck finden“ würde, „als den einer raschen, leidenschaftlichen Bewegung“.<sup>735</sup> Daher sei die Funktion der Musik „musikalische Ideen“ auszudrücken, die sich als „Selbstzweck“ äußern. Musik sei daher „tönend bewegte Formen“.<sup>736</sup> Diese „tönend bewegten Formen“ seien von dem persönlichen „Stil“ des Komponisten maßgeblich beeinflusst:

So gewiß die Individualität des Komponisten in seinen Schöpfungen einen symbolischen Ausdruck finden wird, so irrig wäre es, aus diesem persönlichen Moment Begriffe ableiten zu wollen, die ihre wahrhafte Begründung nur in der Objektivität des künstlerischen Bildens finden. Dahin gehört der Begriff des Stils.<sup>737</sup>

Den „Stil“ möchte Hanslick von den „musikalischen Bestimmtheiten aufgefaßt wissen“:

Der Meister bewahrt ‚Stil‘, indem er, die klar erfaßte Idee verwirklichend, alles Kleinliche, Unpassende, Triviale wegläßt und so in jeder technischen Einzelheit die künstlerische Haltung des Ganzen übereinstimmend wahr.<sup>738</sup>

Weiterhin empfiehlt er die Verwendung des Begriffs „Stil“ in der Musik<sup>739</sup> und legt dar, dass die „architektonische Seite des Musikalisch-Schönen“ eine hervortretende Bedeutung bei der Stilfrage haben würde. Ein Werk würde als „stillos“ betrachtet werden, wenn ein einziger Takt „nicht zum Ausdruck des Ganzen“ übereinstimmen würde, oder ein beliebiges Element als eine „Inkonsequenz aus der einheitlichen Durchführung des Grundgedankens“ abspringen würde. In diesem Zusammenhang spricht Hanslick auch von den „Grenzen einer vorherrschend objektiven, formenden Tätigkeit“.<sup>740</sup>

735 Ebd. S. 37.

736 Ebd. S. 59.

737 Ebd. S. 98f.

738 Ebd. S. 99.

739 Ebd.

740 Ebd. S. 100.

Ist also Scheidemantels Ansicht, dass ein Gesangswerk nur „stilvoll“ ausgeführt werden kann, wenn man seine musikalische Architektur in reiner instrumentaler Form sich vergegenwärtigt, von Hanslick beeinflusst? Muss für Scheidemantel der Ausdruck des Ausführenden mit dem „Ausdruck des Ganzen“ überstimmen, damit keine „Inkonsequenz“ die Interpretation des Werks trübt?

In den oben präsentierten Thesen Scheidemantels konnte man eine Grundtendenz erkennen, die dies als naheliegend erscheinen lässt. Doch gerade in Bezug auf den Kern des „Musikalisch-Schönen“, der für Hanslick nur in der Instrumentalmusik sichtbar ist, wird in der letzten Übungstafel deutlich, dass Scheidemantel sich direkt auf die Thesen Hanslicks stützt. Über den musikalischen Gehalt der Orpheus-Arie schreibt Scheidemantel:

Die musikalische Wesensart, den ‚Stil‘ der Arie, zu begreifen, gelingt der Sängerin sicher und einleuchtend einzig und allein auf dem Wege korrekter instrumentaler Vorführung. Und je entschiedener sich die Sängerin bemüht, die gesangliche Wiedergabe, bei aller Wärme des Ausdruckes, lediglich vom Gesichtspunkte einer instrumentalen Ausführung zu gestalten, desto ‚stilvoller‘ wird sie ausfallen.<sup>741</sup>

Auch Scheidemantel findet also, dass nur die „instrumentale Vorführung“ das zeigt, was die Musik „kann“. Daraus folgert er, dass der Aufführende unbedingt sich daran halten sollte, damit seine Interpretation auch „stilvoll“ wirken würde. Die Ausführungen Hanslicks gehen allerdings noch weiter in Bezug auf die Aufführung eines Werks.

Für Hanslick ist die Reproduktion des Werks genauso wichtig wie die Komposition desselben. Auch hier, wie beim Komponieren, könne eine „unmittelbare Ausströmung eines Gefühls in Tönen vor sich gehen“. Das Musizieren würde jedoch nicht ohne einen „persönlichsten Erguß der Stimmung“, der also das persönliche Empfinden des Musikers betrifft, vonstattengehen: „Eine Subjektivität wird hier unmittelbar in Tönen tönend wirksam, nicht bloß stumm in ihnen formend“. Zur Rolle des Ausführenden schreibt Hanslick einschränkend:

Freilich kann der Spieler nur das bringen, was die Komposition enthält, allein diese erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten. ‚Der Geist des Tondichters sei es ja nur, den der Spieler errate und offenbare‘ – wohl, aber eben diese Aneignung im Moment des Wiederschaffens ist sein, des Spielers, Geist.<sup>742</sup>

---

741 GB, S. 226.

742 Ebd. S. 101.

Hier ergibt sich eine Parallele zu Scheidemantels Auffassung von der Rolle des Texts. Scheidemantel postulierte, die Eminenz des Instrumentalen hervorhebend, dass „das Wort die Aufmerksamkeit von dem Allgemeinen auf das Besondere“ lenke und daher „das Begreifen des gesamten musikalisch-architektonischen Aufbaues der Komposition“ sowie „der sie durchlaufenden melodischen Linie“ verhindern würde. Man könne also nur in Form einer instrumentalischen Wiedergabe den von Hanslick erwähnten, „Geist des Tondichters“ verstehen. Zwar ist Scheidemantel die „künstlerische Absicht des Dichters“<sup>743</sup> und mit ihr der Text sehr wichtig. Sie sollen bis ins kleinste Detail vom Sänger verstanden werden. Doch werden die „unbewußt empfunden[en]“ Gefühle, die der Text erweckt, nie zur Maxime der Gesangskunst emporgehoben. Außerdem werden sie nicht mit dem Auffassen des musikalischen Werkes in Verbindung gebracht.

Auch Hanslick empfindet den Text und das Gefühl als ein möglicherweise störendes Element beim Hören eines Werks:

Kann überhaupt das Gefühl keine Basis für ästhetische Gesetze sein, so ist obendrein gegen die Sicherheit des musikalischen Fühlens Wesentliches zu bemerken. Wir meinen hier nicht bloß die konventionelle Befangenheit, die es ermöglicht, daß unser Fühlen und Vorstellen oft durch Texte, Überschriften und andere bloß gelegentliche Gedankenverbindungen, besonders in Kirchen-, Kriegs- und Theaterkompositionen eine Richtung erhält, welche wir fälschlich dem Charakter der Musik an sich zuzuschreiben geneigt sind. Vielmehr ist überhaupt der Zusammenhang eines Tonstückes mit der dadurch hervorgerufenen Gefühlsbewegung kein unbedingt kausaler, sondern es wechselt diese Stimmung mit dem wechselnden Standpunkt unserer musikalischen Erfahrungen und Eindrücke.<sup>744</sup>

Auch Scheidemantel unterstreicht die Bedeutung der Erfahrung im Nachempfinden einer künstlerischen Aussage. Wenn ein Gedicht dem Interpreten nicht zusagt, soll er auf die Aufführung des Werks lieber verzichten. Diese Auffassung könne sich aber, wie auch Hanslick hervorhebt, mit der Zeit ändern:

Es treten über kurz oder lang neue Erlebnisse und künstlerische Eindrücke an den jungen Sänger heran, die seine Gedanken klären, seine Empfindungen in neue Bahnen lenken und ihn befähigen, Dinge zu begreifen, von denen er vorher keine Ahnung hatte.<sup>745</sup>

743 GB, S. 141.

744 Hanslick, 1922, S. 12.

745 GB, S. 142.

Scheidemantels Ansichten über das Rezitativ scheinen ebenfalls mit den Ausführungen Hanslicks übereinzustimmen. Das Rezitativ ist für Hanslick:

[...] diejenige Form, welche am unmittelbarsten und bis auf den Akzent des einzelnen Wortes sich dem deklamatorischen Ausdruck anschmiegt, nicht mehr anstrebend, als einen getreuen Abguß bestimmter, meist rasch wechselnder Gemütszustände.<sup>746</sup>

Diese Ansicht und die vorhergehenden Ausführungen Hanslicks scheinen sich in dem zweiten Teil von Scheidemantels Erklärung über den „musikalischen Gehalt“ der Orpheus-Arie am deutlichsten wiederzufinden:

Ist im Rezitativ das Wort, die gute Deklamation, die Hauptsache, so tritt beides in der Arie hinter einer korrekten formalistischen Durchführung der musikalischen Elemente zurück, die, durchtränkt von tiefster Empfindung, in erster Linie rhythmische, dynamische und klangliche Stimmungswerte auszulösen hat.<sup>747</sup>

Scheidemantel ist hier also ganz der Meinung Hanslicks, der sagt:

Der bestimmte Eindruck, mit welchem eine Melodie Macht über uns gewinnt, ist nicht schlechthin ‚rätselhaftes, geheimnisvolles Wunder‘, das wir nur ‚fühlen und ahnen‘ dürfen, sondern unausbleibliche Konsequenz der musikalischen Faktoren, welche in dieser bestimmten Verbindung wirken.<sup>748</sup>

Somit steht fest, dass das musikästhetische Denken Scheidemantels in bedeutendem Maße von den ästhetischen Prämissen Hanslicks durchzogen ist. Neben den musikästhetischen Berührungspunkten zwischen dem Denken Scheidemantels und Hanslicks finden sich noch weitere Ähnlichkeiten in beider Schriften. So betont Hanslick, dass sich gerade in der „älteren Musik“ der „Selbstzweck“ der Musik „noch unverkennbarer“ sei, was vor allem in den Werken Bachs deutlich würde.<sup>749</sup> Scheidemantel schreibt beispielsweise zu Bach:

Bei Bach ist es am allernotwendigsten, sich zunächst ein rein instrumentales Bild von der Komposition zu verschaffen, um auch hinter den in seiner Rhythmik liegenden seelischen Ausdruck zu kommen.<sup>750</sup>

---

746 Hanslick, 1922, S. 48.

747 GB, S. 226.

748 Hanslick, 1922, S. 70.

749 Vgl. Hanslick, 1922, S.32 und S.47, bei Scheidemantel siehe Kapitel IV.2.

750 GB, S. 158.

Ebenso sei an die Baumeister-Analogie Scheidemantels erinnert (siehe Kapitel III.8.2.), ein Beweis für Hanslicks Ausruf: „Unzähligemale wird in musikalischen Abhandlungen die Analogie herbeigerufen, die zweifellos zwischen der Musik und der Baukunst besteht“. <sup>751</sup> Ferner seien Hanslicks Ansichten über das Verhältnis zwischen dem Sprechen und dem Singen erwähnt, die dem gesprochenen Wort eine große Bedeutung zusprechen. So räumt er ein, dass:

[...] wo es sich bei der Musik wirklich bloß um die subjektive Entäußerung eines inneren Dranges handelt, in der Tat die Gesetzlichkeit des sprechenden Menschen teilweise maßgebend für den singenden sein wird. <sup>752</sup>

Eine Ansicht, die sowohl von Scheidemantel als auch Wagner geteilt wird. Schließlich sei noch Hanslicks Interesse für die Forschung Helmholtz' erwähnt, die einen Grundpfeiler für Scheidemantels Forschungen bildet. Wie konnten diese Überlegungen des „großen Gegners“ (Glasenapp) ihren Weg in Scheidemantels Schrift finden?

#### IV.6.1. Das Zusammenführen von gegensätzlichen Elementen zu einer umfassenden Synthese

Scheidemantel wollte Wagners Forderungen von 1865 in die Tat umzusetzen. Er versuchte, nach den Leitsätzen des Komponisten, einen deutschen Belcanto zu schaffen, welcher der deutschen Sprache sowie den ästhetischen Anforderungen einer „wohlklingenden“ Gesangskunst gerecht würde. Die naheliegendste Erklärung für das Zusammenführen der Antipoden Wagner und Hanslick liefert die Hegelsche Dialektik, welche „die Position, von der sie ausgeht, durch gegensätzliche Behauptungen infrage stellt und in der Synthese beider Positionen eine Erkenntnis höherer Art zu gewinnen sucht“. <sup>753</sup>

Reichelt bezeugt, dass Scheidemantels Verfahren Gesangswerke einzuüben „Analyse und Synthese in einem“ sein würde. <sup>754</sup> Es ist naheliegend, dass ein dialektisches Vorgehen im Sinne Hegels den Künstler auch beim Verfassen seiner Gesangsschrift geleitet hat.

In der *Gesangsbildung* können folgende dialektische Denkmuster gefunden werden: Scheidemantel war von der Bedeutung Wagners in musikalischer Hinsicht überzeugt. In dem Zeitungsartikel Scheidemantels, dessen Inhalt er in seiner *Gesangsbildung* teilweise wiederholt, <sup>755</sup> schreibt er, dass Wagner für

<sup>751</sup> Hanslick, 1922, S. 10.

<sup>752</sup> Ebd. S. 87

<sup>753</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dialektik> (besucht am 27.12.2014).

<sup>754</sup> Reichelt, 1941, S. 316.

<sup>755</sup> Der Schluss des Zeitungsartikels *Deutscher Bühnen- und Konzertgesang* (S. 759) ist

die deutschsprachige Oper der „Vollender“ sei.<sup>756</sup> Die ästhetischen Prämissen Wagners bilden also die These des Diskurses. Der Widerspruch oder die „Gegenidee“ (Popper) zu den Thesen Wagners sind in diesem Falle die Ansichten Hanslicks. Zu der Vorgehensweise der Dialektik schrieb der Hegel-Kritiker Popper:

Der Kampf zwischen Thesis und Antithesis dauert nur so lange, bis irgendeine Lösung zustande kommt, die in gewissem Sinne über Thesis und Antithesis hinausgeht, und zwar durch Anerkennung ihrer Vorteile und durch den Versuch, die Stärken beider zu bewahren und ihre Schwächen zu vermeiden.<sup>757</sup>

Die Thesen Hanslicks werden hier also nicht als ein Negativbeispiel benutzt, sondern in die Methode Scheidemantels integriert oder „aufgehoben“, wie Hegel dies ausdrückte, um zu einer höheren Erkenntnis zu gelangen. Für die heutige Wissenschaft ist die Dialektik Hegels nach Meinung Poppers „unwissenschaftlich“ und „metaphysisch“.<sup>758</sup> Popper misst jedoch der Dialektik durchaus einen Sinn bei, wenn es um die Analyse der „kritischen Methoden der Wissenschaft“, beziehungsweise wenn es um „die Geschichte und die Entwicklung wissenschaftlicher Theorien“ gehen würde.<sup>759</sup> Wie gezeigt worden ist, scheint dies Scheidemantels Bestreben mit der *Gesangsbildung* gewesen zu sein. Womöglich fand Scheidemantel sogar Antworten in den Schriften Hanslicks auf die Fragen, die ihm Wagner, gerade im Bereich des musikalischen Gestaltens, schuldig blieb.

---

identisch mit der Stelle ab „Der Konzertsänger ist ‚auf sich alleine gestellt‘. [...]“ in der *Gesangsbildung* auf S. 168. Womöglich war diese Stelle besonders wichtig für Scheidemantel. Dort hebt er die Bedeutung der Konzerttätigkeit für den „Bühnensänger“ hervor. Nur durch die Konzerte, „mit dem Liede, der Ballade und der Konzertarie“ könne der „Bühnensänger“ seine Künstlerpersönlichkeit entwickeln. Dies sieht Scheidemantel als etwas sehr wichtiges an. So schreibt er: „Es bleibt aber ein Ziel aufs innigste zu wünschen, daß der Bühnensänger seinen Menschen nach Höhen und Tiefen ausbaue, denn auch seine Kunst bedarf der Persönlichkeit, wenn sie auf den Gipfelpunkt der Meisterschaft gelangen soll“. GB, S. 169. In seinem sieben Jahre früher erschienenen Zeitungsartikel ist der letzte Satz jedoch anders. Dort heißt es: „Sie [die Konzerttätigkeit] bewahrt ihn vor künstlerischer Verkümmern, bewahrt ihn aber auch vor törichter Selbstüberschätzung“. Womöglich war der letzte Satz ein Credo Scheidemantels während seiner Zeit als aktiver Opersänger. Später bezog er sich dann eher auf das Allgemeinpädagogische der Aussage.

756 Scheidemantel, 1906, S. 758.

757 Popper, 1968, S. 3.

758 Popper, 1968, S. 26 (Fußnote).

759 Ebd. S. 20.

Erwähnenswert ist, dass Hanslick, den Wagner in seiner antisemitischen Schrift einen „große[n] [...] Kenner der Hegelschen Dialektik“<sup>760</sup> nennt, immer wieder selbst auf die dialektischen Elemente in der Vokalmusik aufmerksam macht. Beispielsweise wenn Hanslick über die Oper verlauten lässt:

Nicht die Unwahrheit, daß sämtliche handelnde Personen singen, macht das Prinzip der Oper schwankend und schwierig – solche Illusionen geht die Phantasie mit großer Leichtigkeit ein – die unfreie Stellung aber, welche Musik und Text zu einem fortwährenden Überschreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein konstitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht.<sup>761</sup>

Später konkretisiert Hanslick diese Dichotomie der Sprache und der Musik. Es wird deutlich, dass Scheidemantel durch die Disposition seiner Arbeit – nämlich der Unterteilung in einen sprachlichen und einem musikalischen Teil (Vgl. Kap. IV.1. und IV.2.) – zustimmend auf Hanslick eingeht, da Hanslick über die unterschiedlichen Wesen von Sprache und Musik schreibt:

Der Schwerpunkt des Wesens liegt also ganz wo anders bei der Sprache und bei der Musik, und um diesen Schwerpunkt gruppieren sich alle übrigen Eigentümlichkeiten. Alle spezifisch musikalischen Gesetze werden sich um die selbständige Bedeutung und Schönheit der Töne drehen, alle sprachlichen Gesetze um die korrekte Verwendung des Lautes zum Zweck des Ausdrucks.<sup>762</sup>

Doch auch bei Wagner findet die Dialektik Anwendung, wie Kropfinger sagt. Er weist nach, dass das „Drama der Zukunft“, als Negation der Oper und Synthese der Künste“ zu verstehen sei.<sup>763</sup> Wie aus einer gestrichenen Passage in Wagners Text deutlich wird, indem er auf das „system der hegelschen philosophie [sic]“ hinweist, hatte der Komponist einen klaren Bezug zur Dialektik Hegels.<sup>764</sup> In der Endfassung von *Oper und Drama* ist dies auch ersichtlich, wenn der Kunstphilosoph Wagner von „Welterschaffungstheorien“ spricht, „nach denen aus zwei Verneinungen das Etwas entstanden“ sei.<sup>765</sup> Vielleicht war es gerade diese Stelle, die Scheidemantel dazu inspirierte, für seine Methode eine Lösung im Sinne der Hegelschen Trias zu suchen.

Das Heranziehen der Gedankenwelten Hanslicks und Wagners beruhte möglicherweise auch auf Scheidemantels künstlerischen Erfahrungen. Es

760 Wagner, 1869, S. 37.

761 Hanslick, 1922, S. 49.

762 Ebd. S.89.

763 Kropfinger in Wagner, 2008, S. 471 (Fußnote).

764 Ebd. S. 401.

765 Wagner, 2008, S. 70.

scheint, als liefere der Künstlerweg Scheidemantels Hinweise darauf, dass Hanslick durch seine ästhetische Schrift nicht nur methodisch auf seine künstlerischen Überzeugungen bedeutende Wirkung gehabt habe. Um dies genauer zu untersuchen, soll Scheidemantels Ausbildung noch einmal in den Fokus rücken.

#### IV.6.2. Die apollinische Mäßigung

Wie schon in der Literatur über Scheidemantel deutlich wurde, war neben Stockhausen Emilie Merian-Genast von großer Bedeutung für die Karriere Scheidemantels. Es heißt, dass er nicht, wie beispielsweise Richard Strauss' Frau Pauline, Gesangsunterricht bei Merian-Genast bekam.<sup>766</sup> Merian-Genast übernahm vielmehr „die Erziehung Scheidemantel's [sic] als Künstler“.<sup>767</sup> Es wird in mehreren Quellen betont, dass Scheidemantel vor seinem Studium bei Stockhausen nicht nur in gesanglichen, sondern auch in gestalterischen Dingen große Mängel aufwies und zu einer „apollinischen Mäßigung“ seines Ausdrucksdrangs finden musste.<sup>768</sup> Das wurde im verstärkten Maße von Merian-Genast geleistet, deren Beziehung zur absoluten Musik von Walther Siegfried (s. Kap. Ia.4.) deutlich exponiert wird. Die Sängerin ließ sich oft Werke von Brahms von Carl Halir (1859–1909), einem Violinschüler Joseph Joachims (1831–1907), vorspielen.<sup>769</sup> Dies soll „der höchste und reinste Genuß aller Musik“ für sie gewesen sein. Beim Musizieren ihres Schülers Scheidemantel sei es „mehr die Kunst“ gewesen, die sie fesselte, bei der Wiedergabe eines kammermusikalischen Werks eher „die Musik“, das heißt der „reinste musikalische Genuß“. Für sie waren die absolute Musik im Allgemeinen und die letzten Quartette Beethovens im Besonderen „das Letzte und Höchste von Musik“.<sup>770</sup> Zudem soll sie über Siegfrieds Unverständnis Brahms' Musik gegenüber gespottet haben.<sup>771</sup> Es wird deutlich, dass Merian-Genast durch ihre Verbindungen zu Stockhausen und Joseph Joachim in ihrem Musikgeschmack dem musikalischen Lager um Brahms und Hanslick nahestand und das trotz ihrer Bekanntschaft mit Richard und Cosima Wagner.<sup>772</sup> Dass Scheidemantel

766 Pauline Strauss' (1863–1950) Verbindung zu Merian-Genast wird erwähnt in: Kohlweyer, 2007, S. 118.

767 Kohut, 1888, S. 362.

768 Trede, 1911, S. 20.

769 Halirs Können als Geiger muss außergewöhnlich gewesen sein. Er spielte u.a. die Uraufführung von Sibelius virtuosem Violinkonzert unter der Leitung von Richard Strauss im Jahre 1905.

770 Siegfried, 1926, S. 273.

771 Ebd. S. 274.

772 Joseph Joachim soll im Salon Merian-Genasts gespielt haben. Siegfried, 1926, S. 135. Von Stockhausen war Merian-Genast nach Worten Tredes „tief [...] ergriffen“. Trede,

durch sie mit der Schrift *Über das Musikalisch-Schöne* von Eduard Hanslick in Berührung kam – das Buch erschien schon fünf Jahre vor Scheidemantels Geburt – ist naheliegend, da Merian-Genast mit ihm „Rollen und Prinzipien [studierte]“<sup>773</sup> und einen „kunsterzieherischen Einfluss“ auf ihn hatte.<sup>774</sup> Die „apollinische Mäßigung“ von der Trede spricht, könnte durchaus als Hinwendung zur absoluten Musik als leitende Instanz für eine künstlerische Äußerung angesehen werden. Es ist möglich, dass Merian-Genast ihrem „Hauptschüler“ Scheidemantel<sup>775</sup> auf diese Weise helfen wollte, sein „Draufgängertum“ zu überwinden.<sup>776</sup>

Doch ist es glaubhaft, dass das Aufführen von absoluter Musik zur Besonnenheit im Musizieren führt? Dies kann man in den Positionen Hanslicks bestätigt sehen, da hier das Augenmerk von der Sprache auf die musikalische Form gerichtet wird, weg also von den ungestümen Gefühlen als Ausdrucksbasis, die im Text artikuliert werden. Dass die Vernachlässigung der Musik zugunsten des Texts für den Sänger gefährlich werden kann, legt Hanslick deutlich dar, wenn er davor warnt, gesprochene Wörter „in Momenten größten Affekts“, als besonders ausdrucksvoll anzusehen:

Das vergessen auch unsere Sänger, welche in Momenten größten Affekts Worte, ja Sätze sprechend herausstoßen und damit die höchste Steigerung der Musik gegeben zu haben glauben. Sie übersehen, daß der Übergang vom Singen zum Sprechen stets ein Sinken ist, so wie der höchste normale Sprechton noch immer tiefer klingt als selbst die tieferen Gesangstöne desselben Organes.<sup>777</sup>

Womöglich recurriert Scheidemantel auf dieses Thema, wenn er betont, dass ein Gesangslehrer den „Zustand künstlerischer Extase [sic]“ kennen müsse, um ein guter Lehrer zu sein:

Vor allem darf der Gesanglehrer den Zustand künstlerischer Extase [sic], der über jeden starkempfindenden, vortragenden Sänger kommt, nicht fremd sein. Er muß an sich selbst erlebt haben, um seinen Schüler auf die Gefahren aufmerksam zu machen zu können, die dieser Zustand besonders in gesangstechnischer Beziehung mit sich bringt.<sup>778</sup>

---

1911, S. 18.

773 Hartmann, 1900, S. 246

774 Pierson, 1911, S. 236.

775 Siegfried, 1926, S. 134.

776 Trede beschreibt, dass Merian-Genast erkannte, wie „Scheidemantels Draufgängertum aus dem Vollen verschwendete“. Trede, 1911, S. 18.

777 Hanslick, 1922, S. 91f.

778 GB, S. 150.

Die künstlerische Ekstase soll allerdings ein wichtiger Teil von Scheidemantels künstlerischem Empfinden gewesen sein. Siegfried berichtet, dass Scheidemantel der festen Meinung war, dass ein „völlige[s] Durch- und Ausleben einer Stimmung“ nur „im unbewußten Zustande“ möglich sei.<sup>779</sup> Hiermit bezieht sich Scheidemantel auf die Wagnersche „Selbstentäußerung“, die alleine den Mimen dazu befähigen würde, sein Ich gegen ein anderes einzutauschen. Der Zustand des Unbewussten sei daher besonders wichtig für den Darsteller, erläutert Wagner. Durch die Gegenüberstellung von der „apollinischen Mäßigung“ und der „künstlerischen Extase“ wird erkennbar, dass Scheidemantel sein Künstlertum und das Künstlerische an sich von der apollinisch-dionysischen Gegensätzlichkeit, wie Nietzsche sie formulierte, bestimmt sah.<sup>780</sup> Wie äußert sich dies in Nietzsches Schriften?

Die „Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen“ wird von Nietzsche vor allem in seiner ersten Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* erläutert.<sup>781</sup> An sich seien das Apollinische und Dionysische die „getrennten Kunstwelten des Traumes und des Rausches“,<sup>782</sup> doch werden weitere Erklärungen herangeholt, um diese Begriffe zu erklären, beispielsweise das Ekstatische<sup>783</sup> für das Dionysische und das Maßvolle<sup>784</sup> für das Apollinische. Die Prinzipien sind an sich gegensätzlich, doch können sie sich auch gegenseitig beeinflussen. So schreibt Nietzsche:

[...] beide so verschiedene [sic] Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort ‚Kunst‘ nur scheinbar überbrückt [...].<sup>785</sup>

779 Siegfried, 1929, S. 50.

780 Friedrich Nietzsche (1844–1900) lebte ab 1897 in geistiger Umnachtung in Weimar. Ob Scheidemantel ihn persönlich kannte, ist nicht belegt. Ein Kommunizieren mit Nietzsche wäre aber seit diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich gewesen. Sein Vater, Hermann Scheidemantel, entwarf jedoch die Möbel für das Nietzsche-Archiv, das im Jahre 1902, nach Nietzsches Tod, errichtet wurde. Karl Scheidemantel soll bei der Enthüllung der Nietzsche-Büste Max Klingers im Archiv am 15. Oktober 1903 gesungen haben. Vgl. Kessler, 2004, S. 611.

781 Das Buch wurde erstmalig 1872 veröffentlicht. Eine zweite Ausgabe mit dem Titel *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* erschien 1886 mit einem Vorwort Nietzsches. Das Buch ist an Richard Wagner gerichtet und von Wagners Ausführungen über die Kunst durchzogen. Vgl. Magee, 2001, S. 297.

782 Nietzsche, 1993, S. 19.

783 <http://www.duden.de/rechtschreibung/dionysisch>.

784 <http://www.duden.de/rechtschreibung/apollinisch>.

785 Nietzsche, 1993, S. 19.

Zwar sei jeder Künstler nach Nietzsche entweder ein „apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler“, doch sei es möglich, dass sich diese zwei Typen in der griechischen Tragödie zum „Traum- und Rauschkünstler“ vereinen. Nietzsche beschreibt, wie diese Vereinigung vorstellbar sei, wie der Künstler in der griechischen Tragödie also:

[...] in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäußerung, einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand d.h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem gleichnissartigen Traumbilde offenbart.<sup>786</sup>

Das rein Dionysische, das Nietzsche in der Figur des „wild durch's Dasein getriebenen kriegerischen Musendiener[s] Archilochus“<sup>787</sup> verkörpert sieht, wird in Bezug auf die Kunst kritisiert.<sup>788</sup> Archilochos' Art, sich künstlerisch auszudrücken, sei nicht gutzuheißen, denn „ohne Objectivität, ohne reines interesseloses Anschauen“ sei eine „wahrhaft künstlerische Erzeugung“ nie möglich.<sup>789</sup> Nietzsche folgert, dass die „Aesthetik“ herausfinden müsste, wie der „Lyriker“ als „Künstler“ existieren könne, das heißt, wie subjektive Gefühlsbewegungen adäquat künstlerisch präsentiert werden können. Mit der Beschreibung des „Lyrikers“ ist hier wohl in erster Linie der „Dichter“ Wagner gemeint, doch ist man wegen der Ausdrucksweise Nietzsches geneigt, den „Lyriker“ ebenfalls als einen Stellvertreter für den Sänger zu sehen. Nietzsche beschreibt den Lyriker nämlich als die Personifikation dessen, der „immer ‚ich‘ sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehungen uns absingt“.<sup>790</sup> Das „wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik“ sieht Nietzsche gerade in der „Identität des Lyrikers mit dem Musiker“.<sup>791</sup> So scheint es naheliegend, dass man den Prozess des Dichtens mit dem Prozess des Musizierens analog erklären kann.

Der Lyriker sei in erster Linie ein „dionysischer Künstler“. Er sei mit „seinem Schmerz und Widerspruch eins geworden“. Durch die Reproduktion des

786 Ebd. S. 24.

787 In heutiger Schreibweise Archilochos (680 v.Chr. bis 645 v.Chr.). Griechischer Krieger und Lyriker.

788 So schreibt Nietzsche „Gerade dieser Archilochus erschreckt uns, neben Homer, durch den Schrei seines Hasses und Hohnes, durch die trunkenen Ausbrüche seiner Begierde; ist er, der erste subjectiv genannte Künstler, nicht damit der eigentliche Nichtkünstler?“. Ebd. S. 37.

789 Ebd. S. 36f.

790 Ebd. S.37.

791 Ebd.

Dionysischen, das Nietzsche das „Ur-Eine“ und eine „Wiederholung der Welt“ nennt, durchlaufe der Künstler aber einen Prozess, der durch die „apollinische Traumeinwirkung“ das Ausgedrückte wie ein „gleichnissartige[s] Traumbild[]“ erscheinen lässt.<sup>792</sup> Somit gebe der Künstler seine „Subjectivität [...] bereits im dionysischen Prozess“ auf.<sup>793</sup> Das Resultat sei, dass die Subjektivität des Künstlers als eine „Einbildung“ zu betrachten sei – eine „Erlösung im Scheine“.<sup>794</sup> Man kann daraus schließen, dass durch die Einwirkung des Apollinischen der Sänger erst zu einem Künstler wird, der seine Gefühle nicht zu subjektiv äußert. Das apollinische Prinzip jedoch verlange die „Selbsterkenntnis“ des Individuums.<sup>795</sup> „Erkenne dich selbst“ und „Nicht zu viel!“ stellt Nietzsche als wichtige Erkenntnisse gegen die „Selbstüberhebung“ und das Übermaß.<sup>796</sup> Die „apollinische Mäßigung“ muss somit als Korrektiv für Scheidemantels unbändige Ausdruckslust fungiert haben. Sein Rollenstudium sei nämlich vom „Durchempfinden, Beseelen jeder einzelnen darzustellenden Gestalt“ bestimmt gewesen.<sup>797</sup> Auch diese Herangehensweise ist erkennbar in der obigen theoretischen Annäherung Nietzsches an die Künstlerpersönlichkeit des Lyrikers.

Die „apollinische Mäßigung“ wiederum erklärt die Hinwendung zu den Gedanken Hanslicks, denn seine Ästhetik ist nicht emotionszentriert, sondern eher universeller Natur. Womöglich fehlte Scheidemantel in den Schriften Wagners just dieser Aspekt der Universalität.<sup>798</sup> Wenn man die antisemitische Schrift Wagners, in dem er die Schrift Hanslicks als eine „Libell“<sup>799</sup> bezeichnet, genau liest, wird augenscheinlich, dass Wagner, anstelle von stichhaltigen Argumenten, sich des Mittels der Abgrenzung durch den Antisemitismus bedient. Da Scheidemantel von seinen Zeitgenossen als ein intelligenter und kluger Mensch beschrieben wurde, muss es ihm beim Abwägen der unterschiedlichen Positionen aufgefallen sein, dass sein Idol Wagner seine Rhetorik eher aus niederen Gründen wählte. Womöglich sah sich der Wagner-Sänger aber auch zur Annäherung an Hanslick veranlasst, da Wagner selbst im Jahre 1879 von einem „westfälischen Friedensschluß“ im Zusammenhang mit dem Glaubenskrieg auf

---

792 Ebd.

793 Ebd. S. 38.

794 Ebd.

795 Ebd. S. 33f.

796 Ebd. S. 34.

797 Siegfried, 1929, S. 48.

798 Dies hinderte Glasenapp (und auch R. Strauss) jedoch nicht daran, in den Schriften des Komponisten ein „beredtes Zeugnis“ von deren „Universalität“ zu sehen. Vgl. Glasenapp, 1891(a), S. XIX.

799 Wagner, 1869, S. 37.

dem Gebiete der Musik sprach.<sup>800</sup> Dies erleichterte es Scheidemantel möglicherweise, Teilen seiner Schrift eine neutrale wissenschaftliche Form zu geben, obwohl er an mehreren Stellen mit einer ähnlichen Rhetorik wie Wagner gegen seine Kollegen polemisiert. Die Antwort Hanslicks auf die Schmähungen Wagners, scheint paradigmatisch für Hanslicks Selbstverständnis zu sein:

Meine Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ (deren Werth R. Wagner natürlich nach Belieben taxiren mag) ist eine durchaus ernsthafte theoretische Untersuchung, ein streng wissenschaftlicher Versuch, die Grundbegriffe musikalischer Aesthetik neu zu prüfen und zu erklären. Anders ist sie auch nie aufgefaßt worden, wengleich neben anderen Tonsetzern auch Wagner darin zur Sprache kommt. Hätte ich ein Libell gegen Wagner schreiben wollen, so würde ich wol [sic] auch einen pikanteren Titel im Geschmack von dessen neuester Flugschrift gefunden haben, z. B.: Der Größenwahnsinn in der Musik.<sup>801</sup>

Die Wissenschaft fernab von dogmatischen Plattitüden wird hier als treibende Kraft der Schrift dargestellt. Selbstredend lässt sich darüber streiten, ob sich dies in Fragen der Musikästhetik mit objektiven Begriffen überhaupt bewerkstelligen lässt, doch versucht Hanslick wenigstens allgemeingültige Thesen über die Musik aufzustellen, neben einigen Seitenhieben in Richtung des Neudeutschen Lagers. Es ging Hanslick eben nicht allein um die Verteidigung seiner Meinungen, wie dies bei Wagner oft erkennbar ist. Scheidemantels Hinwendung zu den Thesen Hanslicks ist also auch durch seinen Drang zur Wissenschaftlichkeit erklärbar. Allerdings scheinen diese Thesen ihn schon seit seinem Studium bei Merian-Genast und Stockhausen beschäftigt zu haben. Dass Scheidemantel seine Hinwendung zu Hanslick nicht direkt ausspricht, mag daran liegen, dass er auch weiterhin als Wagnerianer angesehen werden wollte. Die absolute Musik im Sinne Hanslicks scheint jedoch das Element in Scheidemantels Gesangskunst gewesen zu sein, das sein Künstlertum maßgeblich beeinflusste und ihn zu einem berühmten Wagner-Sänger machte.

#### IV.Exkurs: Scheidemantels Tagesroutine vor Aufführungen

Womöglich waren auch Scheidemantels disziplinierte Tagesroutine und seine „streng geregelte Lebensweise“, die als eine Form der „apollinischen Mäßigung“ angesehen werden kann, dafür verantwortlich, dass er stets auf der Bühne und auf dem Konzertpodium überzeugen konnte. Da dies ebenfalls zur Vorbereitung des Sängers gehört, seien hier Informationen über seinen Tagesablauf zusammengetragen.

<sup>800</sup> Wagner, 1996, S. 184. Der westfälische Frieden beendete den Dreißigjährigen Krieg.

<sup>801</sup> Hanslick, 1869.

Siegfried Walther, der mehrere Monate mit Scheidemantel zusammenwohnte (vgl. Kap. Ia.4.) berichtet, dass Scheidemantel an Konzerttagen den Vormittag still verbrachte. Er probierte höchstens „einzelne Stellen nochmals mit halber Stimme“. Der weitere Ablauf war ebenfalls minutiös organisiert:

Beim Mittagessen trank er, je nachdem die Stimme hoch oder tief disponiert sein sollte, ein Glas von einer bestimmten Sorte Wein und begab sich sofort nach Tisch im dunkel gemachten Schlafzimmer zu Bett. Er hatte sich dazu erzogen, dann alsbald einzuschlafen und ließ sich um fünf Uhr erst wecken. Beim Tee wurde nur Gleichgültiges gesprochen. Dann kam der Wagen und Scheidemantel wünschte meine Begleitung bis in den Theatereingang, damit ihn niemand mehr anspreche. Nicht aus Vorsicht für den Stimmglanz allein, sondern um des Festhaltens der geistigen und seelischen Sammlung willen.<sup>802</sup>

Diese Schonung der Ressourcen, die ebenfalls als eine „apollinische Mäßigung“ angesehen werden kann, soll Scheidemantel zu hervorragenden Leistungen auf der Bühne verholfen haben. Siegfried erzählt über seine Eindrücke:

Was hatte er dann aber nach solcher Schonung auch zu bieten! Es war als besäße er den Schlüssel zu Himmel und Hölle jedes menschlichen Glücks und Leids. Die Gefühlsglut, das Dämonische des Temperaments, die sieghafte Schönheit und Gewalt der Stimme rissen die Menschen zu Tränen, zum Jubel hin.<sup>803</sup>

Das menschliche Glück und Leid ist es, das Nietzsche mit dem „Ur-Einen“ symbolisiert. Anscheinend konnte Scheidemantel durch das Nachempfinden und durch das „Beseelen“ der Rollen, das für Nietzsche mit dem dionysischen Prozess des Einswerdens mit der Rolle einhergeht, so agieren, dass das Publikum durch seine Interpretationen in den Bann geschlagen wurden. Diese Erregung, die Verbindung mit dem Dionysischen, ging jedoch nicht spurlos an den Künstler vorüber und so musste er zu beruhigenden, berausenden Getränken greifen, um nach seinen Bühnenauftritten zu entspannen.

Nach einer großen Leistung war er beim Wegfahren meist still, und war sie sehr erregend gewesen, so ließ er statt nach Hause zum Restaurant Kneist in der Brüdergasse lenken, wo er inmitten fremder schwatzender Menschen am raschesten Entspannung fand. Ein Stück Schwarzbrot mit Salz und ein Gläschen Kornschnaps, behutsam genossen, gingen immer der Wohltat des ersten endlosen Schluckes Bier voran. Langsam verebte die Erregung; es war wie ein Erwachen, und bis die Bekannten aus dem Theater oder Konzert nach-

---

802 Siegfried, 1929, S. 49.

803 Ebd.

kamen, saß er frischbereit, das Schöne und Tolle nachzugenießen, was an dem Abend wieder über ihn ergangen war.<sup>804</sup>

Gerade das „Erwachen“ aus der Rolle des Bühnensängers, die Hinwendung zum normalen Leben, kann als ein Wechsel aus dem Reich des Dionysus interpretiert werden. Somit scheint deutlich zu werden, dass das apollinisch-dionysische Prinzip die entscheidende Dualität im Leben Scheidemantels war, die ihn zudem als Künstlerpersönlichkeit interessant machte. Es kommt daher nicht von ungefähr, dass Scheidemantel stets betonte, dass die Persönlichkeit über den Künstler entscheide.<sup>805</sup>

Scheidemantels Schüler Trede schreibt am Ende seiner Schrift, dass Heraklit von Ephesos (520 v. Chr. Bis 460 v. Chr.) die Art des Menschen als dessen Dämon bezeichnete und bringt dies mit der Persönlichkeit Scheidemantels in Verbindung.<sup>806</sup> Vor allem die Art, wie er sei – nicht so sehr das, was er als Künstler mache – sei der Grund, wieso er so stark als Persönlichkeit wirkte.<sup>807</sup>

#### IV.7. Zusammenfassung

Scheidemantels *Gesangsbildung* legt dar, dass der Pädagoge unterschiedliche Geistesströmungen seiner Zeit zusammenfügen wollte. Zum einen musikphilosophische Gedanken Wagners und Hanslicks sowie geschichtsphilosophische Thesen Hegels, zum anderen Aspekte aus Manuel Garcias sowie Julius Stockhausens Gesangsschulen. Sogar die Musik Brahms‘ spielt bei seinen Betrachtungen eine Rolle. Diese unterschiedlichen Aspekte kombiniert Scheidemantel mit seiner eigenen Sängererfahrung, um eine minutiös ausgearbeitete Herangehensweise zu konzipieren, um deutsche Gesangswerke korrekt aufzuführen. Das Ziel von Scheidemantels ist es, Sängerinnen und Sänger zu fähigen Vertretern der deutschnationalen Gesangsschulung zu machen. Wie aus Scheidemantels Kritik an Taylor deutlich wird, wollte Scheidemantel ferner die He-

---

804 Ebd.

805 Scheidemantel hebt hervor, dass das „Studium des Liedes“ am besten dazu geeignet sei, „die künstlerische Persönlichkeit des Bühnensängers [...] zur Reife zu bringen“. Den „Wert“ der künstlerischen Persönlichkeit bezeichnet er als etwas, der „nicht hoch genug eingeschätzt werden“ könnte. GB, S. 168.

806 Trede, 1911, S. 68.

807 Dieser Satz ist später, durch Paul Lohmann beeinflusst, von Roland Hermann in die Form der „Dämonie des Ernstes“ gebracht worden. Für Roland Hermann prägte Paul Lohmann den Begriff der „Dämonie des Ernstes“ gerade im Zusammenhang mit der Interpretation von Liedern. Dies geht für Hermann mit einer „totalen Hingabe“ einher, die an Besessenheit grenzt und eine „Dämonie der Wahrhaftigkeit“ im Vorgang des Gestaltens zum Vorschein bringen würde. Dieses scheint ein wichtiger Faktor auch in der Gesangsbildung Scheidemantels gewesen zu sein. Hermann, 1994, S. 165.

gemonie der deutschen Gesangsschule betonen. Somit erfüllt Scheidemantels Zielsetzung die Kriterien eines zeittypischen Zuges.<sup>808</sup> Scheidemantel möchte eindeutig die Führungsrolle Deutschlands auf dem Gebiet der Musik herauskehren.

Erich Reimer weist anhand von drei musikwissenschaftlichen Texten nach, dass diese Tendenz in Deutschland schon „in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt worden“ sei. Die besondere Bedeutung sei „keine extreme Auffassung“ gewesen und sei von „musikalisch Gebildeten in Deutschland und Österreich“ geteilt worden.<sup>809</sup> Reimer weist ferner auf die Schriften Franz Brendels (1811–1868) aus dem Jahre 1852 hin, die gerade in Bezug auf Scheidemantel sehr erhellend sind.<sup>810</sup> Nach Reimer entwickelt Brendel die Idee einer Hegemonie der deutschen Musik aus einer linkshegelianischen „geschichtsphilosophische[n] Konzeption“ heraus.<sup>811</sup> Reimer unterstreicht, dass Brendels Schrift noch Anfang des 20. Jahrhunderts bedeutend war.<sup>812</sup> Es könnte also sein, dass Scheidemantel Brendels Ausführungen kannte.<sup>813</sup>

Reimer führt aus, dass die Hegemonie der deutschen Musik für Brendel das Resultat eines Prozesses „des fortschreitenden Geistes“ sei, der den „Führungsanspruch“ Deutschlands in Fragen der Musik legitimieren würde. Hierbei sei vor allem der Protestantismus als „die Trägerin des fortschreitenden Geistes“ zu nennen. Diese sei aber „durch die Wissenschaft, die Philosophie, zur geschichtlichen Entwicklungsstufe“ herabgemindert worden.<sup>814</sup> In diesem Zusammenhang sei es die Musik Mozarts, die „die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands“ klargemacht hätte, nämlich die Aufgabe „sich zu einer weithin schauenden Universalität zu erheben, die Individualitäten der anderen Völker in sich aufzunehmen und zu einem großen Ganzen zusammenzufassen“.<sup>815</sup> Ferner schreibt Brendel:

Deutschland besitzt nicht bloss [sic] eine nationale Tonkunst im engeren Sinne; es hat, die Stile Frankreichs, Italiens mit seiner Eigentümlichkeit ver-

---

808 Für diesen Hinweis habe ich mich bei Dr. Martin Knust zu bedanken.

809 Reimer, 1993, S. 17.

810 Reimer bezieht sich auf: Franz Brendel *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig, 1852.

811 Reimer, 1993, S. 28

812 Die 9. Auflage von Brendels Buch ist 1906 in Leipzig gedruckt worden.

813 Einige Parallelen zwischen Scheidemantels Zeitungsartikel und Brendels Ausführungen lassen diese Vermutung als angebracht erscheinen.

814 Zitiert in Reimer, 1993, S. 28.

815 Ebd. S. 29.

schmelzend, eine Weltmusik geschaffen, und zunächst dadurch schon den Gipfel der gesamten musikalischen Entwicklung erstiegen.<sup>816</sup>

Die Universalität der deutschen Musik hätte jedoch erst durch die Betonung des Nationalen, ein höhere Stellung erhalten.<sup>817</sup> Wie aus Scheidemanns Ausführungen deutlich wird, hatte er keine Zweifel an der Überlegenheit der deutschen Musik und der deutschen Gesangskunst, die er durch das Zusammenführen von verschiedenen Herangehensweisen und musikphilosophischen Betrachtungen weiterentwickeln wollte. Diese Prämissen erklären weiterhin Scheidemanns nationalchauvinistischen Ausführungen, die nach Reimer ebenfalls bei Brendel zu finden sind und später von politischer Seite benutzt wurden.<sup>818</sup>

Dieser Entwicklungsgedanke und die Postulierung der musikalischen Hegemonie währten noch lange bis in das 20. Jahrhundert und waren als Motivation führend für unterschiedlichste Musiker. Im Jahre 1919 schrieb beispielsweise Arnold Schönberg über die „Einrichtung von Musikschulen“: „Die wichtigste Aufgabe der Sektion für Musik ist: die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiete der Musik zu sichern“.<sup>819</sup> Scheidemanns Gesangsschriften können ebenfalls als Versuche angesehen werden, diesen Führungsanspruch im Gebiet des Gesangs fortzuführen.

Doch, wie sieht es aus mit dem Repertoire, das der Künstler Scheidemann für den Unterricht vorschlug? Folgen die Werke, die er auswählte, den ästhetischen Vorstellungen Wagners oder Hanslicks? Oder ist auch hier eine Symbiose der unterschiedlichen ästhetischen Vorlieben zu erkennen?

---

816 Zitiert in Reimer, 1993, S. 29.

817 Reimer, 1993, S. 30.

818 Ebd.

819 Reimer, 1993, S. 17.

# V

## Die Meisterweisen

Die sechs *Meisterweisen* -Alben, die allesamt im Jahre 1913 erschienen sind, bestehen aus „je hundert Lieder[n] und Gesänge[n] für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß“ und sind von Scheidemantel vornehmlich für den Gesangsunterricht kompiliert worden. Er möchte mit den Alben aber auch ein Kompendium von Werken anbieten, die ansonsten aus den unterschiedlichsten Quellen zusammengetragen werden müssten. Die Alben erschienen im selben Jahr wie die *Gesangsbildung*, das heißt sechs Jahre nach der ersten Auflage der *Stimmbildung*. Als Zielgruppe für seine Alben nennt er „Liebhaber der Gesangkunst“ und „Berufssänger“. Sein Alben bezeichnet er als eine „reiche Auswahl wertvoller Gesangskompositionen“, deren Zusammenstellung aus einzelnen Alben „mühsam“ und „kostspielig“ wäre. Bekannte Liederzyklen wie die *Winterreise*, die *Schöne Müllerin* oder die *Dichterliebe* werden nicht abgedruckt, da er annimmt, dass jeder „deutsche Sänger“ sie schon im Besitz habe. Scheidemantels Auswahl der Stücke geschah also zu einer Zeit, da ein Großteil des Liedrepertoires, das noch heute von Bedeutung ist, komponiert worden und in den Kanon von bedeutenden deutschen Werken aufgenommen war. Scheidemantel schreibt, dass er sich bei der Reihenfolge der Stücke einer „progressiven Anordnung“ bedient habe, das heißt, dass das Lehrmaterial allmählich schwerer wird. Er betont jedoch, dass das jeweilige Talent des Studierenden maßgeblich für die Reihenfolge der zu erarbeitenden Stücke sei.<sup>820</sup>

### V.1. Wagners Werke als Ziel: Die Grundstruktur der Gesangsalben

Alle Alben öffnen mit dem gleichen Vorwort, das Scheidemantel im Herbst 1913 in Weimar schrieb. Es folgt eine „Übersicht über die Sprachelemente“, die Scheidemantels weiter oben erläuterte Meinungen über die Aussprache der deutschen Sprache „im Gesange“ darlegen. Die Erklärungen sind fast wortgleich aus der *Gesangsbildung* übernommen. Die Alben fungieren als Ergänzung und gleichzeitig als Werbung für seine pädagogischen Schriften. Eben-

---

820 Scheidemantel, *Meisterweisen*. Band II: 100 Gesänge für Mezzo-Sopran, 1913, S. III.

so wird auf Theodor Siebs' Werk über die „allgemein geltenden Regeln“ der Aussprache hingewiesen – das Buch also, in dem Scheidemantel lobend und dankend erwähnt wird. Darauf folgt eine Liste mit den einzelnen Stücken und danach die Stücke selbst, die mit Atemzeichen und dynamischen Vortragsbezeichnungen versehen sind. Scheidemantel betont, dass es ratsam wäre, seine Lehrbücher zu studieren, um „das volle Verständnis“ über diese Kennzeichen zu erhalten.

Bei der Anordnung der Werke weisen alle Alben eine Gemeinsamkeit auf: Die Stücke am Ende für jedes Fach stammen von Richard Wagner. Durch den steigenden Schwierigkeitsgrad der Werke in den Alben wird somit suggeriert, dass die Werke Wagners der Olymp sind, den jeder Sänger irgendwann in seiner Karriere erklimmen sollte. In anderen Worten: Scheidemantels Einteilung zeigt, dass die Werke Wagners zwar die schwerste, aber auch die wertvollste Musik seien, die am Ende einer Sängerausbildung stehen sollte. Durch die Anordnung der Stücke wird somit auch angedeutet, dass das Ziel jedes Sängers sein würde, irgendwann die Werke des Bayreuther Meisters aufzuführen. Dass Scheidemantel auch bei Gesangsübungen Teile aus den Werken Wagners benutzt, kann als Indiz für diese Sicht gelten (s. Kap. IIb.4.5.2.). Die angegebenen Stimmbildungsübungen aus dem Repertoire der *Stimmbildung* dienen nämlich als Vorbereitung für die Gesangsszenen Wagners in den *Meisterweisen*. Die meisten Übungsbeispiele, die er in seiner *Stimmbildung* angibt, stammen aus den Wagner-Szenen, die in den *Meisterweisen* abgedruckt werden. Dies scheint mit den anderen Übungsbeispielen (etwa von Schubert) ebenfalls so zu sein, doch überwiegen die Wagner-Übungen. Man kann daher in Rückschau auf die gesamte Gesangspädagogik Scheidemantels und besonders durch den Aufbau der *Meisterweisen* erkennen, dass es sein Anliegen war, Sänger zu Wagner-Spezialisten auszubilden.

Womöglich geschah dies nicht nur aus Gründen der persönlichen Präferenz, denn Wagner selbst sah schon eine positive Wirkung seiner Werke auf die jüngere Generation der Sänger. So schreibt er, dass er im Jahre 1872 bei den „größten Hoftheatern“ Deutschlands „mehr gesunde Stimmen“ und „fast durchweg bessere Anlagen zur dramatischen Sprache“ vorfand als zehn Jahre zuvor. Sein Resümee lautet daher:

Will man diesen Gewinn, wie einigen Freunden es erschien, dem Umstande zuschreiben, daß seitdem die Sänger immer häufiger in meinen Opern gesungen, ja daß die jüngeren von ihnen zumeist mit dem Erlernen meiner Opern ihre Laufbahn begonnen haben, so würde hiermit für die Wirksamkeit meiner Arbeiten ein sehr empfehlendes Zeugnis ausgestellt sein, welches die Her-

ren Singlelehrer und Professoren unserer Konservatorien wohl zu einer minder feindseligen Beachtung meiner Werke bestimmen sollte.<sup>821</sup>

Auf jeden Fall wollte Scheidemantel die Werke Wagners jedem Studenten näher bringen und womöglich den Ehrgeiz der jüngeren Generation erwecken, eines Tages einen Part in einem Werk Wagners zu singen.

## V.2. Die Auswahl der anderen Werke

Bei der Auswahl der Lieder und Arien richtet sich Scheidemantel größtenteils nach seinen persönlichen Vorlieben und der sich in seinen Schriften abzeichnenden Präferenz für Wagner. Scheidemantel sieht die Werke von Schubert als die Vollendung der deutschsprachigen Liedkunst: „Was Schubert für das deutsche Lied war, wurde Wagner für die deutsche Oper: der Vollender“.<sup>822</sup> In seiner *Gesangsbildung* kürt Scheidemantel Schubert gar zum „Vater der deutschen Gesangskunst“.<sup>823</sup> In seiner *Gesangsbildung* geht er nicht gesondert auf die Didaktik des Kunstgesangs ein. Er begrüßt jedoch die Auffassung, die sich in „Schulkreisen“ durchgesetzt habe, dass es keinen grundsätzlichen Unterschied geben sollte zwischen Schulgesang und Kunstgesang. Die einzige Einschränkung sei, dass der Unterricht in der Schule nicht so ausgiebig sein könne wie Gesangsunterricht, der auf eine professionelle Karriere eines Sängers hinzielt.<sup>824</sup> Es ist somit naheliegend, dass die Überzeugungen, die Scheidemantel über den Schulgesang äußert, auch für den Kunstgesang gelten.

So stellt er fest: dem „Gesangsunterricht [in der Volksschule]“ soll „das Lied zu Grunde“ liegen.<sup>825</sup> Diese Auffassung wird in den *Meisterweisen* bestätigt, da hier die meisten Werke Lieder sind. Somit wird auch der hohe Stellenwert des Lieds in Scheidemantels Auffassung über die Qualität von Gesangswerken hervorgehoben, der schon in dem Zeitungsartikel *Deutscher Bühnen- und Konzertgesang* anklang (vgl. Kap. Ib.1.). Scheidemantel bedient sich vorwiegend und im Einklang mit seinem oben zitierten Leitspruch der Lieder von Schubert, Schumann und Cornelius. Besonders widmet er sich den Werken von Adolph Jensen (1837–1879) und Hugo Brückler (1845–1871), deren Lieder auf den ersten Blick eher gefällig und anspruchslos sind und in die Nähe von Kitsch geraten.<sup>826</sup> Man könnte hier einen Einklang mit den Ansich-

821 Wagner, 1996, S. 138.

822 Scheidemantel, 1906, S. 758.

823 GB, S. 136.

824 GB, S. 116.

825 Ebd. S. 130.

826 Als Beispiel könnte hier Adolph Jensens hübsches Lied *Lehn deine Wang an meine*

51.	Bendel.	Wie berührt mich wundersam . . . . .	132
52.	Weber.	Kavatine aus „Euryanthe“: <i>Glücklein im Tale</i> . . . . .	135
53.	Händel.	Rezitativ und Arie aus „Acis und Galathea“: <i>So wie die Taube</i> . . . . .	138
54.	Götz.	Lied der Katharine a. „Der Widerspenstigen Zähmung“: <i>Ich will mich keinem geben</i> . . . . .	144
55.	—	Das verlassene Mädlein: <i>Früh, wann die Hähne krähn</i> . . . . .	147
56.	Händel.	Arie a. d. „Messias“: <i>Ich weiß, daß mein Erlöser lebt</i> . . . . .	149
57.	—	Rezitativ und Arioso a. d. „Messias“: <i>Schau her und seht</i> . . . . .	154
58.	—	Arie aus „Josua“: <i>O häß' ich Jubals Harf</i> . . . . .	156
59.	Meyerbeer.	Pagen-Arie a. d. „Hugenotten“: <i>Ihr edlen Herr'n</i> . . . . .	160
60.	—	Mailied: <i>Kennst du das süße Lied</i> . . . . .	164
61.	Weber.	Gesang der Rezia aus „Oberon“: <i>Warum mußt du schlafen?</i> . . . . .	170
62.	—	Szene und Kavatine aus „Euryanthe“: <i>Hier dacht am Quell</i> . . . . .	171
63.	Beethoven.	Wonne der Wehmut: <i>Trocknet nicht, Tränen</i> . . . . .	175
64.	Schubert.	Lied der Mignon: <i>Heiß mich nicht reden</i> . . . . .	177
65.	—	Gretchen am Spinnrade: <i>Meine Ruh' ist hin</i> . . . . .	180
66.	Brückler.	Wie stolz und stattlich geht er . . . . .	186
67.	—	Jetzt ist er hinaus . . . . .	188
68.	Mozart.	Kavatine der Gräfin aus „Figaros Hochzeit“: <i>Heiß'ge Quelle</i> . . . . .	191
69.	—	Arie der Pamina a. d. „Zauberflöte“: <i>Ach, ich fühl's</i> . . . . .	193
70.	Gluck.	Arie der Iphigenie aus „Iphigenie auf Tauris“: <i>O du, die mir das Leben gab</i> . . . . .	195
71.	Rossini.	Arie der Mathilde aus „Tell“: <i>Du stiller Wald</i> . . . . .	198
72.	Haydn.	Arie a. d. „Schöpfung“: <i>Auf starkem Fütich</i> . . . . .	202
73.	Götz.	Arie d. Katharine a. „Der Widerspenstigen Zähmung“: <i>Die Kraft versagt</i> . . . . .	210
74.	Schumann.	Gretchen vor dem Bild der Mater dolorosa: <i>Ach neige, du Schmerzreiche</i> . . . . .	216
75.	Jensen.	Morgens am Brunnen: <i>Er kam in der Frühe</i> . . . . .	220
76.	—	In dem Schatten meiner Locken . . . . .	224
77.	—	Holde, schattenreiche Bäume . . . . .	228
78.	—	Nelken wind' ich und Jasmin . . . . .	233
79.	—	Dereinst mein Gedanke . . . . .	237
80.	—	Klinge, klinge, mein Pandero . . . . .	239
<i>Dolorosa.</i>			
81.	—	1. Was ist's, o Vater, was ich verbrach . . . . .	243
82.	—	2. Ich habe, bevor der Morgen . . . . .	247
83.	—	3. Nicht der Tau und nicht der Regen . . . . .	250
84.	—	4. Denke, denke, mein Geliebter . . . . .	253
85.	—	5. Ich hab' ihn im Schlafe zu sehen gemeint . . . . .	259
86.	—	6. Wie so bleich ich geworden bin . . . . .	263
<b>Cornelius. Brautlieder.</b>			
87.	—	1. Ein Myrtenreis: <i>In meinem Herzen regte</i> . . . . .	265
88.	—	2. Der Liebe Lohn: <i>Süß tönt Gesanges Hauch</i> . . . . .	267
89.	—	3. Vorabend: <i>Nun Liebster, geh und scheid</i> . . . . .	272
90.	—	4. Erwachen: <i>Die Nacht vergeht nach süßer Ruh'</i> . . . . .	275
91.	—	5. Aus dem hohen Lied: <i>Mein Freund ist mein</i> . . . . .	278
92.	—	6. Erfüllung: <i>Nun laß mich träumen</i> . . . . .	282
93.	Wagner.	Lied des jungen Hirten aus „Tannhäuser“: <i>Frau Holda kam aus dem Berg hervor</i> . . . . .	289
94.	—	Ballade der Senta a. d. „Fliegenden Holländer“: <i>Johohoe! Trast ihr das Schiff im Meere an</i> . . . . .	291
95.	—	Arie der Elisabeth aus „Tannhäuser“: <i>Dich, teure Halle, grüß' ich wieder</i> . . . . .	300
96.	—	Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser“: <i>Allmächt'ge Jungfrau</i> . . . . .	305
97.	—	Elsas Traum aus „Lohengrin“: <i>Einsam in trüben Tagen</i> . . . . .	308
98.	—	Elsas Nachtgesang aus „Lohengrin“: <i>Euch läßt, die mein Klagen</i> . . . . .	313
99.	—	Evas Anrede an Hans Sachs a. d. „Meistersingern von Nürnberg“: <i>O Sachs, mein Freund</i> . . . . .	315
100.	—	Isoides Liebestod aus „Tristan und Isolde“: <i>Mild und leise, wie er</i> . . . . .	319

**Abb. 43** (S. 230). Bei der Auswahl Scheidemantels sind keine Werke von Komponisten wie Liszt, Wolf, Brahms, Richard Strauss oder Hans Pfitzner zu finden. Dafür staunt man über die Auswahl zweier Stücke von Meyerbeer (Nr. 59 und 60). Für den Sopran werden wichtige Fach-Arien berücksichtigt wie beispielsweise die Gräfin-Kavatine aus *Figaros Hochzeit* sowie die Pamina-Arie aus *Die Zauberflöte*. Selbstredend druckt Scheidemantel auch die Anrede Evas aus Wagners *Meistersinger* in seinem Sopran-Album. Bild: *Meisterweisen*, Sopran-Album, 1913, S. VIII.

ten Wagners sehen, der sich, neben der Pflege der Werke deutscher Meister, für die Aufführung von Werken aussprach, denen „kein höherer Styl nachzuweisen ist“, solange sie eine „Eigentümlichkeit der Erfindung“, „drastische Eigenschaften des Ausdrucks“, oder eine „Wirksamkeit durch den Gegenstand allein“ darbieten würden. Diese Werke bezeichnet Wagner als die „Arbeiten der eigentlichen Tagesliteratur“ in denen der „Quell des unmittelbaren Volkslebens“ sich zeige.<sup>827</sup>

Es ist auffällig, dass man in den *Meisterweisen* keine neueren Lied-Kompositionen findet, welche heute als wichtig angesehen werden. Dabei hatte Scheidemantel Kontakt zu bedeutenden Liedkomponisten seiner Zeit oder beschäftigte sich wenigstens mit ihrem Oeuvre. Mit Franz Liszt hat er sogar konzertiert. Die Wagnerianer Richard Strauss und Hans Pfitzner haben Scheidemantel Lieder gewidmet. Er soll sich, nach Aussage Tredes, „beherzt“ für den „ultra-modernen und verstiegenen“ Hugo Wolf eingesetzt haben.<sup>828</sup> Wenigstens in zwei Konzerten soll er Lieder von Brahms aufgeführt haben.<sup>829</sup> Ebenfalls sollen in einer Konzertreihe Lieder von Hugo Wolf und Liszt erklungen sein.<sup>830</sup> Scheidemantel hat Opernwerke u.a. von Komponisten wie Max von Schillings<sup>831</sup> (1868–1933), Anton Rückauf<sup>832</sup> (1855–1903), Karl Goldmark<sup>833</sup> (1830–1915) und Leo Blech<sup>834</sup> (1871–1958) aufgeführt. Alle diese Komponisten

---

*Wang* nach einem Text von Heine gelten. Die letzten Zeilen des Lieds („Lehn' deine Wang' an meine Wang'“) sollen „wie ein Hauch süßer Erinnerung“ vorgetragen werden. Scheidemantel, *Meisterweisen*, Bariton-Album, 1913, S. 217.

827 Wagner, 1865, S. 45.

828 Trede, 1911, S. 51.

829 Digitalisierter Brief vom 14.11.1902 an Albert Gutmann. BSB Gutmanniana I. Bayerische Staatsbibliothek.

830 Ebd. Brief vom 19.10.1902

831 Scheidemantel sang die Uraufführung von Max Schillings *Der Moloch* im Jahre 1906.

832 1897 wirkte er mit bei der Uraufführung von Rückaufs Oper *Die Rosenthalerin*.

833 Im Jahre 1887 sang Scheidemantel die Rolle des Lanzelots in Goldmarks *Merlin*.

834 Scheidemantel sang die Rolle des Pauls in der Uraufführung von Blechs *Das war ich!*

vertonten auch Lieder. Dies hat aber anscheinend nicht dazu geführt, dass Scheidemantel sich für die Verbreitung von neueren Liedkompositionen eingesetzt hat. Es scheint, als ob sein Geschmack in dieser Hinsicht durchaus konservativ gewesen ist oder dass er es Gesangsschülern nicht zutraute, sich mit der Musik ihrer Zeit auseinanderzusetzen.<sup>835</sup>

An sich folgt Scheidemantel mit der Nichtbeachtung modernerer Komponisten dem Geschmack Wagners, der sich kritisch über die Sinfonien seiner Zeit äußerte. So schrieb er 1879 abwertend über die Musik seiner Zeit, dass sich „über unsere neuesten Symphonien [...] gar nichts sagen lässt“.<sup>836</sup> Auch Nietzsche hebt hervor, dass es Wagner nicht darum ging, eine Kompositionstradition zu errichten, sondern dass sein Augenmerk eher auf die Aufführung seiner Kompositionen gerichtet war.<sup>837</sup>

Bei den verwendeten Komponisten in den *Meisterweisen* lassen sich teilweise direkte Bezüge zu den Aussagen Wagners herstellen. So findet man Werke des „wunderbarsten Meisters“ Bach,<sup>838</sup> des „herrliche[n] Musiker[s]“ Mozart<sup>839</sup> oder des „Meisters“ Beethoven<sup>840</sup> in den Alben. Weitere Werke, die Scheidemantel und Wagner präferieren, stammen von Boieldieu, Auber und Halévy. So wählt Scheidemantel beispielsweise eine Arie aus Boieldieus Oper *Die weiße Dame*, die Wagner begeisterte.<sup>841</sup> Aubers Opern waren für Wagner die „des letzten wirklichen französischen National-Komponisten“.<sup>842</sup> Auch Werke von Halévy, dessen Oper *La Juive* im Zentrum des Interesses für Wagner stand<sup>843</sup>, werden von Scheidemantel in seine Alben aufgenommen.<sup>844</sup> Trotz Wagners Antipathie gegen die italienische Oper, sieht er Rossini als einen Komponisten,

---

(1902). Alle Rolle, die Scheidemantel kreierte, sind aufgelistet in Trede, 1911, S. 71ff.

835 Scheidemantel bezeichnet die neueren „Gesangsaufgaben“ in seiner *Gesangsbildung* als Werke, „die [...] an Schwierigkeit manchmal kaum noch zu überbieten sind“. GB, S. 147.

836 Wagner, 1996, S. 212.

837 Nietzsche, 2013, S. 77.

838 Wagner, 1865, S. 24.

839 Wagner, 2008, S. 39.

840 Ebd. S. 75.

841 Wagner schreibt von „sinniger Romantik“ in der „weißen [sic] Dame“, zitiert in Glasenapp, 1891(A), S. 125.

842 Wagner, 1996, S. 143. Aubers *Die Stumme von Portici* nennt Wagner ferner „die [...] sprachlos gewordene Muse des Dramas“. Wagner, 2008, S. 60.

843 Für Wagner war Halévy „der geniale Schöpfer der ‚Juive‘“, zitiert in Glasenapp, 1891(A), S. 262.

844 Womöglich bediente sich Scheidemantel der Wagner-Enzyklopädie Glasenapps, um die Komponisten auszuwählen, die Wagner faszinierten.

dessen Werke die „deutsche Opern-Melodien befruchtete[n]“.<sup>845</sup> Auch hier folgt Scheidemantel den Vorlieben des Komponisten bei der Auswahl seines Lehrmaterials, indem in dem Sopran-Album der *Meisterweisen* eine Arie aus Rossinis *Wilhelm Tell* abdrucken lässt. Diese Oper muss ihn besonders beschäftigt haben, denn er nahm selbst eine Arie aus *Wilhelm Tell* für Tonträger auf. Sie wird jedoch nicht in den Alben berücksichtigt.

In den *Meisterweisen* fehlen wichtige italienische Opernkomponisten wie Verdi oder Bellini. Dafür findet man einige Werke von Komponisten wie Donizetti und Carissimi.<sup>846</sup> Wie schon gezeigt wurde, war es Wagners und Scheidemantels Ziel, die Sänger in der deutschen Sprache zu trainieren. Daher wundert es nicht, dass in den *Meisterweisen* alle Werke auf Deutsch sind. In dem Schubertlied *Pensa, che questo istante* (Deutsch-Verzeichnis 76) geht Scheidemantel einen besonderen Weg, um das Werk in die deutsche Sprache zu übertragen. Womöglich wollte er mit seinem Vorgehen den italienischen Text des Liedes verschleiern. Hier unterlegt er die Melodie Schuberts mit einem Text von Hermann Lingg (1820–1905). In den *Meisterweisen* erhält das Lied den neuen Namen *Spät, wenn schon längst verklungen*.<sup>847</sup> Der italienische Text stammt ursprünglich von Pietro Metastasio (1698–1782) und hat gar nichts mit dem Text von Lingg zu tun. John Reed nimmt an, dass Schubert den Text von seinem Kompositionslehrer Antonio Salieri (1750–1825) erhielt und dass die „Arie“, wie Schubert sie in seinen Manuskripten bezeichnete, eine Stilübung im Sinne Salieris und Glucks werden sollte.<sup>848</sup> Der neue Text Linggs fügt sich zwar erstaunlich gut in die Melodie Schuberts ein, doch erscheint Scheidemantels Vorgehen recht fragwürdig zu sein, da Schubert etwas ganz anderes mit dem Lied ausdrücken wollte.

Es mag Scheidemantels Hinwendung zu den Reflexionen Hanslicks gewesen sein, die ihn dazu veranlassten, eine große Anzahl von Liedern und Oratorien-Arien Mendelssohns in seine Alben aufzunehmen (zwischen 4 und 12 pro Album). Somit hat er die partiell antisemitischen Äußerungen Wagners bezüglich der Qualität der Musik Mendelssohns ignoriert, wobei erwähnt werden soll, dass Wagner von der „Hebriden-Ouvertüre“ Mendelssohns als „eine[m] der schönsten Musikstücke [...], die wir besitzen“ schwärmte.<sup>849</sup> Ebenso sei bei

845 Wagner, 1996, S. 174. Wagner beschäftigt sich ausgiebig mit Rossinis *Wilhelm Tell* in seiner Schrift *Oper und Drama*. Rossinis Oper wird dabei zu einem Beispiel einer neuen „nationale[n]“ Richtung in der Oper erhoben. Vgl. Wagner, 2008, S. 60.

846 Diese Werke haben anscheinend das Ziel, die Geläufigkeit von schweren Bassstimmen zu verbessern. Scheidemantel, 1913, Bass-Album, S. 57ff, 99ff und 108ff.

847 Scheidemantel, 1913, Alt-Album, S. 97f.

848 Reed, 1997, S. 353f.

849 Zitiert in Glasenapp, 1891(B), S. 21.

Werken, in denen ein „Ausdruck weicher und schwermüthiger Resignation“ vorkommen würde, die „zartsinnige Individualität“ Mendelssohns spürbar.<sup>850</sup> Dem Sänger „exklusiver Wagner-Observanz“ muss diese Ambivalenz der Aussagen Wagners aufgefallen sein, die durchaus für eine Publikation der Lieder und Oratorien-Arien gesprochen hat. Bei Komponisten wie Brahms kann jedoch davon ausgegangen werden, dass Scheidemantel seine Lieder schlichtweg für schlechte Musik hielt und daher nicht für eine Verbreitung dieser Werke sorgen wollte. Die Publikation einiger Arien Meyerbeers muss für den Pädagogen dagegen eine besondere Bedeutung gehabt haben.

### V.3. Meyerbeer als Exempel?

Wagners Verhältnis zu Meyerbeer veränderte sich sehr mit der Zeit. War er noch 1840 in einem Brief an Robert Schumann der Meinung, dass Meyerbeer ihn bald berühmt machen würde,<sup>851</sup> kritisierte er ihn schon bald in einem Brief an Hanslick als den Inbegriff der „innere[n] Zerfahrenheit und äußere[n] Mühseligkeit im Opern-Musikmachen“, die ihm „zuwider“ war.<sup>852</sup> Hanslick wiederum war von Meyerbeer überzeugt. So berichtet er, dass Meyerbeers *Hugenotten* ihn „in einen sehr nachhaltigen Rausch des Entzückens versetzten“.<sup>853</sup>

Scheidemantel erwähnt Meyerbeers *Hugenotten* in seinem Zeitungsartikel von 1906. Dort heißt es: „Die Aufführung der Hugenotten wird in Deutschland augenscheinlich immer besser, die Aufführung der Meistersinger immer besser, weil beide immer deutscher werden“.<sup>854</sup> Vielleicht war es sein Bestreben, diese Tendenz zu stärken, indem er eine Sopran-Arie aus den *Hugenotten* für seine Alben auswählte.<sup>855</sup> Meyerbeer wurde bis ins 20. Jahrhundert sehr häufig gespielt. Daher ist es verständlich, dass Scheidemantels Beschäftigung mit Meyerbeer noch weitergeht. Insgesamt wählt er vier Meyerbeer-Arien für seine *Meisterweisen*. Mit einer Arie scheint er einen Transfer in pädagogischer Hinsicht zu vollziehen nach dem Motto: Prüfet alles und behaltet das Gute. Hierbei könnte man ebenfalls von der dialektischen „Aufhebung“ im Sinne Hegels sprechen. Aus der Synthese der Positionen von Wagner, Meyerbeer und Scheidemantel soll sich eine höhere Erkenntnis ergeben. Dies wird deutlich in einer

850 Ebd. Beides bezogen auf Wagner-SuD Bd. 5, S. 81.

851 So schrieb Wagner über Meyerbeer: „dem Manne verdank‘ ich Alles u. zumal meine sehr baldige Berühmtheit“. Zitiert von Kropfinger in Wagner, 2008, S. 403.

852 Ebd.

853 Zitiert in Hanslick, 1972, S. 6.

854 Scheidemantel, 1906, S. 758.

855 Diese Arie trainiert zudem die Fertigkeit der Sopranistin, Koloraturen zu singen. Scheidemantel, 1913, Sopran-Album, S. 160ff.

Arie aus Meyerbeers letzter Oper, *Die Afrikanerin*, die Scheidemantel in seinem Bariton-Album abdrucken lässt.<sup>856</sup> Um dies zu erläutern, muss jedoch zuerst die Position Wagners zu der Musik Meyerbeers genauer dargelegt werden.

In seiner späteren kunstästhetischen Schrift *Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen* beschreibt Wagner Operaufführungen in Deutschland im Jahre 1872, denen er beigewohnt hatte. Hier geht der Komponist näher auf die Elemente der Musik Meyerbeers ein, die er als die „grotesken Effekte der neueren französischen Oper“ oder als „Affektation“ bezeichnet.<sup>857</sup> Die Aufführungen der Meyerbeer-Opern an sich sind für Wagner „die Ausübung alles Unsinnigen und Nichtswürdigen, was eine gequälte Phantasie sich nur vorführen“ könnte. Besonders schlimm sei aber die Art, wie Sänger von den Schlüssen der Meyerbeer-Arien beeinflusst würden. Dies wäre das eigentlich Verderbliche der Meyerbeer-Opern. Aus den Schlusstakten der Meyerbeer-Arien würden die „abscheulichsten Unarten“<sup>858</sup> resultieren, die den Vortrag des „armen“ Sängers verunstalteten. Wagner legt sein Augenmerk auf einen „Effekt“, den er als „Schluß-Harangue“ bezeichnet, nämlich: „[D]ie *Fermate* am Schlusse“. Unter „Harangue“ versteht Wagner im spezifisch musikalischen Sinne, nach Meinung Voss‘, „Koloraturen und Kadenzen“.<sup>859</sup> Über die Schlussfermate stellt Wagner fest:

Diese Fermate mit der Schluß-Harangue ist das große Geschenk, welches der selige Meyerbeer den armen Opersängern noch weit über sein Leben und Wirken hinaus testamentarisch vermacht zu haben scheint: hier hinein wird alles gepackt, was von Gesangsunsinn und frecher Herausforderung irgend je an guten oder schlechten Sängern wahrgenommen worden ist. Sie wird unmittelbar vor der Rampe an das Publikum appliziert, was den besonderen Vorteil darbietet, daß der Sänger, selbst wenn er nicht ‚abzugehen‘ hat (was allerdings zur Verstärkung der Herausforderung unerlässlich ist), dennoch, indem er mit wütender Heftigkeit in den Rahmen der Bühne zu einem verlassenen Kollegen sich zurückwendet, einen ‚Abgang‘ zu fingieren vermag.<sup>860</sup>

Das Negative an dieser Praxis sei, dass der Sänger diese Manier auch in den „ehrlichen Musikstücken“ von „älteren Komponisten“ anbrächte. Somit scheint diese Manier Wagners Meinung über „das ganze traurige System der

---

856 Meyerbeer starb noch vor der Uraufführung der Oper. Sein Wunsch war es, dass die Oper *Vasco da Gama* heißen würde. Die Originalfassung der Oper wurde 2013 in Chemnitz neu aufgeführt.

857 Wagner, 1996, S. 143.

858 Ebd., S. 140.

859 Ebd. S. 139 (Fußnote).

860 Ebd. S. 141.

Vortragsweise unserer heutigen Opernsänger“ auf den Punkt zu bringen.<sup>861</sup> Da der Sänger nach Auffassung Wagners mit seiner „eigentlichen Arie oder Phrase so gar nichts anzufangen“ wüsste und dadurch weder ein richtiges Tempo noch den Vortrag richtig gestalten könne, zöge er es vor, auf die Gunst des Publikums schielend, einen effektvollen Schluss zu vollführen:

hier wird dann einige Zeit angehalten und geschrien, um das Publikum an seine Pflicht zu mahnen, und der Kapellmeister – siehe da! – drückt ein Auge seiner Bildung zu und – hält ebenfalls an.<sup>862</sup>

Dennoch stellt Wagner fest, dass die Schlussfermate in den „Meyerbeer-schen Opern“ ihren „Zweck“ erfüllte. Die Gefahr sei lediglich, dass dies „durch Übertreibung fehlschlagen“ könne. Scheidemantel scheint sich auf diese Stelle zu beziehen, indem er die Ballade des Melusio aus *Die Afrikanerin* mit einer solchen „Schluss-Harangue“ in sein Bariton-Album aufnimmt. Die Arie präsentiert er in eigener Übersetzung, um den von Wagner getadelten „abscheulich übersetzten fremden Opern“ ein besseres Beispiel vorzustellen.<sup>863</sup> Damit will Scheidemantel ein pädagogisch wertvolles Beispiel aus der Grand Opera für den Lehrzweck anbieten. Gleichzeitig soll dem Schüler dadurch eine gute Präsentationsmöglichkeit dargeboten werden.<sup>864</sup>



**Abb. 44.** Die letzten Takte der Ballade des Nelusko aus Meyerbeers *Die Afrikanerin* mit der „Schluss-Harangue“ (Fermate auf [fis1] bzw. [d1]). Bildausschnitt: *Meisterweisen*, Bariton-Album, 1913, S. 140.

861 Ebd. S. 140.

862 Ebd. S. 142.

863 Ebd. S. 138. Wagner moniert in *Oper und Drama*, dass Meyerbeer auf seinen Textdichter Scribe einen sehr schlechten Einfluss gehabt hätte und dass die Opernlibrettos für Meyerbeers Opern daher den „ungesündesten Schwulst“ darstellen würden. Womöglich war dies für Scheidemantel ein weiterer Grund, einen neuen deutschen Text für die Arie zu schreiben. Vgl. Wagner, 2008, S. 98ff.

864 Scheidemantel, 1913, Bariton-Album, S. 140.

#### V.4. Von den Meistern lernen

Das Repertoire eines Sängers oder einer Sängerin ist häufig vom Repertoire des Lehrers abhängig. Auch im Falle von Scheidemantels *Meisterweisen* lassen sich Querbezüge zum Repertoire seiner Lehrer herstellen. Der Unterrichtsstoff in der Gesangsschule von Stockhausen bestand hauptsächlich aus „Liedern von Schubert, Schumann, gelegentlich auch Brahms, Mendelssohn und Mozart“, sowie aus „Arien und Szenen aus Opern Mozarts und Händels Susanna“. <sup>865</sup> Stockhausen selbst gab auch eine Vielzahl an Konzerten mit Clara Schumann (1819–1896). Hauptsächlich erklangen dabei die Kompositionen ihres Mannes.

Scheidemantel hat gewiss im Unterricht seines Lehrers neue Werke von Schubert und Schumann kennengelernt und sie in sein Repertoire übernommen. <sup>866</sup> Trede schreibt über das Repertoire Scheidemantels: „Schubert und Schumann waren die Mittelpunkte seines Liedgestaltens und fehlten fast auf keinem seiner Programme“. <sup>867</sup> Im Unterricht Stockhausens wurden aber auch neuere Kompositionen geübt. Wirth erwähnt Komponisten wie Wagner, Hugo Wolf und Max von Schillings. <sup>868</sup> Bis auf Wagner gibt es aber hier keine Kongruenzen mit Scheidemantels Lehrmaterial. Stockhausen führte viel Musik von Mendelssohn auf, den er in einem Brief an Brahms einen „klaren, lieben durchsichtigen Meister“ nannte. <sup>869</sup> Mit seinen Schülern führte er beispielsweise Chöre von ihm auf. Wahrscheinlich nahm er daher auch im Gesangsunterricht mit seinen Schülern Einzellieder von Mendelssohn durch. Es ist anzunehmen, dass Scheidemantel auch deshalb so häufig Werke dieses Komponisten für seine Alben auswählte. In Kapitel V.5.2. wird dies näher untersucht. Einen weiteren Bezugspunkt für Scheidemantel stellt sicherlich das Repertoire von Merian-Genast dar. Über ihr Repertoire als Sängerin gibt es nur wenige Informationen. Bedeutend für ihre Karriere war jedoch, dass sie die *Wesendonck*-Lieder Wagners zum ersten Mal aufführte, als der Komponist

---

<sup>865</sup> Cahn, 1979, S. 70.

<sup>866</sup> Die Repertoireliste Stockhausens am Ende des Buchs von Wirth führt viele Werke an, die auch in den *Meisterweisen* Scheidemantels vertreten sind. Darunter finden sich Werke von Beethoven, Chopin, Esser, Lortzing, Marschner, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann und Wagner. Scheidemantel hat also sehr viele Werke von seinem Lehrer übernommen. Vgl. Wirth, 1927, S. 489ff.

<sup>867</sup> Trede, 1911, S. 51.

<sup>868</sup> Wirth, 1927, S. 436.

<sup>869</sup> Ebd. S. 402.

die Stücke seinem Verleger vorstellte.<sup>870</sup> Diese Lieder findet man im Mezzosopran-Album der *Meisterweisen*.<sup>871</sup>

Emilie Merian-Genasts Schwester war mit dem Komponisten Joachim Raff (1822—1882) verheiratet.<sup>872</sup> Sie wohnten in Frankfurt am Main. Es könnte sein, dass Scheidemantel bei den Raffs wohnte, als er in Frankfurt Unterricht von Stockhausen erhielt. Scheidemantel war an der Uraufführung eines Oratoriums von Raff beteiligt und wird positiv in einem Buch von Helene Raff, der Tochter von Joachim Raff, erwähnt. Über die Premiere von Ruffs Oratorium *Welt-Ende, Gericht, Neue Welt* in Weimar am 17. Januar 1882 schreibt sie: „Hervorragend war Karl Scheidemantel als Evangelist Johannes“. Emilie Merian-Genast sang bei dieser Uraufführung im Chor mit. Helene Raff schreibt über die Lieder ihres Vaters:

Von den [...] vokalen Kompositionen errangen die „Tageszeiten“ sich einen Achtungserfolg; aus den Blondel-Liedern machten einige, zumal der „Abschied vom heiligen Land“ und „Unter Palmen“ in Karl Scheidemantels vollendeter Wiedergabe späterhin viel Glück.<sup>873</sup>

Der *Blondel*-Zyklus Raffs, der aus acht Liedern besteht, befindet sich im Bariton-Album der *Meisterweisen*.<sup>874</sup> Außerdem nahm Scheidemantel Arien aus Raffs oben genanntem Oratorium in das Bariton- und das Alt-Album auf.<sup>875</sup> Wahrscheinlich war Raff der einzige Komponist in den *Meisterweisen*, den Scheidemantel persönlich kannte. Alle weiteren Komponisten, deren Werke Scheidemantel verwendet, waren vor Wagner gestorben.

Schließlich sei noch einmal auf Stockhausen verwiesen. In seiner letzten Gesangsschrift *Gesangstechnik und Stimmbildung* schreibt er über seine Pläne, zu seinem schriftlichen Schaffen noch weiteres Unterrichtsmaterial zu konzipieren:

Dem Wunsche vieler Lehrer und Sänger, ich möchte durch eine Ausgabe von Arien und Liedern meines Repertoire's den Gesangsjüngern zeigen, wie man solche Musikstücke vorträgt, werde ich in einem späteren Werke über den Vortrag der 3 Hauptstilarten: Kammer-, Kirchen- und Opernmusik, soweit sich dies schriftlich thun lässt, nachkommen.<sup>876</sup>

870 <http://www.raff.org/life/family/genast.htm> (besucht am 10.3.2012).

871 Scheidemantel, *Meisterweisen*. Band II: 100 Gesänge für Mezzo-Sopran, 1913, S. 242ff.

872 Raff, 1925, S. 244.

873 Ebd. S. 236f.

874 Scheidemantel, *Meisterweisen*, 1913, Bariton-Album, S. 71ff.

875 Ebd. S. 41ff. sowie Scheidemantel, *Meisterweisen*, 1913, Alt-Album, S. 99ff.

876 Stockhausen, 1886, Vorwort.

Zu dieser Ausführung kam es nie. Dafür brachte sein Schüler Max Friedlaender, der tatsächlich an der letzten Schrift Stockhausens beteiligt war, ein Album mit Unterrichtsliedern heraus. Scheidemantel schaffte das, was seinem Lehrer nicht vergönnt war: Er veröffentlichte ein pädagogisches Werk aus drei Teilen, das alle Aspekte des Singens, bis auf das Schauspielerische, berücksichtigte. Dabei übertraf er sogar die Pläne seines Lehrers, indem er es bewerkstelligte, für alle sechs Gesangsfächer Unterrichtsmaterial aus den drei obengenannten „Hauptstilarten“ zusammenzufügen.

### V.5. Von der Stimm- und Gesangsbildung zu den *Meisterweisen*

Im Vorwort der *Meisterweisen* erwähnt Scheidemantel seine bereits erschienenen pädagogischen Schriften. Dabei unterstreicht er erneut, wie wichtig es sei, die *Gesangsbildung* als Leitfaden für die sängerische Entwicklung aufzufassen:

Namentlich die eingehende Beschäftigung mit meiner „Gesangsbildung“ wird den Sängern und Sängerinnen mancherlei Aufklärung über die wichtigsten Grundlehren der Gesangkunst geben [...] und wird sie befähigen, ihre Gesangsaufgaben sprachlich und musikalisch selbstständig auszuarbeiten.<sup>877</sup>

Die Theorie in der *Gesangsbildung* soll den Lernenden zu einem selbsttätig agierenden Sänger machen.<sup>878</sup> Damit Gesangsstunden zu ersetzen scheint Scheidemantel nicht beabsichtigt zu haben, da seine *Meisterweisen* nicht für das autodidaktische Studium, sondern für den Gesangsunterricht konzipiert sind.<sup>879</sup> Die Erkenntnisse aus der *Gesangsbildung* werden aber nicht nur im Vorwort der *Meisterweisen* erwähnt. Neben dynamischen Vortragsbezeichnungen und Atemzeichen werden in den Vortragsstücken der *Meisterweisen* auch besondere Erklärungen zu den einzelnen Registern geliefert, die die Sängerin oder der Sänger jeweils benutzen soll. Hierbei beschäftigt sich Scheidemantel vor allem mit der Kopfstimme und bezieht sich direkt auf seine Ansichten in der *Gesangsbildung*. Diese Aussagen zum Vortrag werden besonders im Bariton-Album gemacht. Hier wiederholt er mehrmals, dass unter „Kopfstimme

<sup>877</sup> Scheidemantel, 1913, S. III.

<sup>878</sup> Im Vorwort ist es das einzige Mal, dass Scheidemantel in seinen Schriften die Formulierung „Sänger und Sängerinnen“ wählt. Womöglich hatte man seine sehr männlich dominierte Sicht in seinen Gesangsschriften getadelt.

<sup>879</sup> Wörtlich schreibt Scheidemantel, dass die *Meisterweisen* „zunächst als eine Sammlung von Vortragsstücken für den Gesangsunterricht“ gedacht seien. Scheidemantel, *Meisterweisen*, 1913, Vorwort.

[...] nicht etwa ‚Fistel‘ zu verstehen“ sei, „sondern männliches Piano!“<sup>880</sup> Doch werden auch andere Gesangsregister, die in der *Gesangsbildung* erläutert wurden, als Mittel zur Charakterisierung in den Gesangswerken angewandt. So beispielsweise in dem Schubertlied *Erlkönig*. Hier schlägt Scheidemantel vor, dass der Vater mit „Bruststimme“, der Sohn mit „Mittelstimme“ und der Erlkönig mit „Kopfstimme“ singen soll. Die einzelnen Register sollen also die unterschiedlichen Protagonisten charakterisieren. Allerdings sind diese Registerbestimmungen nicht festgesetzt für das ganze Werk. So soll die Stelle des Erlkönigs „Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt; und bist du nicht willig, so brauch‘ ich Gewalt“, mit der Kopfstimme anfangen. Ab „und bist“ soll der Sänger in die Mittelstimme und schließlich bei „so brauch‘ ich“ in die Bruststimme wechseln.<sup>881</sup> Ebenso soll der Erzähler am Schluss mit der Bruststimme singen, als er vom wilden Ritt des Vaters berichtet. Bei der Stelle „in seinen Armen das Kind“ soll er jedoch in die Kopfstimme wechseln, um schließlich den Abschluss des Satzes „war tot“ wieder mit Bruststimme zu singen. Diese Vorgehensweise findet man nur bei den Männerstimmen. Bei den Frauenstimmen beschränkt sich Scheidemantel auf Tempoangaben und Vorschläge, wie die Rhythmik gestaltet werden soll. Auch hier bezieht er sich auf seine Postulate in der *Gesangsbildung*, wenn er beispielsweise in dem Schubertlied *Aufenthalt* hervorhebt, dass die Achtel in der Gesangsstimme duolisch gegen die Triolen im Klavierpart gesungen werden sollen.<sup>882</sup> Interessanterweise geht er jedoch nicht darauf ein, ob auch die Sechzehntelnoten in der Gesangsstimme nach der letzten Triole in der Klavierbegleitung gesungen werden sollen, beispielsweise am Anfang des Lieds.

Da eine genaue Untersuchung der fünf Alben und ihrer Zusammensetzung sowie ein Vergleich mit anderen Unterrichtsliedern aus Scheidemantels Zeit den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werden hier, vom Bariton-Album ausgehend, die einzelnen Alben auf ihre Grobstruktur untersucht. Es lassen sich Regelmäßigkeiten bei der Progression der Lieder beobachten, die auf eine klar strukturierte Vorgehensweise Scheidemantels bei der Auswahl der Gesangswerke schließen lässt. Wie entwickelt also Scheidemantel die sängerischen Fähigkeiten in seinen *Meisterweisen*-Alben, abgesehen von seinen schon vorher besprochenen gesangspädagogischen Postulaten?

880 Scheidemantel, *Meisterweisen*, 1913, Bariton-Album, S. 329.

881 Scheidemantel, *Meisterweisen*, 1913, Tenor-Album, S.196ff.

882 So schreibt Scheidemantel: „Der zweiteilige Rhythmus der Singstimme darf von dem dreiteiligen Rhythmus der Begleitung nicht beeinflusst werden“. Scheidemantel, *Meisterweisen*, 1913, Alt-Album, S. 170.

## V.5.1. Die ersten „Meisterweisen“: das Repertoire

Die Tendenz Scheidemantels viel von seinen Schülern zu verlangen, wird in den *Meisterweisen* fortgesetzt. Das erste Werk im Bariton-Album stammt von Wilhelm Baumgartner (1820–1867) und heißt: *Kein Hälmlein wächst auf Erden*.<sup>883</sup> Das Stück bedient sich des ganzen Ambitus, den ein ausgebildeter Bariton normalerweise benutzt. In den Noten ist der tiefste Ton ein [B], der höchste ein [es1]. Scheidemantel fordert, dass der Gesangsschüler sich mindestens ein Jahr lang nur mit Stimmbildungsübungen beschäftigen soll.<sup>884</sup> Diese Stimmbildungsübungen können zwar auch Teile von Sololiedern enthalten, doch ist der Vortrag der Werke einem späteren Zeitpunkt vorbehalten. Dies mag erklären weshalb die Werke in den *Meisterweisen* eher für fortgeschrittene Gesangsstudenten konzipiert sind. Auf jeden Fall verlangt Scheidemantel, dass der Schüler schon gewisse Fähigkeiten vorweisen soll, wenn er damit anfängt, Gesangswerke einzuüben.

Das Werk von Wilhelm Baumgartner ist in Bezug auf Scheidemantels Vorschläge über die Entwicklung der Stimme sehr geschickt ausgewählt. So sind die höchsten Töne meistens mit Wörtern bestückt, die dunkle Vokale enthalten. Zur Erinnerung: Die dunklen Vokale sind für Scheidemantel „kopfstimmige“ Vokale, und jenes „kopfstimmige“ Register umfasst den ganzen Ambitus der Stimme. Beim ersten [es1] erklingt ein „und“, beim dritten ein „so“. Das mittlere [es1] besteht aus dem Wort „einst“. Somit sind alle hohen Töne mit Wörtern bestückt, die nach Scheidemantels Resonanzlehre „[e]intönige, dunkle Vokale mit tiefer Resonanz“ sind, das heißt „U, O, A“.<sup>885</sup> Alle hohen Töne sollen im piano gesungen werden. Die nach unten gerichteten Gesangslinien machen es den Gesangsschüler leichter, das dunkle Pianoregister im Sinne der „resonanzeinheitlichen Stimmführung“ weiterzuführen. Dasselbe Lied wird auch im Mezzosopran-Album in derselben Tonart abgedruckt. Das Lied zeigt, dass es Scheidemantel von Anfang an um eine ausgewogene Linienführung im ganzen Ambitus der Mezzosopran- und Baritonstimme geht und dass er mit dem Lied seiner eigenen Maxime treu bleibt, die Stimme anhand von „dunkelgefärbten“ Vokalen auszubilden.<sup>886</sup>

---

883 Scheidemantel nimmt irrtümlich an, dass das Werk von Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784) stammt. Sein Schüler Paul Lohmann verwendet dasselbe Werk in seinem *Das Lied im Unterricht*. Dort korrigiert er Scheidemantels Fehler. Vgl. Scheidemantel, *Meisterweisen*, 1913, Bariton-Album, S. 1 und Lohmann, 1942, S. 38.

884 GB, S. 120ff.

885 GB, S. 11.

886 GB, S. 20.

Das zweite Werk im Bariton-Album *Liebes Mädchen hör' mir zu* von Joseph Haydn (1732–1809) findet sich im Tenor-Album an erster Stelle.<sup>887</sup> Auch hier zeigt sich Scheidemantels Bemühen, schon früh gesangstechnisch schwierige Passagen mit Hilfe von geeigneten Vokalkombinationen zu überbrücken. Das Lied ist für den Bariton in D-Dur notiert. Der Tenor soll das Werk in F-Dur singen. Für den Bariton ergibt sich dadurch die Schwierigkeit, in der letzten Phrase zwei Mal ein [e1] zu singen.<sup>888</sup> Da diese Töne aber wieder von dunklen Vokalen bestimmt werden, sollte es nach Scheidemantels Theorie auch dem Tenor leichter fallen, die Kulmination des Lieds, die in der Tenor-Transposition zwei Mal das [g1] (392 Hz) streift, wegen des leicht zu singenden Textes „doch zu dir gefunden“ zu singen.<sup>889</sup> Durch die dunklen Vokale sei der Sänger nach Ansicht Scheidemantels in der Lage, die Stellung des Gesangsorgans so zu halten, dass der Kehlkopf bei den hohen Tönen nicht übermäßig steigt. Die dunklen Vokale würden zudem die „richtige Stellung des Gesangsinstrumentes“ sichern.<sup>890</sup>

Das Lied besteht aus zwei Strophen. Daher bietet sich die Möglichkeit an, im zweiten Durchlauf die günstige Gesangsposition der ersten Strophe auf die schwierigere zweite Textstelle zu übertragen. In der zweiten Strophe soll der Sänger jeweils auf dem I-Vokal die hohen Töne mit dem Text „lohn mir meine Lieder!“ singen. Bei diesem Lied kommt dem Sänger weiterhin zugute, dass er die Höhe durch einen Quartschritt (klingend [h–e1] beim Bariton und [d1–g1] beim Tenor) vornehmen kann. Scheidemantels Logik ist dabei, dass der Sänger durch den Intervallsprung leichter den oberen Ton von seiner „Kopfstimmigkeit“ her neu auffassen kann. Somit könne verhindert werden, dass der Ton gewaltsam oder zu massiv hervorgebracht wird.

Dieses Haydn-Lied und das erste Lied im Bass-Album zeigen, dass Scheidemantel am Anfang seiner Gesangsalben vorzugsweise Strophenlieder verwendet. Dadurch werden unterschiedliche Tonbereiche mit verschiedenen Textkombinationen trainiert und die künstlerische Handhabung des Texts geübt. Für den Bass geht es hier in erster Linie um die Tiefe. Dafür wählt Scheidemantel ein Strophenlied von Carl Friedrich Zelter (1758–1832) mit dem Titel *Der König von Thule*.<sup>891</sup> Das sechsstrophige, choralartige Lied kulminiert jeweils in den letzten Takten der Strophe auf dem Ton [A]. Durch die sechs

887 Scheidemantel, 1913, *Meisterweisen*, Bariton-Album, S. 2. Ebd. Tenor-Album, S. 1.

888 Die Phrase enthält die Töne: [h–e1–d1–cis1–e1–d1].

889 Das [e1] für den Bariton bzw. [g1] für den Tenor wird auf dem Wort „zu“ sowie auf der Silbe „-fun(den)“ erreicht.

890 GB, S. 20.

891 Scheidemantel, 1913, *Meisterweisen*, Bass-Album, S. 1.

Strophen ergeben sich drei verschiedene Vokale und zwei Diphthonge, die am Schluss auf dem tiefen Ton geübt werden können.<sup>892</sup>

Auch bei den Alben für die Frauenstimmen bedient sich Scheidemantel einiger Strophenlieder. Für den Sopran schlägt er Mendelssohns Lied *Gruß* vor. Hier kulminiert das Lied auf einem [fis2] mit dem Wort „Weite“ und ebbt ab durch eine abwärts gerichtete Bewegung. Das lyrische Lied besteht aus drei Phrasen, die jeweils in der Mitte ihren Höhepunkt haben und bietet somit die Möglichkeit für den Sopran, die Kopfstimme zu üben.

Das *Wiegenlied* von Carl Maria von Weber steht in derselben Tonart sowohl im Mezzosopran-Album als auch im Alt-Album an erster Stelle. Das Lied trainiert den Ausgleich der Stimme innerhalb der Oktave von [c1] bis [e2]. Auch hier ist das [e2] durch einen Quartsprung vorbereitet und wird in der ersten der vier Strophen von einem dunklen Vokal auf dem Wort „Guck-(äugelein)“ getragen.

#### V.5.2. Wenn sich zwei Herzen scheiden

Wie schon oben erwähnt wurde, nehmen die Lieder Mendelssohns eine prominente Stellung bei der Schulung der Stimme in Scheidemantels *Meisterweisen* ein. Dies wird auch dadurch deutlich, dass Mendelssohns Lied *Wenn sich zwei Herzen scheiden* in jedem Gesangsalbum zu finden ist.<sup>893</sup> Im Sopran-Album gleich an zweiter Stelle, im Bass-Album erst an zehnter Stelle. Scheidemantel hat unterschiedliche Transpositionen für das Lied ausgewählt. So steht das Lied für den Bass und den Alt in c-Moll, für den Mezzosopran und den Bariton in d-Moll und für den Tenor und den Sopran in e-Moll. Das Lied weist einen Ambitus von einer None auf. Der Höhepunkt des Lieds befindet sich in der Mitte des Stücks. Die lyrische Stimmung des Gedichts wird jedoch durch diese Kulmination nicht gebrochen. Das Werk ist nur eine Seite lang. Für die Vermittlung der romantischen Stimmung ist ein feines Gespür für die Gestaltung des Textes sowie der Melodie nötig. Hierin scheint der Kern von Scheidemantels Bevorzugung der Werke Mendelssohns zu liegen. Die Werke Mendelssohns bilden sozusagen das Bindeglied zwischen der Klassizität Mozarts und Haydns und den neueren Liedern von Schumann und Cornelius. Sie bereiten

892 Die Strophen enden mit den Wörtern: „gab“, „(dar)-aus“, „(zu)-gleich“, „Meer“, „Flut“ und „mehr“. Ebd.

893 Stockhausen soll dieses Lied im Jahre 1856 gesungen haben. Es ist anzunehmen, dass alle seine Schüler dieses Lied lernen sollten. Dafür spricht, dass es sich ebenfalls in den Unterrichtsliedern von seinem Schüler Max Friedlaender befindet. Im Gegensatz dazu findet man keine Lieder von Mendelssohn in Lohmanns *Das Lied im Unterricht*, das 1942 erschien. Vgl. Wirth, 1927, S. 494.

den Weg zu den komplizierten Werken, die Scheidemantel am Ende seiner Alben vorschlägt.

Scheidemantel ist sichtlich bemüht, in seine Alben auch die Anfänge der Liedkultur miteinzubeziehen, indem er Werke von Mendelssohns Lehrer Carl Friedrich Zelter, Carl Friedrich Curschmann (1805–1841), Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) und Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) berücksichtigt. Dennoch ist sein Bestreben von Anfang an unverkennbar, die Gesangsschüler auf die Anforderungen des romantischen Klavierliedes vorzubereiten. Die Lieder Mendelssohns bieten hierfür die beste Möglichkeit, in der kleinen Form die romantischen Ausbrüche zu üben, ohne die festgesetzten Formen des gepflegten Ausdrucks zu verlassen. Über diesen Punkt soll der Gesangsschüler hinausgehen. Daher findet man Mendelssohns Kompositionen niemals in der zweiten Hälfte der *Meisterweisen*. Bei Stimmen, die die lyrische Linie bevorzugen, wie Sopran und Tenor, sind seine Lieder eher zu finden als beim Bariton und Bass. Der Tenor, der Alt und die Mezzosopranistin dürfen zudem Werke aus den Oratorien Mendelssohns als Übungswerke vortragen.

### V.5.3. Werke der Klassik

Mozart, Haydn und Beethoven spielen für Scheidemantel neben Mendelssohn eine wichtige Rolle im Anfangsunterricht. Dabei wiederholt er das Lied *Ich liebe dich* von Beethoven in jedem Album. Die Tonarten für die einzelnen Gesangsfächer sind: Sopran G-Dur, Alt und Mezzosopran E-Dur, Tenor G-Dur, Bariton E-Dur und Bass D-Dur. Für den Bass empfindet Scheidemantel dieses Lied als am schwersten. Das Lied wird erst an 22. Stelle im Album abgedruckt. Überhaupt scheint Scheidemantel von klaren Vorstellungen in seinem Empfinden über die Fähigkeiten der einzelnen Gesangsstimmen geleitet zu sein. Das Werk von Beethoven verbindet eine klare Deklamation der deutschen Sprache mit einer typischen Melodie der Wiener Klassik, die Scheidemantel wohl in einer instrumentalen Vorführung sich, wie er schreibt, „vollendet“ vorstellte. Bei dem Lied Beethovens ergibt sich die Möglichkeit für den Sänger, sich den Text losgelöst von der Musik vorzustellen, um sie in ihrer Einfachheit am besten klingen zu lassen. Diese instrumentally geprägte Ausführung herzustellen, die in *Ich liebe dich* von Beethoven ein achttaktiges Vorausdenken des Sängers verlangt, um die Legatolinie der Phrase bis an ihr Ende auszuführen, ist kein leichtes Unterfangen. Dies wird durch die Einfachheit der Aussage des Lieds konterkariert. Die klassische Form des Lieds war wahrscheinlich ein weiterer ausschlaggebender Faktor für Scheidemantel, das Werk in die *Meisterweisen* aufzunehmen.

Als wichtigster Arienkomponist in den Alben tritt Mozart in Erscheinung. Dies ist jedoch nicht bei allen Gesangsfächern der Fall. So wundert man sich,

dass das Bariton-Album der *Meisterweisen* keine Mozart-Arien beinhaltet. Dafür lässt Scheidemantel gleich zwei Arien aus Mozarts Oper *Così fan tutte* in den anderen Alben in eigenen Übersetzungen abdrucken. Scheidemantels Kommentare im Vorwort seiner Übersetzung der Oper verdeutlichen noch einmal die Bedeutung der Wiener Klassik für ihn.

Scheidemantel empfindet die Textfassung da Pontes von *Così fan tutte* als schlecht, da die „Handlung auf unmöglichen Voraussetzungen aufgebaut“ sei und daher keinen Genuss beim Hören der Musik aufkommen lasse. Es sei ein Irrtum zu glauben, man könne die Oper durch Verbesserungen retten. Scheidemantel unterlegt die Musik Mozarts daher mit einem ganz neuen Text von Caledron de la Barca nach dem Lustspiel *Die Dame Kobold*.<sup>894</sup> Das Resultat ist, dass das Libretto in Prosa verwandelt wird (vgl. hierzu die Kritik Levis in Kap. IV.3.Exkurs), was teilweise für ungewollt komische Effekte in den Arien sorgt, vor allem in der berühmten Arie des Guglielmo „Donne mie la fate a tanti“.<sup>895</sup> Womöglich war dies der Grund dafür, dass Scheidemantel nur auf die Tenor-Arie, die im Original unter dem Titel „Un’aura amorosa“ bekannt ist und auf die Mezzo-Sopran Arie „È amore un ladroncello“ zurückgreift.<sup>896</sup> Die Aussagen Scheidemantels im Vorwort der Oper zeigen seine Auffassung über die Werke der Wiener Klassik, die seine spätere Beschäftigung mit der absoluten Musik ergänzen. So schreibt er im Vorwort zu seiner „Neukreation“ der Mozart-Oper:

Daß Mozart über diese schattenlose Schemen eine verschwenderische Fülle von göttlicher Musik auszugießen vermochte, wie sie an Schönheit, Innigkeit, Glanz und Größe von keinem seiner andern Meisterwerke überboten ist, gehört zu den Wundertaten des Genies. Man muß nur einmal die nichtssagende Dichtung vergessen und die keusche Reinheit der Musik, losgelöst von den Fesseln der verlogenen Marionetten-Komödie, alleine auf sich wirken lassen, um zu erkennen, daß die Musik Mozarts in ihrer überquellenden Fülle und plastischen Klarheit eine Sprache redet, die aus dem Herzen kommend zu

894 Pedro Calderon de la Barca (1600–1681) wird einige Male von Wagner in seinen Schriften gelobt. Womöglich war dies der Grund für Scheidemantel, den Text des spanischen Dichters für seine Umarbeitung von Mozarts *Così fan tutte* auszuwählen.

895 Die erste Phrase der Arie lautet in der Fassung von Scheidemantel: „Nach dem Schlosse ging ich heute, fand dort eine Schar der Freunde, rings um eine Dame stehn, die sehr klug und witzig spricht, doch daß sie keiner sollte sehn, halb verschleiert das Gesicht“. Scheidemantel, 1909, S. 38.

896 Hierbei scheint Scheidemantel einen Fehler gemacht zu haben. Die Arie ist im Sopran-Album abgedruckt, obwohl es sich bei der Arie um eine Mezzo-Sopran-Arie handelt. Womöglich verlangte die Dramaturgie des Calderon-Stücks *Die Dame Kobold*, dass diese Arie von Isabella (bei Mozart Despina) und nicht von Doña Beatrix (Dorabella) gesungen wird. Da sehr wenige Opernarien im Mezzo-Sopran Album verzeichnet sind (siehe nächstes Kapitel), wirft dieses Vorgehen Fragen auf.

Herzen geht, und in ihrer sinnigen Anmut und sonnigen Heiterkeit Stimmungen auslöst, die sich mit Da Ponte's Textbuch in einem unlösbaren Widerspruch befinden. Mir gestalteten sich die rein musikalischen Eindrücke, die ich von jedem einzelnen Stücke der Oper empfang, zu einer lebenswarmen Gedanken- und Gefühlswelt, die in Worte auszudrücken mir fast schon zum Bedürfnis geworden war [...].<sup>897</sup>

Ob Scheidemantels Einwände gegen das Textbuch Da Pontes mit antisemitischen Auffassungen zu tun hatte, kann alleine anhand seiner Aussagen im Vorwort der Oper *Die Dame Kobold* nicht geklärt werden.<sup>898</sup> Die Hauptsache in Bezug auf die Arien in den *Meisterweisen* ist aber, dass Scheidemantel die Größe des Komponisten und die musikalische Art sich auszudrücken als essenziell für die musikalische Realisierung ansah, was durch die Verwendung der vielen Mozart-Arien und der Werke Beethovens betont wird.

#### V.5.4. Unterschiedliche Sängertypen

Scheidemantels Liederauswahl für die Gesangsstimmen lässt darauf schließen, dass er ganz deutliche Vorstellungen von der Korrelation zwischen der Sängerpersönlichkeit und der Stimme hatte. Oder anders ausgedrückt: Die Sängertypen sieht er in Verbindung mit dem jeweiligen Stimmfach, das der Sänger hat. Für Scheidemantel sind die Stimmfarbe und die Tessitura der Singstimme charakteristisch für einen gewissen Ausdruck. Dies äußert sich in der Thematik der ausgewählten Stücke sowie im Duktus der Gesangswerke, die ein jeweiliger Vertreter eines Gesangsfachs singen soll. So sind die Werke für den Bass häufig behäbig im Charakter, es sind auch mehrere Trinklieder dabei.<sup>899</sup> Für den Bariton schlägt Scheidemantel Lieder vor, bei denen die gestalterische Intelligenz des Sängers im Vordergrund steht. Die Lieder für den Tenor wiederum sind häufig schmachtende, jünglingshafte Lieder. Die Lieder im Alt- und Mezzosopran-Album beschäftigen sich mit Themenbereichen, die das Häusliche und die Kindererziehung thematisieren. Die Sopranistin darf

897 Scheidemantel, 1909, IIIf.

898 Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Jahre 1933 gerieten die Texte Da Pontes in Verruf. Da Ponte konvertierte vom Judentum zum Katholizismus. Vgl. hierzu: <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article121600581/Komische-Oper-spielt-Mozarts-Cosi-in-Nazi-Uebersetzung.html> (besucht am 15.5.2017).

899 Alleine am Anfang findet man etliche Werke, die den Vorgang des Weintrinkens ansprechen. Beispielsweise ein altdeutsches *Tafellied*, Justus Wilhelm Lyras (1822–1882) *Meine Muse*, Ludwigs Fischers (1745–1825) *Im kühlen Keller sitz ich hier*, Carl Binders (1816–1860) *Wenn ich einmal der Herrgott wär'* und Schuberts *Trinklied* aus *Antonius und Cleopatra*. Auch Zelters *Es war ein König in Thule* kann zu diesem Themenkreis dazugezählt werden.

sich neben diesen Themen in der Rolle der jugendlichen Liebhaberin üben. Zwischen diesen eher weltlichen Gesangswerken findet man stets auch geistliche Lieder. Um zu zeigen, wie sich dies im Einzelnen äußert, wird hier kurz auf die Zusammensetzungen der Alben für Männerstimme eingegangen.

Scheidemantel schlägt am Anfang der *Meisterweisen* jeweils einzelne Lieder vor, die eher das Technische betreffen, beispielsweise Volkslieder oder die schon erwähnten Strophenlieder. Später kommen einzelne Werke hinzu, die gesangstechnische Schwierigkeiten beinhalten, aber die auch gewisse Topoi ansprechen, deren Gestaltung von den Sängern geübt werden soll. Diese einzelnen Lieder wählt Scheidemantel sehr klug aus, da die Werke in den meisten Fällen musikalisch sehr inspirierende Stücke sind, deren Ziel es ist, den Schüler für die Thematik des Gesungenen zu begeistern. Des Weiteren sind die Lieder so ausgewählt, dass man aus ihnen allmählich kleine Gruppen zusammenfügen kann, die der Schüler in einem Konzert vortragen kann. Somit zeigt Scheidemantel, nach welchen Kriterien einzelne Liedergruppen zusammengefügt werden können. Gleichzeitig möchte er betonen, dass die Auswahl der Werke eine ernste künstlerische Aufgabe darstellt, die den Sänger beschäftigen sollte. Die Programmwahl ist ein besonders wichtiger Vorgang beim Liedgesang, da die Sängerin oder der Sänger meistens selbst die Werke für einen Liederabend zusammenstellen darf und somit die Verantwortung für eine künstlerisch ansprechende Zusammenstellung übernimmt. Daher wird hier deutlich, dass Scheidemantel die Sänger auch in künstlerischen Fragen ausbilden möchte.

Aus dem Bassalbum lassen sich die Stücke 15–18 zu einer Gruppe zusammenfügen. Die Lieder *Trinklied* (Schubert), *Der Hirt* (ein schwedisches Lied), *Im kühlen Keller sitz' ich hier* (Ludwig Fischer), *Wenn ich einmal der Herrgott wär'* passen nicht nur thematisch gut zusammen, auch die Tonartenfolge der einzelnen Lieder (A-Dur, d-Moll, F-Dur, C-Dur) macht die Reihenfolge der Werke harmonisch. Das folgende heitere Lied (Nr. 19 in den *Meisterweisen* für Bass) *Kuriose Geschichte* von Heinrich Marschner (1796–1861) könnte dabei als eine Zugabe fungieren. Der dunkle Charakter der Stimme, der beim Bass vor allem mit der „Vollstimme“ einhergeht, ist hier bestimmend für den Charakter der Werke, die Scheidemantel vorschlägt.

Im Bariton-Album bilden die Lieder 14–16 eine Gruppe. Hier lässt Scheidemantel Goethes Gedicht *Über allen Gipfeln ist Ruh* in der Vertonung von drei Komponisten nebeneinander stehen, und zwar Zelter, Schubert und Schumann. Bei Zelter trägt das Lied noch den Titel *Über allen Gipfeln ist Ruh*, bei Schubert und Schumann *Wanderers Nachtlied*. Diese Gegenüberstellung ist in vielerlei Hinsicht pädagogisch wertvoll.<sup>900</sup> Zum einen kann der Sänger

---

900 Diese Gruppe wird auch im Alt-Album abgedruckt.

die kompositionsgeschichtliche Entwicklung des Lieds von den Anfängen bei Zelter bis Schumann verfolgen. Zum anderen kann er unterschiedliche Interpretationen des Gedichts kennenlernen und sein Gespür für die Gestaltung der Phrasen üben.

In dieser Gegenüberstellung wird sehr deutlich, dass Scheidemantel durch seine Auswahl der Werke das Augenmerk des Bariton-Schülers auf den musikalischen Gehalt eines Werks richten will. Das Lied, das in allen Versionen langsam und leise vorgetragen werden soll, verlangt eine nuancierte und sehr beherrschte Art des Ausdrucks, der durch die Verwendung von falschem Pathos oder einem Zelebrieren von sängerischen Fähigkeiten sofort in seiner Wirkung zerstört würde. Ferner stellt vor allem die Schumann-Vertonung des Gedichts den Sänger vor einige harmonische Herausforderungen.<sup>901</sup> Als Abschluss dieser Gruppe ließe sich das Lied *Der Mond* von Mendelssohn anbringen (Nr. 17 im Bariton-Album). Nach der schon fast gespenstischen Ruhe in Schumanns aphoristischer Vertonung des Goethe Gedichts lenkt die harmonisch-lyrische Vertonung Mendelssohns die Zuhörer in lichtere Gefilde. Diese Werke scheinen die Art von Liedkultur zu symbolisieren, die Scheidemantel meinte, als er davon sprach, dass der Liedsänger einer „andächtig lauschenden Zuhörerschaft die geheimnisvollen Tiefen der menschlichen Seele“ mit seinem Vortrag offenbart.<sup>902</sup> Diese Art des Vortrags wird gerade im Bariton-Album auch in anderen Werken gepflegt, beispielsweise in Peter Cornelius' (1824–1874) Lied *Ein Ton*<sup>903</sup> (Nr. 8 im Bariton-Album) oder auch in weiteren Liedern von Schumann, beispielsweise in den Kerner-Vertonungen *Wer machte dich so krank* sowie *Alte Laute* (Nr. 28 und 29 im Bariton-Album). Diese Lieder zeigen, dass Scheidemantel den Vortrag und die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten als Charakteristikum des Baritons sieht. Auch hier sind es die Stimmfarbe und die stimmlichen Möglichkeiten des Baritons, welche die Repertoireauswahl vorgeben.

901 Beispielsweise soll der Sänger am Ende des Schumann-Lieds eine kleine Septime nach oben bewältigen. Dass ein ähnlicher Schluss durchaus als absonderlich und „modern“ von Scheidemantels Zeitgenossen empfunden wurde, wird in einer Rezension aus dem Jahre 1898 deutlich. Dort moniert der Rezensent Ernst Flügel, dass Scheidemantel in Richard Strauss Orchesterlied *Pilgers Morgenlied* Op. 33 Nr. 4 eine große Septime am Ende des Werks singen soll: „Die Declamation ist bisweilen absonderlich, z. B. am Schlusse, wo bei den Worten ‚und Muth‘, die Singstimme statt vom Leitton in die Octave zu gehen, eine große Septime abwärts springt. Dieser unmelodische, durch nichts Vorhergegangenes begründete – bei Bach ist das anders – Sprung soll wohl das Wort ‚Muth‘ gehörig herausheben“. Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 134 (nicht näher bezeichnete Kritik).

902 GB, S. 168.

903 In diesem Lied singt der Bariton einzig auf dem Ton [h] während des ganzen Stücks.

Das Erzählerische spielt ebenfalls eine Rolle sowohl im Bariton-Album als auch im Bassrepertoire. Dies wird an den vielen Loewe-Balladen deutlich, die Scheidemantel für die tiefe Männerstimme vorschlägt.<sup>904</sup> Für den Tenor wählt Scheidemantel hingegen kein einziges Werk von Loewe. Hier sind es vor allem lyrische Lieder von Mozart, Haydn, Mendelssohn und besonders von Schubert, die Scheidemantel dem Tenor empfiehlt.

Die Liedgruppe für den Tenor besteht aus vier Liedern von Beethoven: *Mailied*, *Andenken*, *Neue Liebe, neues Leben* und als Zugabe *Der Kuß*. Letzteres Lied hat Scheidemantel häufig in eigenen Konzerten gesungen. In dieser Gruppe, wie auch in den anderen früheren Liedern im Tenor-Album, ist es vor allem die Liebe oder die Geliebte, die besungen werden. Der Protagonist in den Liedern ist meistens ein „Jüngling“, der seine Liebe idealisiert oder beweint. Der helle, „mittelstimmige“ Charakter der Stimme, der schon Gegenstand von Scheidemantels Übungen für die Tenorstimme war, hat hier Einfluss auf die Thematik der Lieder.

Man meint in der Art, wie Scheidemantel die Gesangstypen charakterisiert, eine Bestätigung des im Vorwort erwähnten Aphorismus zu sehen. „Wie einer singt, so ist er“ könnte hier also meinen, dass die stimmlichen Möglichkeiten eines Sängers, das heißt sein Gesangsfach, seine Persönlichkeit bestimme oder im Umkehrschluss, dass die Persönlichkeit des Sängers maßgebend für seine Art des Singens sei. Hierzu schreibt Gerhard Faulstich, dass die menschliche Stimme „der Spiegel der Persönlichkeit“ sei, da beim Singen „**das Instrument [...] durch seinen Spieler verkörpert**“ wird.<sup>905</sup> Ferner betont er, „dass die Tiefenstruktur des menschlichen Stimmklangs über all seine Parameter mit der Psyche des Sängers verbunden“ sei und dass man bei der „Einschätzung sängerischer Qualitäten“ die „psycho-physische[n] Zusammenhänge“ beachten müsse. Das „Persönlichkeitsgefüge“ des Sängers soll in Verbindung mit den „sängerische[n] Einstellungen“ sowie den „stimmliche[n] Funktionen“ gesehen werden.<sup>906</sup> Diese „Abhängigkeit“ bringt Faulstich jedoch nicht mit einzelnen Gesangsfächern zusammen, sondern spricht über die Konstitution des Sängers

904 Cosima Wagner soll in einer Notiz geschrieben haben, dass Wagner Hermann Levi „einige Balladen von Loewe“ vortrug, um zu zeigen „was den Germanen verloren gegangen sei“. Zitiert in Haas, 1995, S. 250. Das Erzählerische und das Textbetonte in den Balladen Loewes bereiten den Sänger sehr gut auf die Bühnenaufgaben Wagners vor. Loewe-Balladen sollen nach Auskunft Roland Hermanns ein fester Bestandteil des Unterrichts von Paul Lohmann gewesen sein, der ein Schüler Scheidemantels war. Auch Roland Hermann, der Lehrer des Autors dieser Zeilen, hat einen ganzen Balladenabend mit seiner Gesangsklasse zusammengestellt. Hier kann man von einer Tradition sprechen, die ihren Ursprung in den *Meisterweisen* Scheidemantels hatte.

905 Faulstich, 2011, S. 13 (Hervorheb. im Original).

906 Ebd. S. 100.

als maßgebend für den „Sprech- und Gesangstyp“. Dabei würden drei Elemente von besonderer Wichtigkeit sein: das sängerische Material, das Temperament sowie die „Entwicklungsreife“ des Sängers. Untersuchungen hätten drei „Persönlichkeitstypen“ ergeben: den „**passive[n] Entspannungstyp**“, den „**impulsiven Kraft- und Spannungstyp**“ sowie den „**intellektuellen Typ**“.<sup>907</sup> Doch auch diese Typen würden nie in reiner Form auftreten. Viel mehr würde die jeweilige Sängerpersönlichkeit stets eine „Mischform[]“ aus diesen drei Typen bilden, „bei den eine Richtung dominier[en]“ würde.<sup>908</sup> Man kann hieraus folgern, dass der Aphorismus Scheidemantels durchaus einen wahren Kern hat, aber dass das Stimmfach nicht automatisch auf eine gewisse Persönlichkeitsstruktur hinweist, da man hier unterschiedlichste Zusammensetzungen der Psyche berücksichtigen muss. Womöglich meinte Scheidemantel aber noch etwas anderes mit seinem Aphorismus, wie weiter unten dargelegt wird (siehe Kap. IX.).

#### V.5.5. Die Progression der Lieder und Arien

Bei der Progression der einzelnen Arien und Lieder werden die oben erwähnten Gesangstypen ebenfalls berücksichtigt. So wird alleine anhand der Opern- und Oratorienarien in den *Meisterweisen*-Alben deutlich, dass gewisse Gesangsstimmen besser für die Oper bzw. für das Oratorium geeignet sind. An vorderster Stelle sind hier der Bass und der Sopran zu erwähnen. Zusätzlich zu Wagners Bühnenwerken werden für den Sopran 23 Opern- und Oratorienarien vorgeschlagen, für den Bass sind es 20. Beim Sopran werden viele Opernarien schon ganz früh im Album abgedruckt, beispielsweise Agathes Lied „Leise, leise, fromme Weise“ aus Webers *Freischütz*. Dies heißt jedoch nicht, dass Scheidemantel keine Liedergruppen für den Sopran vorschlagen würde. Im Gegenteil: Am Anfang des Sopran-Albums findet sich beispielsweise eine schöne Zusammenstellung von Mendelssohn-Liedern<sup>909</sup> und auch eine interessante Gegenüberstellung von Schumann- und Loewe-Liedern,<sup>910</sup> die sich als Konzertrepertoire anbieten. Dennoch scheint Scheidemantel mit seinen Arienvorschlägen anzudeuten, dass gewisse Gesangsstimmen besser in der Oper aufgehoben sind.

907 Faulstich bezieht sich auf Herta Weihs Artikel: *Stimmstörungen und Persönlichkeitsstruktur* aus *Folia Phoniatica et Logopaedica* 9, 1957, S. 101 (Hervorheb. im Original).

908 Faulstich, 2011, S.

909 *Die Liebende schreibt, Suleika, Des Mädchens Klage, Hexenlied* (Nr. 38 bis 41 im Sopranalbum).

910 Schumann: *Die Stille, Die Lotusblume* sowie Loewe: *Schneiderlied* und *Der Zahn*.

Im Gegensatz zum Sopran-Album ist die Zahl der Arien im Mezzosopran-Album gering. Hier finden sich lediglich 3 Opernarien und eine Oratorienarie. Da Scheidemantel die Dorabella-Arie „È amore un ladroncello“ im Sopran-Album abdruckt, bleiben für den Mezzosopran nur die Arie und die Kavatine des Cherubino aus Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* übrig. Wahrscheinlich spielte hierbei eine Rolle, dass Scheidemantel in seiner *Gesangsbildung* erwähnt, dass sich junge Stimmen am Anfang des Gesangsstudiums nicht so leicht zuordnen ließen und dass eine genauere Bestimmung des Gesangsfachs erst später möglich sei.<sup>911</sup> Womöglich war es aber auch Scheidemantels Meinung, dass Mezzosopranen an sich eher für den Liedgesang geeignet seien und daher keine Opern singen sollten.

Seine Lehrerin Emilie Merian-Genast, die Mezzosopranistin war, soll lediglich im Konzertfach reüssiert haben. Wie schon oben erwähnt wurde, sind alle *Wesendonck-Lieder* am Ende des Mezzo-Sopran-Albums angeführt. Ferner wird nur *Brangünes Nachtlid* als ein Werk Wagners für dieses Stimmfach vorgeschlagen. Wahrscheinlich ist es also dem Repertoire Merian-Genasts geschuldet, dass dieses Album vom Programm her eher liedbetont ist.

Aber auch bei den anderen Stimmfächern sind Opern- und Konzertarien eher in der Minderzahl. Im Alt-Album sind es 12 Arien und 2 Wagnerszenen, beim Tenor-Album 8 Arien und 7 Werke von Wagner.<sup>912</sup> Im Bariton-Album werden 7 Werke von Wagner und 7 Arien abgedruckt.

Wie schon erwähnt wurde, kommt das letztgenannte Album, das wie alle anderen aus 100 Stücken besteht, ohne Mozart-Arien aus. Hier überwiegen solche Arien, die für die Karriere Scheidemantels wichtig waren. Eine Arie stammt aus dem oben genannten Oratorium von Joachim Raff. Die Meyerbeer-Arie, die vorher analysiert wurde, scheint extra für das Album konzipiert worden zu sein. Scheidemantel soll in dieser Rolle in Dresden „Triumphe gefeiert haben“.<sup>913</sup> Andere Arien sind eher liedhaft, wie das „Lied des Zaren“ aus Lortzings *Zar und Zimmermann* („Sonst spielt ich mit Zepter“). Schließlich findet man die Arie des Hans Heiling aus Marschners *Hans Heiling* („An jenem Tag“) am Ende des Bariton-Albums. Des Weiteren benutzt Scheidemantel die Arie des Manoah aus Händels *Samson* für seine Lehrzwecke. Hier findet sich keine der Arien, die Scheidemantel auf Schallplatte aufgenommen hat. Es fehlen zudem alle Bariton-Arien aus den Oratorien von Mendelssohn, die jedoch

911 Vgl. GB, S. 93f.

912 Der Tenor bildet eine Ausnahme bei den vorgeschlagenen Werken von Wagner. Hier werden  *Davids Lehrsprüchlein*  aus den  *Meistersingern*  sowie das  *Lied eines jungen Seemannes*  aus  *Tristan und Isolde*  schon früher im Album vorgeschlagen. In den anderen Alben stehen die Werke Wagners erst immer am Schluss.

913 Nicht näher bezeichnete Kritik in: Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 135.

in den anderen Alben (meistens in der ersten Hälfte) abgedruckt sind. Durch das Fehlen von wichtigen Baritonarien scheint Scheidemantels Auswahl für das Album somit eher konstruiert. Man vermisst solche Komponisten, wie Rossini, Donizetti, Verdi, Bellini, aber auch Mozart und Haydn. Auch hier kann man nur mutmaßen, dass Scheidemantel womöglich annahm, dass diese Rollen erst bei einem Engagement zu singen wären. Es wird aber auch deutlich, dass er die gute Entwicklung der Baritonstimme eher durch ein breitgefächertes Liedrepertoire gewährleistet sah.

Waren es am Anfang der Alben Einzellieder, die auch in Gruppen die Entwicklung des Sängers und der Sängerin begleiteten, findet man stets ab der Mitte der Alben kleinere Liederzyklen für die einzelnen Stimmen. Einzig der Tenor und der Bass sind von dieser Regel ausgenommen, doch werden hier Einzellieder von Schubert zu größeren Gruppen zusammengefügt. Das Ziel Scheidemantels ist hier augenscheinlich, die Fähigkeiten des Sängers mit Hilfe von längeren Musikwerken zu entwickeln. Hierzu sieht er die Liederzyklen und die Liedergruppen als das beste Mittel an.

Die Liederzyklen stammen von Komponisten wie Raff, Jensen, Brückler und Cornelius. In den schwereren Liedern der Alben wird deutlich, wieso Scheidemantel Komponisten wie Brückler und Jensen auswählt. Auf dem Weg zur spätromantischen Tonsprache Wagners bieten sie eine gute Möglichkeit in gefälligen Werken eine erweiterte Harmonik zu üben. So finden sich beispielsweise in dem Lied *Lebe wohl* von Adolph Jensen harmonisch etwas gewagtere Gänge.<sup>914</sup> Bei der Auswahl der Lieder für den Bariton ist ebenfalls zu erkennen, dass Scheidemantel die Bewältigung von schwierigeren harmonischen Durchgängen wünscht. Somit erscheint erneut evident, dass er mit seinen *Meisterweisen* die Musikalität und das künstlerische Potential des Sängers weiterentwickeln wollte, um ihm den „Charakter der deutschen Musik“ nahezubringen, der für Wagner durch ein „reich entwickeltes harmonisches Gewebe“ gekennzeichnet war (s. Kap. IV.5.).

Wagners *Meistersinger von Nürnberg* nehmen in den *Meisterweisen* eine besondere Stellung ein. Bis auf den Alt und den Mezzosopran werden allen Stimmgattungen Gesangsszenen aus diesem Bühnenwerk vorgeschlagen. Selbstredend befinden sich die Monologe Hans Sachs' im Bariton-Album.

## V.6. Zusammenfassung

Die *Meisterweisen* zeugen von Scheidemantels Erfahrungen als Sänger sowie von seinen ästhetischen Ansichten, die er in seinen Schriften postuliert. Dabei wird die Beziehung zu Stockhausen noch einmal deutlich. Wagners

<sup>914</sup> Scheidemantel, *Meisterweisen*, 1913, Tenor-Album, S. 287f.

288

The image shows a page of a musical score for a tenor song. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., mf, ff, sempre f, pp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (breit). The lyrics are in German and describe a journey to the ends of the earth. The piano accompaniment features complex harmonic structures, including extended chords and chromatic lines, characteristic of Wagnerian influence. The score is numbered 288 in the top left corner and E.E. 4065 at the bottom.

Sinn. Zieh' bis ans Reich des O - ceans, bis an den  
 fernem Saum der Welt von dei - ner Trä - ne Wun - der - glanz bleibt im - mer dar mein  
 Herz er - hellt, - von deiner Trä - ne Wun - der - glanz bleibt immer dar mein Herz er -  
 hellt, - von deiner Trä - ne Wun - der - glanz bleibt immer dar - mein Herz er -  
 hellt, bleibt immer dar - mein Herz er - hellt!

E.E. 4065

Abb. 45. Adolph Jensens Lied *Lebe wohl* verbindet gefällige Musik mit einer gelegentlich an Wagner erinnernden erweiterten Harmonik. Dieses Werk entsprach wohl dem Geschmack Scheidemanns. Bild: *Meisterweisen*, Tenor-Album, S. 288.

Stellung als „Vollender“ der Opernmusik, wird ebenfalls untermauert. Wagners antisemitische Ansichten über Mendelssohn, die Scheidemantel höchstwahrscheinlich als vom Neid diktiert durchschaut hat, werden hingegen nicht übernommen. Kompositionen von Brahms oder Wolf werden nicht berücksichtigt, obwohl Scheidemantel Werke von beiden Komponisten aufgeführt hatte. Scheidemantel bietet den Sängern Werke aus den Hauptgattungen Lied, Oper und Oratorium an. Dabei geht er auf die einzelnen Stimmtypen bei der Auswahl seiner Lehrstücke ein. Diese Stimmtypen sieht er mit charakteristischen Themen verwandt, die in den Liedern vorkommen, die er den jeweiligen Stimmen vorschlägt. Das Lied bekommt eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Stimme zugewiesen. Einzellieder werden allmählich zu größeren Gruppen zusammengefügt, darauf folgen meistens Liederzyklen, bei denen die Sänger ihr Durchhaltevermögen und größere Zusammenhänge üben können. Kompliziertere musikalische Formen und erweiterte Harmonien werden ebenfalls trainiert, um die Harmonik in den Bühnenwerken Wagners dem Sänger vertrauter zu machen. Das Ziel eines jeden Albums sind die Bühnenwerke Wagners. Somit bilden die *Meisterweisen* einen integralen Bestandteil des gesangspädagogischen Werks Scheidemantels.

Die Betonung des Wortes „Meister“ im Titel der Alben hat eine vielschichtige Bedeutung. Zum einen wird damit Wagner geehrt, der oft verehrungsvoll mit „Meister“ angeredet wurde. Ferner wird damit angedeutet, dass die Werke in den Gesangsalben ungefähr dem Wertekanon Wagners entsprechen. Das Repertoire der Alben wurde von einem selbsternannten Meister seines Faches zusammengestellt: Karl Scheidemantel, der nicht nur als Interpret in den Bühnenwerken Wagners reüssierte, sondern der auch den ästhetischen Prämissen Wagners folgend einen mustergültigen Plan für die Erschließung der Stimme, ganz im Sinne Wagners, erstellte. Dabei greift er auch auf das Repertoire seiner Gesangsmeister zurück, die es erst ermöglichten, dass Scheidemantel selbst zu einem Experten im Sinne Wagners avancieren konnte. Schließlich wird noch angedeutet, dass der Lernende sich durch das Absolvieren der Meisterweisen selbst zu einem Meister entwickeln könne. Die Anordnung der Werke dient als Ansporn für Meisteraspiranten sich weiterzuentwickeln. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass nur derjenige Sänger sich ein Meister seines Faches nennen dürfe, der es tatsächlich schaffte, Wagner mustergültig zu singen.



Abb. 46. Bild: Frontdeckel, *Meisterweisen* für Sopran.

## VI

### Karl Scheidemantels Aufnahmen

Der Schauspieler will gesehen, die Stimme gehört sein, und malende Adjektive sind ein fragliches Mittel, ein Bühnenkünstlerisches Erlebnis festzuhalten. Wo die Anschauung fehlt, schreiben Worte in die Luft. Was bleibt uns von hundert Theaterabenden? Ein Blick, eine Gebärde, ein Schweigen, ein Schluchzen. Kurze Augenblicke, in denen wir schauernd oder frohlockend unser eigenes Leben bestätigt finden. Mehr läßt sich auch von einem theatralischen Eindrucke nicht fixieren. Alles andere ist phantasievolle Impression oder parfümierte Phrase.<sup>915</sup>

Womöglich war es Scheidemantels Ansinnen mit seinen Aufnahmen seine vielgerühmte Vortragskunst unter Beweis zu stellen und somit auch pädagogisch zu handeln, indem er einem größeren Publikum musterhafte Realisierungen seines Repertoires präsentierte. Damit unterscheidet er sich beispielsweise von Johannes Messchaert, der ebenfalls bei Stockhausen studiert hatte und von Franziska Martienßen als einer „der größten Gesangkünstler“ seiner Zeit bezeichnet wurde<sup>916</sup> oder von dem weltberühmten Tenor Jean de Reszke (1850—1925), mit dem Scheidemantel einige Male in London auftrat.<sup>917</sup> Durch die Grammophon-Aufnahmen ist es möglich, sich ein Bild von Scheidemantels Singen zu machen, obwohl einschränkend dazu gesagt werden muss, dass die Aufnahmetechnik am Anfang des 20. Jahrhunderts noch relativ beschränkt war. Bis in die 1930er Jahre gab es keinen Standard für die Abspielgeschwindigkeit von Grammophonplatten. Das Tempo der Aufnahmen war relativ konstant, doch schwankte die Abspielgeschwindigkeit zwischen 70 und 90 Umdrehungen pro Minute.<sup>918</sup> Daher ist es schwierig, die richtige Abspielgeschwindigkeit von Grammophonplatten zu finden, die vor 1930 entstanden.

---

915 Trede, 1911, S. 52.

916 Martienßen, 1920, S. 9.

917 De Reszke ließ alle Aufnahmen seiner Stimme vernichten, da er nicht mit dem Resultat der Aufnahmen zufrieden war. Scheidemantel trat am Londoner Covent Garden in Wagners *Meistersinger* im Jahre 1899 gemeinsam mit de Reszke auf. Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 136f.

918 Vgl. Copeland, 2008, S. 82f und S. 89f.

Dies erschwert die Analyse der Aufnahmen, die hier vorliegen.<sup>919</sup> Trotz dieser Schwierigkeiten wird der Versuch unternommen, zu untersuchen, ob Scheidemantel sich in seinen Schallplatten-Aufnahmen an seine Vorgaben aus seinen Gesangsschriften hält. Alle Aufnahmen Scheidemantels entstanden vor der Niederschrift seiner Bücher. Es könnte also sein, dass die Aufnahmen eine Hilfe für ihn waren, seine Idealvorstellung vom Gesangsprozess zu artikulieren. Als zentrale Beispiele wurden in dieser Schrift zwei Aufnahmen von der Stelle „O kehre zurück Du kühner Sänger“ aus Wagners *Tannhäuser* gewählt.<sup>920</sup> Hier singt Scheidemantel einmal die Arie mit Klavierbegleitung und ein anderes Mal mit Orchester. Beide Aufnahmen sind unter den Onlineressourcen der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) zu finden.<sup>921</sup> Ergänzend dazu finden sich einige Tondokumente Scheidemantels auf CD und auf der Internetplattform YouTube.

Scheidemantel nahm insgesamt 7 Werke für The Gramophone and Typewriter Limited Company, wie die Firma am Anfang des 20. Jahrhunderts hieß (später hieß sie Gramophone Company), auf schwarze „Gramophone Concert Record“ Platten auf. 1902 waren es 3 Lieder und die obengenannte Wagnerszene mit Klavierbegleitung. Die Lieder sind: *Heinrich der Vogler* von Carl Loewe, *Für Musik* von Robert Franz sowie *Ich liebe dich (Jeg elsker dig)* von Edvard Grieg. 1907 folgten die Arie des Grafen („Vedrò mentr’io sospiro“) aus Mozarts *Figaros Hochzeit*, die Champagner-Arie des Don Giovanni („Fin ch’han dal vino“) aus der gleichnamigen Oper, die Arie des Wilhelm Tell („Sois immobile“) aus Rossinis gleichnamiger Oper sowie die schon erwähnte Szene des Wolfram aus Wagners *Tannhäuser*. Alle Aufnahmen sind in deutscher Sprache. Bei den Aufnahmen von 1907 fungierte Bruno Seidler-Winkler (1880–1960) als Dirigent. Seidler-Winkler gilt als ein Pionier der Aufnahmeindustrie. Als künstlerischer Leiter der Deutschen Grammophon, die ein Tochterunternehmen der Gramophone Company war, übernahm er die Klavierbegleitung bei vielen frühen Schallplattenaufnahmen.<sup>922</sup> Es ist daher möglich, dass er es war, der im Jahre 1902 Scheidemantel bei den Aufnahmen am Klavier begleitete. Auf dieser Platte wird nur Scheidemantels Name genannt.

919 Es existieren inzwischen mehrere Digitalisate von Scheidemantels Grammophon-Aufnahmen. Diese weichen in der Abspielgeschwindigkeit teilweise voneinander ab.

920 Nöther war noch 2008 der Meinung, dass nur eine Aufnahme von dieser Stelle existierte. Vgl. Nöther, 2008, S. 278.

921 Leider funktionieren die Onlineressourcen der SLUB nicht immer. Hier ist zu hoffen, dass die Aufnahmen Scheidemantels bald dauerhaft und in technisch einwandfreiem Zustand jedem zur Verfügung stehen.

922 Bruno Winklers Sohn, Ralph Winkler, gibt Auskunft über das Leben seines Vaters unter: <http://www.podium-wendel.de/222.html> (besucht am 27.11.2016). Vgl. auch Frank, 1926, S. 498.

Für die These, dass Scheidemantel mit seinen Aufnahmen pädagogisch vorgehen wollte, spricht auch, dass die einzelnen Komponisten, die er auswählte (Mozart, Loewe, Franz, Grieg und Wagner), ästhetisch in das Konzept eines Wagnerianers passen. Wie schon gezeigt wurde, waren Mozart und Loewe von Wagner anerkannt. Rossinis Oper *Wilhelm Tell* begeisterte Wagner.<sup>923</sup> Robert Franz (1815–1892) kannte Wagner persönlich. Zudem widmete er Wagner sein Opus 20.<sup>924</sup> Das Lied *Ich liebe dich* verbindet den sogenannten nordischen Ton des Nationalkomponisten Grieg mit einem gefälligen Text. Die letztgenannten Lieder waren wahrscheinlich an Scheidemantels zahlreiche Anhänger gerichtet und haben einen ähnlichen Duktus wie die Lieder von Adolph Jensen, die im vorherigen Kapitel besprochen wurden (s. Kap. V.2.).<sup>925</sup> Bei der Auswahl der Werke für seine Aufnahmen blieb Scheidemantel seinen Maximen treu.

### VI.1. Scheidemantel als Interpret von Wolfram von Eschenbach

Die Rolle des Wolfram von Eschenbach in Wagners *Tannhäuser* hatte eine große Bedeutung für die Karriere von Karl Scheidemantel. Es war die erste Rolle, die der 19-Jährige auf der Bühne sang. Auch bei seinem ersten internationalen Auftritt in London im Jahre 1884 sang er diese Rolle unter der Leitung von Hans Richter neben berühmten Wagner-Sängern wie Heinrich Gudehus und Lilli Lehmann. Weitere wichtige Auftritte hatte er in dieser Rolle in Bayreuth, Wien und Mailand. Seine Rolleninterpretation des Wolfram wurde auch von Cosima Wagner gelobt, wie das nächste Zitat belegt. In einem Interview mit dem Journalisten Georg Davidsohn im Jahre 1891 sagte sie:

Nichts einzelnes möchte ich mehr berühren, außer die Gestalt des Wolfram, bei welcher es Scheidemantel war, der mich ganz begriff, als ich ihn bat, dieser melodisch so reich ausgestatteten Gestalt doch vor allem die dramatische Bedeutung, das männlich Entsagende, bei allem Schwung der Lyrik fest in sich Geschlossene, zu wahren.<sup>926</sup>

923 Siehe Kapitel V.2.

924 Siehe hierzu die Webseite des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, Inventarnummer: A/1747/2010: [http://museum.zib.de/sgml\\_internet/sgml.php?seite=5&fld\\_0=D0054764](http://museum.zib.de/sgml_internet/sgml.php?seite=5&fld_0=D0054764) (besucht am 10.12.2015).

925 Der Musikgeschmack Scheidemantels kann zeitbedingt gewesen sein. Die „Sittenstrenge des Wilhelminischen Zeitalters“ erlaubte es nicht, „ganz große Gefühle“ zu zeigen, doch dafür boten beispielsweise Postkarten die Möglichkeit, „in Gefühlen zu schwelgen“. Die Lieder *Für Musik* und *Ich liebe dich* liefern ein musikalisches Pendant zu diesem Phänomen. Vgl. Lüpke, 2015.

926 *Bayreuther Festspielführer*, 1930, zitiert in Mack, 1976, S. 89.

Insgesamt scheint Cosima Wagner mit der Aufführung nicht ganz zufrieden gewesen zu sein, wie aus einem Zitat aus Du Moulin Eckarts Buch über das Leben Cosima Wagners deutlich wird. 1891 war das Jahr, als *Tannhäuser* zum ersten Mal in Bayreuth aufgeführt wurde. In diesem Jahr wurde die Rolle der Elisabeth von der jungen Schwedin Elisa Wiborg gegeben. Du Moulin Eckart hebt jedoch Scheidemantels Leistung positiv hervor:

Die Kräfte, die sich sonst boten, waren ja nicht so ganz dem Geist des Werkes angepaßt, aber immerhin haben Reichmann und Scheidemantel als Wolfram ihr Bestes gegeben und ganz besonders Rosa Sucher als Venus.<sup>927</sup>

Scheidemantel hat in Bayreuth 4 bis 6 Aufführungen in der Rolle des Wolfram bestritten.<sup>928</sup> Trede spricht von insgesamt 33 Vorstellungen Scheidemantels bei den Bayreuther Festspielen.<sup>929</sup> Edgar Pierson findet, dass Scheidemantels „künstlerische Persönlichkeit“ sich am besten in der Rolle des Wolfram abzeichnen würde. Dies hätte mit seiner „berückend weiche[n], von stiller Resignation durchbebte[n] Stimme“ zu tun.<sup>930</sup> Man kann also behaupten, dass es sich hierbei um eine Paraderolle Scheidemantels handelte. So überrascht es nicht, dass er sich im Jahr 1902 für eine Aufnahme von Teilen dieser Partie entschied. Auch ein anderer Schüler Stockhausens, Anton van Rooy (1870–1932), wählte dieselbe Szene aus dem *Tannhäuser* für eine Aufnahme auf einen Edison-Zylinder im Jahre 1906. Da Edison-Zylinder mit einer Aufnahmekapazität von viereinhalb Minuten erst 1908 entwickelt wurden (frühere Edison-Zylinder konnten nur zwei Minuten Klang aufnehmen), hat sich van Rooy auf eine gekürzte Fassung (ab „War’s Zauber, war es reine Macht“) beschränkt.<sup>931</sup> Dies ist wohl auch der Grund, wieso Scheidemantel nicht eine berühmtere Stelle aus Wagners *Tannhäuser* für seine Aufnahme auswählte (beispielweise „Wie Todesahnung Dämmerung deckt die Lande“ oder „Blick‘ ich umher in diesem edlen Kreise“).

927 Du Moulin Eckart, 1931, S. 386.

928 Da die Zahl der Aufführungen, trotz der guten Dokumentation des Nationalarchivs der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth, heute nicht genau zu beziffern ist, kann hier keine genaue Zahl genannt werden. Anhand der Theaterzettel sind 4 Vorstellungen belegt, nämlich am 27.7. und 3.8. im Jahre 1891 sowie am 7.8. und 17.8. im Jahre 1892. Weitere mögliche Auftritte als Wolfram hatte Scheidemantel am 13.8.1891 und eventuell auch am 24.7.1892.

929 Trede, 1911, S. 36.

930 Pierson, 1911, S. 239.

931 Vgl. YouTube, <https://youtu.be/oxq23gxxV4c> (besucht am 25.4.2018).

## VI.2. „Als Du im kühnen Sange uns bestrittest“ mit Klavierbegleitung

Beim Anhören der Aufnahme von 1902<sup>932</sup> fällt an erster Stelle auf, dass Scheidemantel das Tempo des Werks sehr frei gestaltet. So wird hier fast jede Möglichkeit benutzt zu retardieren oder einen Ton länger auszuhalten. Das Resultat ist, dass das Zusammenspiel mit dem Pianisten, der an sich um ein etwas flüssigeres Tempo bemüht ist, fast zum Erliegen kommt. Dies wird vor allem bei der Wiederholung der Stelle „an deinen Sang voll Wonn‘ und Leid“ deutlich. Auch die Wiederholung der Stelle „den du allein errangst“ behandelt er wie eine große Fermate. Bei der Wiederholung der Stelle „für immer uns’ren Kreis sie mied“ bereitet er ein von Wagner gewünschtes Rallentando mit einem weiteren Retardieren vor. Durch das langsame Tempo bedingt ist der Sänger genötigt, an vielen Stellen zu atmen. Diese Praxis wird jedoch auch in seinen *Meisterweisen* kultiviert. Es ist selten, dass Scheidemantel längere Phrasen in einem Atem vorschlägt. Meistens werden mehrere Möglichkeiten für „halbe Atem“ in längeren Phrasen vorgeschlagen. In der Aufnahme scheint der Sänger bei jeder etwas längeren und höheren Note sich verausgaben zu wollen, so als gelte es, sich gegen ein starkes Orchester zu behaupten – hier singt er aber nur mit Klavier. Womöglich hing dies mit der damaligen Aufnahmetechnik zu tun. Es könnte sein, dass das Tempo ebenfalls aus technischen Gründen unстет wirkt. Die ganze Stelle liegt in Scheidemantels Bereich der „Vollstimme“ ([h] bis [e1]). Man kann erkennen, dass der Sänger bemüht ist, seine ganze Stimmstärke zu nutzen. Das Resultat klingt teilweise etwas forciert und man denkt eher an die Beschreibungen Rosellis über das „Bellen“ und „Schreien“ in der Operntradition gegen Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts.<sup>933</sup> Als Zuhörer meint man zu erkennen, dass Scheidemantel die Tonstärke hauptsächlich mit Atemdruck zu erzeugen versucht und nicht durch Veränderungen des Vokaltrakts (vgl. dazu auch Kapitel IIb.2.5.).<sup>934</sup> Da jedoch bei den frühen Aufnahmen nur ein Teil des Klangspektrums wiedergegeben wird, kann man auch hier zu keinem eindeutigen Fazit kommen.

Neben der freien Tempohandhabung ist klar hörbar, dass Scheidemantel die rhythmischen Elemente, sprich die Notenwerte, nicht genau einhält: die

932 Von diesem Werk gibt es zwei Digitalisate in der Mediathek der SLUB. Eines der Digitalisate erklingt einen halben Ton höher als notiert. Daher ist anzunehmen, dass nur die folgende Version mit der richtigen Abspielgeschwindigkeit digitalisiert wurde: <http://mediathek.slub-dresden.de/ton80001119.html> (besucht am 10.12.2015).

933 Roselli, 2001, S. 101ff.

934 Seidler & Wendler schreiben über die „effektive Steigerung der Stimmleistung“ durch „effektivere Formung des Stimmschalls in den Ansatzräumen“ und nicht durch „vermehrten Anblasedruck“. 2010, S. 125.

meisten Sechzehntel-Noten werden beispielsweise als Achtel gesungen („War’s Zauber...“, „als du uns stolz verlassen“, „O kehr‘ zurück“). An der (ersten) Stelle „gebannt die tugendreichste“ singt er außerdem zwei Mal eine punktierte Viertel-Note mit einer Achtel-Note anstatt zweier Viertel-Noten und einer punktierten Viertel-Note mit einer Achtel-Note.

Man merkt, dass die sprachliche Behandlung Scheidemantels von dem Eifer getragen ist, alle Konsonanten und Vokale deutlich zu artikulieren, dies hebt auch Nöther bei seiner Analyse hervor.<sup>935</sup> Am Stärksten macht sich dies bei den Konsonanten bemerkbar. Doppelkonsonanten bei Worten wie „bestrittest“ oder „erblassen“ (hier betont er die Endsilbe „-en“) werden scharf abgetrennt und fast jedes Zungen-R martialisch gerollt. Dies wirkt dann schon fast karikaturistisch in der Textstelle „durch unsre Lieder sangst“, da er hier den Schwa-Laut (IPA: [ə]) im Wort „Lieder“ verschluckt und man fast ausschließlich den gerollten R-Konsonanten hört. Auch im nachfolgenden „durch uns’re Kunst“ dominieren die gerollten R-Konsonanten. Gewiss geht es bei dieser Stelle um die sängerische Auseinandersetzung zwischen Tannhäuser und den anderen Sängern, doch für heutige Ohren ist Scheidemantels kriegerischer Ausdruck viel zu übertrieben. Die in Schuberts Lied *Der Doppelgänger* erwähnte Betonung von Anfangskonsonanten geschieht beispielsweise auf dem Wort „[war es reine] Macht“ (vgl. Kap. IV.1.2.).

Bei der Behandlung der Vokale folgt Scheidemantel seiner Maxime aus der *Gesangsbildung*:

[...] man muß die Vokale mit einem gewissen Aufwand von Mühe darstellen, damit ihre Farbe bestimmter, unzweideutiger, ihre Ähnlichkeit vermindert wird.<sup>936</sup>

Was bei der Aufnahme am unangenehmsten auffällt, sind die spitzen geschlossenen I-Vokale bei Stellen, wie „sie mied“ oder „Lied (nicht fern)“. Man hört auch, dass Scheidemantel bemüht ist, das von ihm und Siebs propagierte „gespannte (offene) A“ bei Worten wie „Maid“ und „errangst“ zu artikulieren. Das sehr helle Klanggepräge des A-Vokals sticht somit unangenehm aus der Gesangslinie heraus. Es ist also nicht weiter verwunderlich, dass Scheidemantel in seiner *Gesangsbildung* die Bildung von „reinen Vokalen“ als keine „einfache Sache“ bezeichnet.<sup>937</sup> In seiner *Gesangsbildung* betont er, dass die Textverständlichkeit oft auf die falsche Artikulation der Vokale zurückzuführen sei und macht Unterschiede zwischen den Wörtern „liebt“ und „litt“ geltend. Die

935 Nöther, 2008, S. 278.

936 GB, S. 8.

937 Ebd. S. 40.

unangenehmen I- und A-Vokale sind also auf seine theoretischen Überlegungen zurückzuführen.

Ferner befließigt sich der Sänger einer störenden Unart, die Endkonsonanten von Wörtern auf die nächstfolgenden Vokale zu übertragen. Bei der Stelle „mied, ach!“ singt er ein klares „tach“. Ähnlich verfährt er bei R-Endkonsonanten, die von Vokalen gefolgt werde, wie bei „für immer uns'ren“ was zu „fü rimme runsren“ umgestaltet wird. Immerhin werden in diesen Textstellen die R-Konsonanten nur mäßig gerollt. Wie es scheint, bedient er sich der italienischen Artikulationsweise, bei der zwischen zwei Vokalen stehenden R-Konsonant nur einfach gerollt werden. Auch bei „verschloß ihr Herz sich uns'rem Lied“ werden die Endkonsonanten auf die Anfangsvokale übertragen.

Scheidemantel thematisiert diese Fehler in seiner *Gesangsbildung*, wenn er beispielsweise hervorhebt, dass dieselben Ausspracheregeln für die Verbindung „der alte“ und „Lehramt“ gelten würden.<sup>938</sup> Dies kann als Indiz dafür genommen werden, dass der Pädagoge Scheidemantel mit seinen eigenen Gesangsleistungen und seinen Gesangsaufnahmen nicht zufrieden war und der nachkommenden Generation zumindest in schriftlicher Form die richtigen Artikulationsregeln mit auf den Weg geben wollte. Bei den Vokalen fällt weiterhin die sehr merkwürdig klingende „u“-Farbe“, die zwischen „u“ und „ü“ liegt (IPA: [ɯ]) bei der Stelle „Wunder [du vollbracht]“ auf.

Aus heutiger Sicht lässt die Interpretation Scheidemantels in vielerlei Hinsicht zu wünschen übrig. Zur Verteidigung Scheidemantels muss jedoch angebracht werden, dass es Anfang des 20. Jahrhunderts kein leichtes Unterfangen war, Grammophonaufnahmen zu machen. Es gab keine Möglichkeit, die Aufnahme sofort zu hören oder gar zu korrigieren. Ferner konnte nicht das ganze Spektrum der Gesangsstimme aufgezeichnet werden. Beim Aufnehmen wurde in einen Trichter gesungen. Nur relativ laute Töne setzten die Membrane des Aufnahmegegeräts in Schwingung. Die Unnatürlichkeit dieses Vorgangs hatte sicherlich einen negativen Effekt auf Scheidemantels Interpretation. Trotz der schwierigen Aufnahmebedingungen geben die Aufnahmen ein gutes Bild über die vokalen Fähigkeiten Scheidemantels. Dabei fällt auf, dass es ihn zwar nicht durchgängig, aber doch häufig gelingt, ästhetisch ansprechende Gesangslinien zu zeichnen. Dies ist besonders der Fall in Sätzen wie „ein Preis doch war's“, die es Scheidemantel erlauben, den instrumentalen, edlen Charakter seiner Stimme zu zeigen. Doch wie sieht es aus mit der späteren Aufnahme des Werks mit Orchester, auf die sich auch Nöther bezieht? Hatte er aus seinen Fehlern gelernt und womöglich seine falsche Diktion und die rhythmischen Fehler korrigiert? Hier stand ihn immerhin ein Dirigent als Korrektiv zur Seite.

<sup>938</sup> GB, S. 140.

### VI.3. „Als Du im kühnen Sange uns bestrittest“ fünf Jahre später mit Orchesterbegleitung

In der Orchesterfassung von 1907 scheint sich seine Interpretation tatsächlich, jedenfalls in rhythmischer Hinsicht, zu verändern.<sup>939</sup> Nöther sieht hier dennoch, dass der Bariton „eigenmächtig und teilweise unkontrolliert“ singt und hebt die punktierten Noten hervor, die Scheidemantel triolisch darbietet.<sup>940</sup> Wie oben gezeigt wurde, hat Scheidemantel sich mit der Thematik um die duolische oder triolische Ausführung von Achtelnoten gegen triolisch gespielte Achtelnoten beschäftigt. Womöglich empfand Scheidemantel punktierte Achtelnoten, die von einer Sechzehntelnote gefolgt werden, stets als triolisch. Es ist daher eher anzunehmen, dass es sich bei der Aufnahme schlichtweg um Ungenauigkeiten handelt, als dass es um eine von Cosima Wagner gewünschte „sanglichere“ Vortragsweise, wie Nöther annimmt.<sup>941</sup> Möglich ist auch, dass es sich hierbei um eine Tradition handelte. Auch in dieser Aufnahme hört man dieselben spitzen I-Vokale. Hier hielt sich der Bariton also an seine ästhetischen Überzeugungen. Einige Fehler korrigiert er, wie beispielsweise das unschöne Überbinden bei der Stelle „mied, ach“, aber dafür geschehen ihm andere Missgeschicke, wie gleich zu Beginn, als er „Als du in kühnen Sagen“, anstatt „kühnem Sange“ singt. Die Schwa-Laute werden erneut bei „Lieder“ verschluckt und die hellen A-Vokale beibehalten.

In der Aufnahme mit Orchester wird erneut deutlich, dass Scheidemantel seine eigene Methode anwendete, um das Stück zu lernen. Gleich an zwei Stellen, die dem Bariton Schwierigkeiten bereiten, werden Endkonsonanten weggelassen, beziehungsweise so leise artikuliert, dass man sie auf dieser Aufnahme nicht hört. Einmal bei dem Wort „errangst“ und das zweite Mal bei „Wonn‘ und Leid“. Die erste Stelle machte den Bariton schon bei der Klavierfassung Probleme, mit Orchester werden diese stimmlichen Hürden noch deutlicher. Das untere (kleine) [d] klingt unstabil und verhaucht, man hört nur einen luftigen A-Vokal, der in die Länge gezogen wird. Für Pierson hat diese Stelle eine besondere Bedeutung: „Der wehmütige Ausdruck, mit dem er die Worte singt: „Ein Preis doch war’s, den du allein erranst“, enthüllt blitzartig das Leid des unglücklich Liebenden“.<sup>942</sup> Bei der zweiten Stelle lässt der Bariton den Kon-

939 Das Digitalisat der SLUB funktionierte leider nicht zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Publikation (<http://mediathek.slub-dresden.de/ton70913644.html>). Alternativ findet man die Aufnahme auf YouTube oder auf CD. Vgl. <https://youtu.be/1cIX8k-QNG3g> (besucht am 18.5.2015) oder *A Record of Singers. Part 2*, 2010, Hallmark.

940 Nöther, 2008, S. 278.

941 Vgl. ebd.

942 Pierson, 1911, S. 239. Womöglich benutzte Scheidemantel diese Erklärung, um die

sonanten „D“ weg und singt also „Wonn'un Leid“. Bei dieser Aufnahme fällt deutlicher auf, dass der Bariton an zwei Stellen einen Schwa-Laut zwischen zwei Konsonanten fügt, so bei „Wunder du“ sowie später bei der Stelle „voll Wonn“. Bei der späteren Aufnahme ist die Intonation des Baritons schlechter und einige Stellen daher zu hoch, wie bei der Stelle „du allein (errangst)“ hörbar wird. Dabei handelt es sich aber eher um einzelne Töne. Diese oben erwähnten formalen Fehler zeigen, dass es Scheidemantel nur teilweise gelang, eine vollendete Vortragsweise zu präsentieren.

In dieser Aufnahme treten aber auch die Vorzüge von Scheidemantels Gesangskunst hervor. Man hört erneut, wie Scheidemantel seine Stimme instrumental einsetzt. Dabei bekommt die Textbehandlung teilweise eine untergestellte Rolle, doch das rein Musikalische der Wagnerschen Komposition kommt deutlicher zutage. Damit folgt Scheidemantel seinen Überzeugungen, denn für ihn ist eine stilvolle gesangliche Wiedergabe „lediglich vom Gesichtspunkte einer instrumentalen Ausführung“ möglich.<sup>943</sup> Die Bedeutung der absoluten Musik im Sinne Hanslicks wird somit auch in Scheidemantels Aufnahmen deutlich (vgl. Kap. IV.6.). In der früheren Aufnahme von „Als du im kühnen Sange“ weist die Stimme Scheidemantels ein gleichmäßiges Vibrato und eine hellere Klangfärbung auf und wirkt fast wie eine Tenorstimme. In der späteren Aufnahme wirkt seine Stimme dunkler und nicht mehr so kraftstrotzend wie fünf Jahre zuvor. In der Aufnahme von 1907 wird zudem deutlich, dass er seine technischen Überzeugungen konsequenter in die Tat umsetzt. So kann man relativ deutlich erkennen, dass er ab der Stelle „War's Zauber, war es reine Macht“ eine A-Grundfärbung für die folgenden Phrasen wählt. Dadurch wird das erste „Wonn“ in die Richtung eines „Wann“ gefärbt. Die Gesangslinie wird dadurch einheitlicher und instrumentaler. Dennoch klingt seine Stimme recht natürlich. Ein gutes Beispiel für eine Stimme, bei der man die gesangstechnischen Veränderungen in der Stimmgebung hört, ist die oben genannte Aufnahme von Anton van Rooy (s. Kap. VI.1.). Hier bekommen die Diphthonge und die A-Vokale eine sehr künstliche Farbe, da der Niederländer van Rooy bemüht ist, die A-Vokale eher aus dem ungespannten „E“ zu bilden.<sup>944</sup> Solche Farbwechsel hört man in Scheidemantels Stimmgebrauch nicht, wenn man von der gerade erwähnten Grundfärbung und einzelnen U-Vokalen absieht. Man kann daher annehmen, dass seine Musikalität, die instrumentale Stimmführung gepaart mit seiner natürlichen Art zu gestalten, sowie seine uner müdliche Arbeit an seiner Interpretation, den Sänger berühmt machten. In

---

unglücklich klingende Stelle Pierson gegenüber zu rechtfertigen.

943 GB, S. 226.

944 Vgl. YouTube, <https://youtu.be/oxq23gxxV4c> (besucht am 25.4.2018).

ähnlicher Weise wird dies von Zeitzeugen kommentiert, beispielsweise in der Besprechung der letzten Vorstellung Scheidemantels (vgl. Kap. Ia.3.2).

#### VI.4. „An Deinen Sang voll Wonn‘ und Leid“ – Die Stimme Scheidemantels

Anhand der obigen Aufnahmen scheint es nicht möglich zu sein, ein detailliertes Bild über Scheidemantels sängerisches Vermögen zu konstruieren. Der Ambitus des Stückes beträgt nur eine None ([d]–[e1]) und die Stimmfarbe sowie die Art zu Gestalten bleiben ziemlich gleich. Es müssen also weitere Aufnahmen, die glücklicherweise existieren, herangezogen werden, um Scheidemantels stimmliche Möglichkeiten zu untersuchen.

In seiner *Gesangsbildung* gibt Scheidemantel als Ambitus für seine Stimme an, dass sie vom (großen) [D] bis zum [a1] reicht.<sup>945</sup> Dabei handelt es sich jedoch um seine „Kopfstimme“. Der Umfang für seine „Mittelstimme“, das heißt der Teil der Stimme mit dem er angeblich mittelstarke Töne produzieren konnte, reichte vom (großen) [G] bis [g1]. Die Aufnahmen von seiner Stimme widersprechen jedoch seinen Angaben. Dies wird besonders deutlich in dem Lied *Heinrich der Vogler* von Carl Loewe aus dem Jahre 1902, das der Bariton in E-Dur singt.<sup>946</sup> Von allen Werken, die Scheidemantel für Grammophon aufnahm, gelingt ihm die Loewe-Ballade am besten. Hier offenbart sich Scheidemantels natürliche Art das Erzählerische der Ballade zu gestalten. Dabei wird trotz des bescheidenen technischen Standards der Grammophonaufnahme ersichtlich, dass Scheidemantel viele Stimmfarben zur Verfügung hatte, die nötig sind, um eine Ballade spannend zu erzählen. Offenbar war dies der Grund, wieso er das Werk in seine *Meisterweisen* aufnahm.<sup>947</sup> Doch werden in dem Stück auch Defizite bemerkbar. So fällt es Scheidemantel hörbar schwer, das [Ais] und [H] der großen Oktave bei der Textstelle „und streicht sich von der Stirn“ zu singen. Später fällt bei der Textstelle „Vogelfang“ der untere Ton [His] ganz weg.<sup>948</sup> Schon Hanslick hatte seine untere und mittlere Lage moniert, auch in der Besprechung der letzten Vorstellung Scheidemantels wird

945 Vgl. GB, S. 47f.

946 Vgl. YouTube, *Heinrich der Vogler* von Carl Loewe <http://youtu.be/sSQ4fBVmjkA> (besucht am 17.3.2015). Eine Aufnahme des Lieds findet sich auch auf *Carl Loewe zu Ehren*, 1997, Preiser-Records. Das Digitalisat der SLUB erklingt einen ganzen Ton höher als notiert. Das Stück steht gewöhnlich in E-Dur. Eine Fassung in Fis-Dur existiert nach Auffassung des Autors nicht. Vgl. <http://mediathek.slub-dresden.de/ton90000180.html> (besucht am 10.12.2015).

947 Scheidemantel, 1913, *Meisterweisen*, Bariton-Album, S. 109ff.

948 Es erklingt ein [His].

erwähnt, dass die „zahlreichen tiefen Stellen“ der Sachs-Partie ihm „beständigen Widerstand entgegensetzte[n]“.<sup>949</sup> Ferner äußerte sich Scheidemantel selbst zu seinem Tiefenproblem in einer Postkarte an Prof. Barth in Hamburg, als er Barth über seinen Auftritt in Mendelssohns *Elias* schrieb. In der Postkarte vom 10.11.1899 bittet er den Dirigenten Barth, ihn von den Nummern 7, 15 und 41 des Oratoriums zu befreien, mit der Begründung: „Mir liegen die Nr. tief und eigentlich gehören sie auch nicht den Elias“.<sup>950</sup> Die Töne, um die es sich handelt, bewegen sich zwischen [G] und [B] der großen Oktave. Um die Tiefe des Baritons war es also nicht so gut bestellt, wie dies in der *Gesangsbildung* dargelegt wird. Wie schon erwähnt, geht auch Trede auf die tiefere Lage seiner Stimme ein, wenn er in Bezug auf die Leistungen seines Lehrers bei der Darbietung des Sachs seine „technische Klugheit“ in der Bewältigung der „auf die tiefe, baßbaritoneale Chorde gestellten musikalischen Part“ lobt und die Stimme als ein „nach der Höhe strebendes Stimmorgan“ bezeichnet.<sup>951</sup>

Höhenprobleme scheint Scheidemantel indes keine gehabt zu haben. Das Orchesterlied *Nächtlicher Gang* Op. 44 Nr. 2, das Richard Strauss Scheidemantel widmete, weist eine exponierte hohe Lage auf, die ohne eine adäquate Technik nicht zu bewältigen wären. Leider existieren keine Aufnahmen von diesem Werk in seiner Interpretation.<sup>952</sup> Auch Hanslick rühmte die Höhe Scheidemantels während seines Gastspiels in Wien. So schreibt er in einer Kritik: „Wiederholt hörten wir Herrn Scheidemantel das hohe g und as rein und frei anschlagen“.<sup>953</sup>

## VI.5. Nun die Schatten dunkeln (*Für Musik*)

In gesangstechnischer Hinsicht ist von Interesse, dass der Sänger das Lied *Für Musik* Op.10 Nr.1 von Robert Franz im Jahre 1902 aufgenommen hat, da hier untersucht werden kann, wie Scheidemantel höhergelegene Passagen bewältigte. Für Nöther ist dieses Stück ein Beleg für Scheidemantels „enorme[] lyri-

949 Geissler, 1911, S. 37.

950 Damit meint Scheidemantel, dass die Töne nicht zwangsläufig von Elias gesungen werden müssen. Scheidemantel, „Sammlung Hoffmann“ im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, 1899.

951 Trede, 1911, S. 62f.

952 Das Lied *Nächtlicher Gang* Op. 44 Nr.2 von Richard Strauss ist Karl Scheidemantel gewidmet. Das vorherige Lied im Opus *Notturmo* Op. 44 Nr. 1 ist Anton van Rooy gewidmet. Scheidemantel hat im Jahr 1898 Orchesterlieder von Strauss in Konzerten aufgeführt. Dabei handelte sich um die Lieder *Hymnus* Op. 33 Nr. 3 und *Pilgers Morgenlied* Op. 33 Nr. 4. Auch diese Werke zeichnen sich durch eine exponierte hohe Lage aus. Vgl. Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 133.

953 Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012, S. 68.

sche[] Flexibilität“.<sup>954</sup> In der Aufnahme der SLUB singt der Bariton das Stück einen halben Ton tiefer als notiert, das heißt in F-Dur. Die Ansage am Anfang der Aufnahme wirkt nicht zu schnell, doch bleiben dennoch Zweifel bestehen, ob diese Aufnahme mit der richtigen Abspielgeschwindigkeit digitalisiert wurde. Die Stimme Scheidemantels klingt in dieser Aufnahme gepresst und ohne Erdung. Die „resonanzeinheitliche Stimmführung“ wird steif von einem Ton zum nächsten weitergesponnen und die Stimme klingt gekünstelt. Wenn die Tempobehandlung des Sängers in der Klavierfassung der *Tannhäuser*-Stelle ziemlich frei war, fällt sie in dem Lied von Robert Franz vollends auseinander.<sup>955</sup> Es ist schwierig einen rhythmischen Puls in seiner Interpretation zu erkennen. Das Stück wirkt eher wie eine freie Improvisation, da die Klavierbegleitung als rhythmisches Fundament fehlt. Im Lied *Ich liebe Dich* Op.5 Nr.3 von Grieg, das er im selben Jahr aufgenommen hat, ist das Tempo langsam und unstet, doch scheint die Klavierbegleitung seiner Interpretation mehr Kontur zu geben, obwohl auch hier die Tempobehandlung eher zum Schleppen neigt.<sup>956</sup>

Viel organischer klingt das Franz-Lied in einer Version auf YouTube. Hier klingt das Stück einen ganzen Ton tiefer, das heißt in E-Dur.<sup>957</sup> In dieser Aufnahme kommt Scheidemantels Stimme voll zur Geltung und die obererwähnte Künstlichkeit weicht einem schönen Stimmklang. Es ist davon ausgehen, dass diese Version in der richtigen Abspielgeschwindigkeit digitalisiert wurde. Ferner ist es nicht übertrieben von einem grundverschiedenen Eindruck zwischen den einzelnen Versionen zu sprechen. Damit kommt zutage, dass es dringend notwendig wäre, die Aufnahmen Scheidemantels in einer adäquaten Form zu restaurieren, um eine deutlichere Vorstellung über seine Bedeutung als Sänger zu bekommen.

Scheidemantel singt das Klavierlied ohne Begleitung. In beiden Versionen ist sein Tempo sehr langsam. So benötigt er für das Klavierlied ca. 30 Sekunden länger als beispielsweise Dietrich Fischer-Dieskau oder Mitsuko Shirai und etwa 20 Sekunden länger als Lotte Lehmann. Die Tempobehandlung Scheidemantels kann von den technischen Gegebenheiten beeinflusst sein, doch auch Zeitzeugen tadelten sein Rhythmusgefühl in freundlichen Worten. So soll der Dirigent Ernst von Schuch beim Abschiedsfest des Künstlers geäußert haben:

Willig und begeistert eilte die Kapelle mit dir fort, wenn du stürmisch vorandrängtest, und geduldig wartete sie, wenn du langsam wandeltest oder

<sup>954</sup> Nöther, 2008, S. 278.

<sup>955</sup> <http://mediathek.slub-dresden.de/ton70900176.html>.

<sup>956</sup> <http://mediathek.slub-dresden.de/ton70900175.html>.

<sup>957</sup> <https://youtu.be/pYIWmJ7qM2U> (besucht am 29.11.2016).

auf einen besonders schönen, ganz hohen — Platz längere Zeit zu verweilen geruhtest.<sup>958</sup>

Es wird deutlich, dass das Franz-Lied ein Beispiel dafür sein soll, was Scheidemantel unter der „männlichen Kopfstimme“ versteht, die keineswegs mit der „Fistel“ durcheinander gebracht werden soll.<sup>959</sup> Womöglich hat er aus diesem Grunde es vorgezogen, das Lied ohne Begleitung zu singen, da er sich so auf den sängerischen Vorgang besser konzentrieren konnte. Auch Trede erwähnt diese Töne seines Lehrers in seiner Laudatio. Über die „Randstimme“ seines Lehrers schreibt er: „Die Kopftöne schwebten duftig und seltsam packend durch den Raum“ in dem „traumhaft süßen“ Lied „Nun die Schatten dunkeln“ und in der Tat gelingen die mezza voce Töne des Sängers sehr schön.<sup>960</sup> Womöglich verstand Scheidemantel die Vortragsbezeichnung „Innig“ in dem Sinne, dass der Sänger wie für sich selbst singt. Aber als Folge seiner Tempowahl scheinen die einzelnen Sätze und die musikalischen Phrasen in dem Franz-Lied indes nicht miteinander verbunden zu sein.

Das Lied, das der Form A – A – B folgt, bietet in der Transposition Scheidemantels am Ende der A-Strophen jeweils eine Kulmination auf dem Ton [e1], zuerst auf dem Wort „Nacht“, danach auf dem Wort „zu“. Ziemlich am Ende des B-Teils steigt der Part auf ein [fis1] auf dem Wort „eigen“. Diese Höhepunkte werden jeweils von Scheidemantel durch ein großes Ritardando vorbereitet. Inhaltlich passt das nicht ganz zum Stück, da es in der ersten Strophe heißt: „welch ein Hauch der Sehnsucht flutet durch die Nacht“.<sup>961</sup> Doch, wie schon oben angedeutet, scheint es hier das Bestreben des Baritons zu sein, die „männliche Kopfstimme“ zu zeigen. Die hohen Töne werden in der Tat nicht in einer lauten Tonstärke gesungen und gleichen in ihrem Klang dem Flageolett einer Violine. Wahrscheinlich würde Scheidemantel diese Stellen als einteilige Schwelltöne mit Abkehr beschreiben, die ein wenig an der Mittelstimme „naschen“, wie er dies an mehreren Stellen in der *Gesangsbildung* darstellt.<sup>962</sup>

Wie schon oben erwähnt, könnte es auch sein, dass Scheidemantel seine Theorie über die Kopfstimme in Anlehnung an seine Aufnahme schrieb. Über die Tonempfindungen beim Singen mit Kopfstimme schreibt er:

958 Adolph, 1932, S. 101.

959 GB, S. 47.

960 Ebd. S. 49.

961 Die Noten des Werks findet man bei: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP96278-PMLP197957-FranzOp10.pdf>. Scheidemantels Schüler Paul Lohmann nahm das Lied in sein Album *Das Lied im Unterricht* auf. Vgl. Lohmann, 1942, S. 46f.

962 Vgl. GB, S. 106.

Wenn man aber mit Kopfstimme singt, so hat man das Gefühl, als ob der gesungene Ton ganz und gar vom Instrument losgelöst sei. Seine Resonanz läßt ihn im wahren Sinne des Wortes unkörperlich erscheinen. Der Ton schwebt frei im Äther, seine Klangkraft-Eigenart ist ein gesättigtes, überirdisches piano, das Frauen zu Engeln, Männer zu Verführern macht.<sup>963</sup>

Auch im Unterricht betont Scheidemantel, dass der Schüler auf die „unkörperliche Resonanz“ der Kopfstimme aufmerksam gemacht werden sollte, um sie zu beherrschen. Er sieht in ihr „Kraft und Milde gepaart“.<sup>964</sup>

Beim [f1] auf dem Wort „zu“ bedient sich der Sänger erneut der Klangfarbe für den U-Vokal, der schon in der Klavierfassung der Wolfram-Szene auffiel. Es war wohl das Anliegen des Sängers durch das Beimischen des mittelstimmigeren Vokals „ü“ hier mehr Mittelstimme in den hohen Ton zu bekommen und auch dies gelingt ihm sehr schön. Seine Ansicht, dass jeder Ton bewusst aus der leisesten Kopfstimmigkeit gebildet werden solle, wird an diesen Stellen als eine passende Herangehensweise vorgeführt. Einige sprachliche Unzulänglichkeiten, wie beispielsweise die zu spitzen I-Vokale, falsche Konsonanten wie „z“ in „weisst“ sowie die Unart, Endkonsonanten an die folgende Silbe zu binden („di rergeben“) oder Vokale zwischen zwei Konsonanten hinzuzufügen („steuert e meine“; „eigen e bin“) stören nicht besonders und trüben somit nicht die Gesamterscheinung des Franz-Lieds.

Die übrigen Aufnahmen Karl Scheidemantels, die in der Mediathek der SLUB zurzeit abrufbar sind, können nur kurz angesprochen werden, nämlich die Arie des Grafen aus Mozarts *Figaros Hochzeit* und die Champagner-Arie aus Mozarts *Don Giovanni*.<sup>965</sup> Beide Aufnahmen entstanden im Jahr 1907. Sie sind definitiv in der falschen Abspielgeschwindigkeit digitalisiert worden und können daher nur eine untergeordnete Rolle bei dieser Untersuchung spielen, da sie ein verzerrtes Bild von Scheidemantels Können geben.<sup>966</sup> Durch das schnelle Abspieltempo gewinnt man den Eindruck, dass Scheidemantel in der Champagner-Arie überfordert ist mit der schnellen Aussprache. Ohne Textbuch ist es nicht möglich, ihn zu verstehen. Gleichzeitig hört man, dass es ihm nicht gelingt, den Atem bei schnellen Passagen richtig einzuteilen. Die Ausführung der Triller, die Scheidemantel sehr genau in seiner *Stimmbildung* beschreibt (s. Kap. IIb.4.5.5.), wirken in dieser Version karikaturistisch, da Scheidemantel im Moment des Trillers eine andere Stimmfarbe anwendet. Somit meint man zu erkennen, dass Scheidemantel durch Körperbewegungen

963 Ebd. S. 76f.

964 Ebd.

965 Die Aufnahme mit der Arie des Wilhelm Tell funktioniert zurzeit nicht.

966 Beide Arien findet man unter: <http://mediathek.slub-dresden.de/ton90000181.html>.

den Wechsel zwischen den Tönen herstellt. Ferner ist es nicht leicht, Scheidemantels Töne unter dem (kleinen) [c] zu hören. Der tiefste Ton in der Grafenarie ist ein (großes) [A], das Scheidemantel nur einmal deutlich zu Gehör bringt.<sup>967</sup>

## VI.6. Zusammenfassung

Meine Stimme war nicht von Glas noch Stein,  
 doch das nur fing die Schallplatte ein,  
 Heut und für immer ist dumpf ihr Klang,  
 Verloren ist meiner Seele Gesang. (Karl Burrian, 1924)<sup>968</sup>

Das obige Zitat von Karl Burrian, einem berühmten Heldentenor des 20. Jahrhunderts, verdeutlicht, dass er die Schallplatte als kein geeignetes Mittel ansah, um sein Können darzustellen. Ähnliche Kommentare von Scheidemantel sind nicht überliefert. Es bleibt also unklar, was Scheidemantel selbst über seine Aufnahmen dachte. Viele Aufnahmen Burrians sind technisch viel besser als die von Karl Scheidemantel und dennoch liefern sie nach Luther „nur eine entfernte Ahnung vom Klang seiner Stimme“.<sup>969</sup> Bei den Aufnahmen von Scheidemantel muss man sich also fragen, in wie weit man die Historizität der Aufnahmen berücksichtigt und in wie weit heutige Hörgewohnheiten die Rezeption beeinflussen. Was man bei den Aufnahmen von Scheidemantel deutlich hören kann, ist, dass er stimmlich gutes Material besaß und eine vielseitige Ausbildung bei seinen Lehrern genossen hatte. Dies schlägt sich in der Art nieder, wie er instrumentale Linien gestaltet und seine Kopfstimme benutzt. Ferner sind seine Qualitäten als Liedsänger beachtenswert. Um ein endgültiges Urteil über sein Können zu fällen, wäre es jedoch nötig, seine Aufnahmen mit den anderer Sänger zu vergleichen. Hierzu müssten die Scheidemantel-Aufnahmen restauriert werden und es bleibt fraglich, ob sich dies adäquat bewerkstelligen lässt. Zudem ist die Zahl der Aufnahmen, die er hinterließ, überschaubar. Es sind viele gute Ansätze in den Aufnahmen hörbar, doch wird gleichzeitig deutlich, dass Scheidemantel aus heutiger Sicht bei einigen Stellen zu forciert und nicht konsequent genug bei der sprachlichen und gesanglichen Gestaltung von Gesangsstücken ans Werk geht. Dies äußert sich in Gestalt sprachlicher, sängerischer und rhythmischer Mängel. Womöglich erkannte er dies selbst, da er auf alle oben genannten Aspekte in seiner

967 In der italienischen Fassung dieser Arie, lautet der Text an dieser Stelle: „che per me poi non ha!“.

968 Zitiert in Luther, 2002, S. 365.

969 Ebd.

Gesangspädagogik eingeht, um in diesen Bereichen Lösungen für unterschiedliche Probleme anzubieten.

Bei den Aufnahmen wird deutlich, dass Scheidemantel von ästhetischen und sprachlichen Gepflogenheiten geleitet wurde, die heute, zumindest für den Autor dieser Zeilen, keinen Bestand mehr haben. Der Unterschied zu heute liegt darin begründet, dass die heutige Gesangsästhetik in wesentlichen Zügen von der Entwicklung und der Verfügbarkeit von Aufnahmen beeinflusst wurde.<sup>970</sup> Wenn Scheidemantel häufiger Aufnahmen von sich selbst gehört hätte, hätte er vielleicht seine Auffassungen bezüglich der merkwürdig klingenden Vokalfarben revidiert. Die „stolzen Nationalen Schulen“, die Rosselli als maßgebende Instanzen beschreibt und als deren Vertreter Scheidemantel angesehen werden kann, haben heute weitestgehend ihre Bedeutung verloren. Tesarek spricht davon, dass ab dem 20. Jahrhundert „Gesangspädagogen auf ihre Voreingenommenheit gegenüber anderen Schulen verzichteten, und sich aus nationalen Befangenheiten lösten“.<sup>971</sup> Dadurch ist ein internationaler Stil entstanden, der eine klar definierte Italianità für Verdi-Opern und eine idiomatisch korrekte und stilistisch überzeugende Wiedergabe des deutschen Repertoires verlangt.<sup>972</sup> Gerade bei den männlichen Partien in den Opern Wagners werden gewichtige und klangstarke Gesangsorgane gefordert, die auch in den tieferen Passagen der Rollen überzeugen. Es ist daher anzunehmen, dass Scheidemantel heute nicht so erfolgreich gewesen wäre, wie er es damals war. Bei den Aufnahmen von Scheidemantel hört man, dass es sich bei ihm um einen intellektuellen Sänger handelte, der eher durch die Reflektion über seine Kunst zu seinen Ergebnissen in künstlerischer Form kommen wollte. Trotzdem gelang es ihm nicht, seinen Vortrag der oben analysierten *Tannhäuser*-Szene in den 5 Jahren, die zwischen den Aufnahmetermen lagen, entscheidend zu verbessern.

---

970 Vgl. Rosselli, 2001, S. 107.

971 Tesarek, 1997, S. 110.

972 Vgl. Rosselli, 2001, S. 102. Rosselli hebt ebenfalls hervor, dass es seit den 1890er Jahren immer häufiger vorkam, dass Werke beispielsweise an der Metropolitan Opera in New York in der Originalsprache aufgeführt wurden.

## VII

### Das Erbe Scheidemantels

Man könnte glauben, dass Scheidemantel in seinem Ruhestand in Weimar durch das theoretische Wissen, das er sich in seinen Studien für seine Schriften aneignete und durch seine große Erfahrung als Opernsänger, ein herausragender Gesangslehrer geworden ist. Die bekanntesten Sänger, die einen entscheidenden Einfluss auf ihre Entwicklung durch Scheidemantel bezeugten, heißen: Helene Jung (1887–1975), Fritz Soot (1878–1965), und Rudolf Bockelmann (1892–1958).<sup>973</sup> Alle diese Sänger wurden bedeutende Wagner-Interpreten. Damit scheint Scheidemantels Können als Pädagoge verbürgt zu sein. In einer Biografie über Fritz Soot wird jedoch ein anderes Bild gezeichnet. Dort wird berichtet, dass Soot in Dresden den „letzten Schliff“ bei Scheidemantel erhalten sollte. Das Resultat war jedoch nicht gut. Soots Biograf schreibt:

Es zeigte sich wieder einmal, daß ein berühmter Sänger und Gesangstheoretiker durchaus nicht auch ein guter Pädagoge sein muß. Die Scheidemantelsche Methode bewirkte genau das Gegenteil von dem, was sie sollte: Soots Stimme ging zurück. Je mehr der Gesangsmeister versprach, desto schlimmer wurde es. Schließlich griff der ratlose Schüler zu einer dramatischen Selbsthilfe: er fuhr in Abständen heimlich zu seiner früheren Lehrerin nach Karlsruhe und kümmerte sich im übrigen [sic] nicht mehr um Scheidemantels Vorschriften. Ein neuer Aufstieg war das Ergebnis – zur Freude des Schülers und seines völlig ahnungslosen Lehrers, der diesen Erfolg natürlich s e i n e r Methode zu schrieb.<sup>974</sup>

Der Unterricht Scheidemantels scheint also nicht bei jedem gewirkt zu haben. Ein Sänger ragt dagegen aus der Menge der Scheidemantelschen Schüler hervor, jedoch nicht wegen seiner sängerischen Leistungen, sondern wegen seiner Funktion als bedeutender Gesangspädagoge: Paul Lohmann.

Lohmann studierte bei Scheidemantel in seinen letzten Jahren in Weimar. Hoos de Jokisch weist in ihrer jüngst erschienenen Monographie dar-

---

973 Bockelmann wurde von Scheidemantel entdeckt. Inwieweit Scheidemantel an seiner Ausbildung zum Sänger beteiligt war, bleibt unklar.

974 Schliepe, 1926, S. 96



**Abb. 47.** Paul Lohmann im Jahre 1957. Bild: Staatsbibliothek zu Berlin.

auf hin, dass Lohmann wahrscheinlich nur wenige Wochen bei Scheidemantel studierte und dass es sich bei Lohmanns Berichte über seinen Unterricht bei Scheidemantel eher um „biographische[r] Mythenbildung“ gehandelt habe. Das Ziel Lohmanns sei es gewesen, ähnlich wie Martienßen mit ihrem prägenden Lehrer Messchaert, einen „Giganten“ als maßgebende Instanz für seine Erfahrungen als Sänger und Pädagoge zu haben.<sup>975</sup> Dennoch soll er noch „[i]m Alter“ Scheidemantel als die wichtigste Person in seinem Leben in gesangspädagogischer Hinsicht bezeichnet haben.<sup>976</sup> Aus Sicht des Autors dieser Zeilen waren es wohl die Schriften Scheidemantels, die hier den ausschlaggebenden Punkt für Lohmann bildeten. Durch Scheidemantels Schriften konnte Lohmann sich selbständig als Sänger ausbilden und sich als Autodidakt bis hin zu seiner Zeit mit Martienßen-Lohmann beschreiben. Wie in Kapitel III. gezeigt wurde, war es das Bestreben Scheidemantels, den Schüler durch seine stimpädagogische Methode in der *Gesangsbildung* zu einem Sänger zu machen, der unabhängig von einem Gesangslehrer Gesangswerke einstudieren kann. Zudem bot Scheidemantel nicht nur eine „zweibändige Gesangslehre“, sondern auch ein ganzes Kompendium an Repertoire und Überlegungen zu künstlerischen Belangen, das von Lohmann weitergereicht werden sollte.<sup>977</sup>

<sup>975</sup> Hoos de Jokisch, 2015, S. 429ff.

<sup>976</sup> Ebd. S. 433.

<sup>977</sup> Lohmann veröffentlichte folgende Schriften: *Die sängerische Einstellung. Vier Stimm-*

Somit ist es durchaus möglich und nicht nur Legendenbildung, dass Scheidemantel in sängerischer Hinsicht das wichtigste Vorbild für den späteren Gesangsprofessor Lohmann war. Lohmann machte keine Karriere auf der Opernbühne, da er im Krieg einen Arm verloren hatte, doch er wirkte lange als Lied- und Konzertsänger und trug damit auch die Liedtradition, die ja besonders wichtig für Scheidemantel war, weiter. Zu seinen Schülern zählen: Günther von Kannen (geb. 1940), Ingrid Bjoner (1927–2006), Siegmund Nimsgern (geb. 1940), Ortrun Wenkel (geb. 1942), Simone Mangelsdorff (1931–1973) und Roland Hermann (geb. 1936), alles bedeutende Wagner-Interpreten, die fast alle in Bayreuth gesungen haben. Die Beschäftigung Lohmanns mit der Pädagogik von Scheidemantel verlief aber nicht ohne Widerspruch und man erkennt, dass die Arbeiten seiner Lehrerin und späteren Frau Franziska Martienßen ebenfalls eine kritische Betrachtung der Methode Scheidemantels darstellen. Nicht umsonst lobte Lohmann ihr zweites Buch, das im nächsten Kapitel besprochen wird. Erst durch diese Korrektur der Pädagogik Scheidemantels und die Weiterentwicklung von gesangspädagogischen Inhalten war es für Lohmann möglich, ein erfolgreicher Pädagoge zu werden. Martienßen formulierte treffend in ihrem besagten zweiten Buch: „niemals wird ein intelligenter Gesanglehrer ein ganzes System schlankweg übernehmen“.<sup>978</sup>

Der Einfluss Scheidemantels auf Lohmann war jedoch groß. Bezeichnend ist, dass das Lehrmaterial Lohmanns, *Das Lied im Unterricht*, das noch heute im Gesangsunterricht benutzt wird und aus 61 Liedern besteht, 15 Lieder aus den *Meisterweisen* enthält.<sup>979</sup> Auch das Konzept der „Mittelstimme“, das „umstrittenste der drei Naturregister“<sup>980</sup> und viele andere Elemente wurden von Lohmann übernommen.<sup>981</sup> Von Wagner indes, genauer gesagt von seinen Zitatentexten, fehlt in Lohmanns Pädagogik jede Spur.<sup>982</sup> Und doch klingt der Bayreuther Meister in dem Credo Lohmanns mit, wenn Hildegund Becker-Lohmann, die Essenz des Lohmannschen Gesangsunterrichts mit den Worten zitiert:

---

*bildungsvorträge* (1929), *Stimmfehler – Stimmerberatung* (1938) und *Das Legato des deutschen Sängers* (1942). Ferner veröffentlichte er die Sammlung *Das Lied im Unterricht* (1942).

978 Martienßen, 1951, X.

979 Ferner lässt Lohmann das Franz-Lied *Für Musik*, das nicht in den *Meisterweisen* vorkommt, in seinem Album abdrucken. Eine genauere Beschäftigung mit den *Meisterweisen* und Lohmanns *Das Lied im Unterricht* erscheint lohnenswert.

980 Martienssen-Lohmann, 2001, S. 240.

981 Hildegund Lohmann-Becker beispielweise widmet etwa zehn Seiten ihrer Publikation *Handbuch Gesangspädagogik*, welche die Gesangspädagogik Paul Lohmanns auf den Punkt bringt, der Mittelstimme.

982 Auch Scheidemantels Name taucht in Lohmanns *Stimmfehler – Stimmerberatung* nicht auf.

Das Ziel der pädagogischen Arbeit ist letztlich die Gestaltung des zu singenden Kunstwerkes, die Erziehung zur äußersten Werktreue, dem Aufspüren von Empfindungen und den Ausdrucksabsichten des Dichters, wie des Komponisten.<sup>983</sup>

Das Ethos des Aufführenden und des dienenden Künstlers sowie die Dichotomie zwischen Text und Musik, werden hier in ähnlicher Weise artikuliert, wie dies schon bei Scheidemantel in Bezug auf Wagner angeklungen ist. Doch auch die Tradition des Singens von Wagner-Werken wird in der Schule um Lohmann und Martienßen-Lohmann fortgeführt, als „größter Gegensatz“ zu der virtuoson Belcanto-Kultur, die jedoch nicht aus weltanschaulichen Gründen ausgeklammert wird, wie dies bei Scheidemantel der Fall war.<sup>984</sup>

Worin bestand die größte Kritik von Paul Lohmann und Franziska Martienßen gegenüber der Methode Scheidemantels? Es scheint mir, als ob hier wieder Franziska Martienßen, die als Schülerin von Messchaert indirekt mit der Gesangstradition Stockhausens verbunden war, die besten Antworten findet.<sup>985</sup> Ihre Kritik äußert sie in ihrem zweiten Buch, das den prägnanten Titel *Das bewusste Singen* trägt.

---

983 Lohmann-Becker, 2008, S. 7.

984 Vgl. Martienssen-Lohmann, 2001, S. 438

985 Vgl. Hoos de Jokisch, 2015, S. 229.

## VIII

### Einwände der nächsten Generation

Scheidemantel scheint für das erste Buch Martienßen-Lohmanns eine gewisse Bedeutung gehabt zu haben.<sup>986</sup> Den Titel ihres Buchs über ihren Lehrer Messchaert hat sie ab der zweiten Auflage von *Johannes Messchaert in Die echte Gesangkunst dargestellt an Johannes Messchaert* geändert, um dem Eindruck entgegenzuwirken, ihr Buch sei ein „biographisches oder anekdotisches“. Als Grund dafür nennt sie:

denn gar zu oft sind berühmte Namen ausgeschlachtet worden für leere Apotheosen oder für ganz untergeordnete Histörchen – des Inhalts „wie ‚Er‘ sich räuspert und wie er spuckt.“<sup>987</sup>

Allein dies scheint sich schon auf das Buch Trede zu beziehen, das viele rührselige Anekdoten über Scheidemantel enthält. Aber auch an anderen Stellen finden sich Parallelen. Augenscheinlich ist, dass Martienßen, wie schon Trede, ihren Lehrer idealisiert. Dabei geht sie jedoch viel subtiler vor als der Scheidemantel-Schüler, und sie verschweigt auch nicht, wie Trede dies tut, dass sie als Schülerin von Messchaert ihr Buch schreibt.

Ihr zweites Buch *Das bewusste Singen*, das 1923 zum ersten Mal erschien und die „Entwicklung der Klangvorstellung“ in den Vordergrund stellt, bezieht sich direkt auf die gesangspädagogischen Bücher Scheidemantels, aber es scheint so, als wolle sie zugleich die unlautere wissenschaftliche Arbeitsweise Scheidemantels thematisieren, wenn sie über ihr eigenes Arbeiten schreibt:

Im Grunde bin ich mir überhaupt bewußt, methodisch nicht mein Eigenes zu verfechten, sondern auf dem Boden der Tradition zu stehen, die in Messchaerts Gesangkunst die vorbildlichste Vereinigung italienischer und deutscher Methoden hervorgebracht hat.<sup>988</sup>

---

986 Zur Schriftform des Namens „Martienßen-Lohmann“ siehe Einleitung (Fußnote 3).

987 Martienßen, 1920, S. 5.

988 Martienßen, 1951, XI. Die Publikation der Schrift folgte nach Messchaerts und Scheidemantels Tod.

Außerdem betont sie, dass sie in ihrer Schrift „die Übereinstimmung mit fremden Ansichten nicht jedesmal [sic]“ „ausdrücklich betonen“ konnte. Sie spricht die augenscheinlichen Fehler Scheidemantels in seinem Vorgehen an. Weiterhin distanziert sie sich von dem Versuch, polemisch gegen andere Autoren vorzugehen. Sie „bedauert“ die Stellen, „an denen der Gegenstand sachliche Einwände gegen andere“ erzwungen hätte und legt dar, dass eine ausführliche Entwicklung einer Methodik für ihre Mitteilung nicht vom Vorteil gewesen wäre, wenn auch dies ihre Schrift „zu einem imponierenden Umfang hätte anschwellen [lassen] können“.<sup>989</sup> Wie oben gezeigt wurde, sind dies Elemente, die auf die Schrift Scheidemantels zutreffen, dennoch wird Scheidemantel wohl aus Diskretion hier nicht ausdrücklich erwähnt.

Obwohl die Parallelen Martienßens in Bezug auf Scheidemantel noch viel weiter gehen, kann hier nur kurz auf die Ähnlichkeiten der Schriften eingegangen werden.<sup>990</sup> Insgesamt wird Scheidemantel in dem Buch fünf Mal von der Autorin erwähnt<sup>991</sup> und mehrere Male indirekt angegriffen, da sie generell die physiologisch grundierte Gesangsschulung kritisiert, die ja, wie oben gezeigt, einen wichtigen Grundpfeiler in Scheidemantels Methodik und der seines Lehrers Stockhausen darstellt. Zudem wirft sie beiden Gesangspädagogen vor, in der Wissenschaft zu dilettieren. Es finden sich in dem Buch auch positive Erwähnungen Scheidemantels. So lobt sie seine „ausgezeichneten Darlegungen“ in der Gesangstheorie in Bezug auf das „gegenseitige Sich-Umfassen der Register“.<sup>992</sup> Doch überwiegt die Kritik, da sie findet, dass die „laryngoskopische Beschäftigung“ sich „verwirrend auf den „erfahrene[n] Sänger“ und seinen Lehrer, welche die Autorin immerhin „die genialsten Köpfe“ nennt, ausgewirkt hätte.

Als Beispiel gilt ihr, wie Scheidemantel beim Singen mit der Kopfstimme spüren würde, wie „seine Stimmlippen ‚nur am Rande schwingen““.<sup>993</sup> In diesem Zusammenhang kritisiert Martienßen auch seine Quellen, indem sie die Schrift Merkels (*Der Kehlkopf* von 1850), die an mehreren Stellen erwähnt

---

989 Ebd. X–XI.

990 Wie Hoos de Jokisch betont, wäre ein ausführlicher Vergleich der Schriften Scheidemantels und Martienßens lohnenswert. Aus Sicht des Autors wäre eine Beschäftigung mit Scheidemantels und Lohmanns Ansichten über den Unterricht ebenfalls von Interesse. Vgl. Hoos de Jokisch, 2015, S. 433.

991 Für die Bitmap-Analyse des Texts und der Seitenzahlen mit Scheidemantels Namen habe ich mich bei Stefan Bielecke zu bedanken.

992 Ebd. S. 51.

993 Dies ist aus physiologischer Sicht unmöglich, da man die Stimmlippen nicht spüren kann. Ebd. S. 32.

wird,<sup>994</sup> als „sinnverwirrend“ beanstandet.<sup>995</sup> Ihr Fazit über das Buch Scheidemantels ist daher absehbar:

Man darf die aus großer Sängererfahrung stammende ausgezeichnete Darstellung der Registerumfänge aller Stimmgattungen in Scheidemantels „Gesangsbildung“ wohl als bleibenden Wert dieses klugen, aber leider methodisch einseitig gerichteten Buches ansprechen. Sie wird jedem guten Sänger die Bestätigung seiner persönlichen und pädagogischen Erfahrung sein. Nur Spielraum muß man sich gegenüber den methodischen Konsequenzen vorbehalten.<sup>996</sup>

Diese Einschätzung wird durch mehrere Stellen in ihrer Schrift bestätigt. Hier analysiert sie die „methodische Einseitigkeit“ Scheidemantels, ohne ihn jedoch namentlich zu erwähnen. Ihre Kritik richtet sich gegen das bewusste Ausführen von gesangstechnischen Vorgängen, die sich auf das „Physiologisch-Begriffliche stützen“.<sup>997</sup> Ferner kritisiert sie die *Stimmbildung* und Scheidemantels Opus Magnum. „[E]in monatelanges ausschließliches Leisesingen auf gedunkelten Vokalen“, was Scheidemantel als Methode für alle Stimmen fordert, findet Martienßen eine „starke Vergewaltigung“. Womöglich wollte Martienßen mit dieser drastischen Wortwahl der teilweise androzentrischen Gesangspädagogik Scheidemantels, die man ja auch durch Scheidemantels Miteinbeziehen der Thesen des Wagner-Adepten Weininger bestätigt sehen kann, eine Abfuhr erteilen. Ihre Kritik gegenüber den methodologischen Aspekten in Scheidemantels Gesangspädagogik geht jedoch noch weiter.

Womöglich war es die folgende Aussage Martienßens, die Scheidemantels Auffassung über den Gesangsunterricht an sich kritisierte, die Paul Lohmann dazu veranlasste, seine autodidaktische Zeit hinter sich zu lassen, um bei Martienßen seine Gesangsstudien weiterzuführen: „Dem Schüler [...] kann eine geschriebene Schule keinen Ersatz für lebendigen Unterricht geben“.<sup>998</sup> An einer anderen Stelle spricht sie davon, dass es „ganz überflüssig“ sei, „lange Zeit der Übung (etwa auf dem Vokal u) dazu zu verwenden, daß der Kehlkopf an tiefe Stellung gewöhnt wird“.<sup>999</sup> Zwar könne dies als Mittel für „grelle flache Stimmen“ gebraucht werden, doch könne dies nicht als Methode akzeptiert werden. Die „Farbenpalette“ des Sängers würde dadurch verdorben werden und die Motivation des Singenden behindert:

994 Vgl. GB, u.a. S. 21, S. 45, S. 55.

995 Martienßen, 1951, S. 32.

996 Ebd. S. 55.

997 Ebd. S. 15.

998 Ebd., X.

999 Ebd. S. 31.

Abgesehen davon aber hat das monatelange Pianosingen etwas Künstliches und Gemachtes, läßt die Klangvorstellung vermittels der inneren Tastenempfindung schwer reifen und lähmt die Psyche.<sup>1000</sup>

Neben der Hinwendung zu der Klangvorstellung ist ebenfalls zu bemerken, dass die Autorin die Lust am Singen betont:

[...] der Schüler hat ein Recht darauf, nicht nur monatelang Pianotöne, sondern auch Töne einer natürlichen mittleren Klangstärke – „so viel wie ganz locker von selber kommt, ohne etwas dazuzutun“ – zu singen, an ihnen zu arbeiten und sich an ihnen zu freuen.<sup>1001</sup>

Gerade dieses „sich freuen“ ist es, was in der Schrift Scheidemantels gänzlich fehlt. Es wird eher betont, dass das Singen eine hohe Kunst sei, dessen Erlernen lange und mühsame Studien bei einem „tüchtigen und strengen Lehrer“ erfordere.<sup>1002</sup> Martienßen kritisiert auch das Konzept der Grundfärbung: Nicht eine festgelegte Grundfarbe sei Ziel des Gesangsunterrichts, sondern die „reine Klangvorstellung“ und das „Eigentimbre“ einer Singstimme.<sup>1003</sup> Es gibt noch einige Stellen mehr, die in Bezug zu Scheidemantels Schrift stehen und manchmal sogar von positiver Natur sind. Stets ist es aber die „Sängererfahrung“ Scheidemantels und Stockhausens, die in ihrer Schrift hervorgehoben wird.

Sie erklärt indirekt ihr ehrfürchtiges Verhältnis zu dieser Sängererfahrung, wenn sie über die „plastischen Phantasievorstellungen“ spricht, die sich in der Gesangspädagogik etabliert haben. Sie betont:

[W]as die besten Sänger aller Zeiten aus Ihrer Erfahrung heraus für gut und wesentlich erkannten, muß als unumstößlicher pädagogischer Besitz gelten — ganz abgesehen von dem Wert, den diese Erfahrungen für die abschließende Definition der gesanglichen Klangvorstellung selbst gewinnen müssen. Was wäre unser ganzes Geistesleben ohne solche Ehrfurcht vor der Erfahrung?<sup>1004</sup>

Die Ehrfurcht vor der Sängererfahrung und die Art, wie Scheidemantel sich als ein Protagonist der hehren deutschen Kunst stilisierte, wird von Martienßen gut geheißen. Da sie selbst keine so große Erfahrung als Sängerin hat-

1000 Ebd. S. 52.

1001 Ebd. S. 64.

1002 GB, S. 150. Scheidemantel hebt jedoch auch hervor, dass die „Gesangskunst“ des Lehrers ihn dazu „befähigen sollte, Begeisterung zu erwecken“. GB, S. 119.

1003 Martienßen, 1951, S. 79.

1004 Ebd. S. 97.

te, geht sie in ihrer Gesangspädagogik eher argumentativ vor. Somit wendet sie sich von der Position Scheidemantels ab, der die Meinung vertritt, dass beispielsweise ein „Hauptlehrer“ einer Musikschule eine „pädagogische und gesangskünstlerische Autorität sein“ müsse und dass nur ein „guter Sänger“ ein „guter Lehrer“ sein kann. Ob jemand ein „guter Sänger“ sei, könne man nach Auffassung Scheidemantels „nur an seinen Gesangsleistungen ermessen“, die durch die „künstlerische Leistungsfähigkeit und die vor dem Publikum gewonnenen praktischen Erfahrungen und Einsichten“ ergänzt würden. Dies begründet er mit einem Satz, der viel über sein Selbstverständnis als Lehrer sagt: „Würde man zum Lehrer der Kriegskunst einen Offizier wählen, der nie vor dem Feinde stand und nie eine Schlacht gewann?“<sup>1005</sup> Diese Argumentation und Scheidemantels Berühmtheit verhinderte wohl eine beißendere Kritik ihrerseits. Und doch muss Martienßen Scheidemantel gemeint haben, wenn sie schreibt, dass weder eine „Lernmethode des betreffenden Lehrers“ noch eine „Lernmethode für den Schüler“ die richtige Art sei, Gesang zu unterrichten. „[W]irkliches Unterrichten“ könne sich nur auszeichnen durch:

[E]in täglich neues Sicheinfühlen in den Schüler, in seine Psyche, in sein Entwicklungsstadium, ein inneres Mittasteten, ein Hineinknien in seine Welt und ein Mit-ihm-suchen aus den Bedingungen seiner Empfindungs- und Vorstellungsfähigkeit heraus.

Für Martienßen ist daher klar, dass berühmte „Sängerpersönlichkeiten“, womit sicherlich auch Scheidemantel gemeint war, nur gelegentlich guten Gesangspädagogen sein können:

Darum sind große Sängerpersönlichkeiten, die mitten in ihrem Ruhmeskreise stehen, selten gute Pädagogen; die Welt des Anfängers liegt zu weit unter der ihren, sie können nicht mehr um soviel zurück, denn sie brauchen die Spannung ihrer Seelenkräfte für sich selbst. [...] Freilich gibt es Ausnahmen, sie bedingen aber eine geradezu unerhörte geistige Elastizität.<sup>1006</sup>

Zudem betont Sie die „Zusammengehörigkeit“ zwischen der italienischen und der deutschen Gesangstradition und verurteilt damalige Tendenzen, diese als Antagonisten zu sehen.<sup>1007</sup>

Weil Scheidemantel Wagners Überzeugungen verteidigen und erfüllen und eine nationale Gesangsschulung errichten wollte, sind seine Schriften oft rigoros, schulmeisterlich, gelegentlich xenophob und teilweise auch chauvinis-

1005 GB, S. 149f.

1006 Martienßen, 1951, S. 154f.

1007 Ebd. S. 141.

tisch. Erst die nächste gesangspädagogische Generation setzte den Singenden beziehungsweise Lernenden in den Mittelpunkt, um dem Sänger in psychologischer Hinsicht, die richtige intrinsische Motivation für das Erlernen der Gesangkunst zu geben. Scheidemantels Schriften, sein Wirken im Geiste Wagners, haben eine extreme Position im gesangspädagogischen Spektrum dargestellt, zeugen aber auch von den neuen wissenschaftlichen Errungenschaften während des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die weniger den Menschen als die Entwicklung von lautstarken Sängern in den Vordergrund stellten. Ohne seine Schrift hätten jedoch Pädagogen wie Martienßen und Lohmann, die beide nicht als Opernsänger arbeiteten, nicht von seinen Erfahrungen profitieren können. Die Arbeiten von Karl Scheidemantel bleiben, trotz einiger Einwände, wertvolle Zeitzeugnisse über das Singen und die Gesangspädagogik zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Aus persönlicher Sicht und als Vertreter der übernächsten gesangspädagogischen Generation ist es erstaunlich zu sehen, wie viele von den Forderungen Scheidemantels noch heute Bestand haben beziehungsweise noch heute im Gesangsunterricht anwendbar sind. Im Unterricht von Prof. Roland Hermann hat der Autor dieser Zeilen viele der Komponenten kennengelernt, die auch Scheidemantel als wichtig für seinen Unterricht betrachtete. Nach Angabe Hermanns war jedoch Scheidemantel niemals Gesprächsthema im Unterricht von Paul Lohmann. Womöglich erschien Lohmann die Art wie Scheidemantel seine Gedanken in schriftlicher Form äußerte nach 1945 als zu kontrovers, um sie als Lektüre für seine Schüler zu empfehlen. Doch gab es wohl eine Grundtendenz, den Unterricht auch nach Scheidemantels Empfehlungen zu gestalten. Es gibt zwischen der Gesangspädagogik von damals und heute noch weitere didaktische, methodologische und künstlerische Entsprechungen, deren Aufzählung im Detail allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Wenn man nach dem Kern dieser Schulung sucht und über die allgemeingültigen sängerischen Tugenden hinwegsieht, die im Vorwort dieser Schrift artikuliert wurden, so ist es wohl die Genauigkeit in sprachlichen Belangen gepaart mit der richtigen sängerischen Ausdrucksintensität, die das Herzstück von der heutigen Sängerausbildung, die aus der Scheidemantelschen Gesangspädagogik entkeimt, darstellen.

# IX

## Zusammenfassung

Die *Stimmbildung* Scheidemantels ist stark an Stockhausens *Gesangsmethode* aus dem Jahr 1884 angelehnt. In seinem Zeitungsartikel von 1906 schrieb Scheidemantel, dass schon Stockhausen mit seiner *Gesangsmethode* die Gesangsschulung gründen wollte, die sich Wagner wünschte. Neu bei Scheidemantels *Stimmbildung* ist, dass sein Idealtyp eines Gesangsschülers schon gewisse sängerische und musikalische Fähigkeiten besitzen und zudem ein ansprechendes Äußeres haben sollte. Kann der Gesangsschüler diesen Anforderungen nicht gerecht werden, rät Scheidemantel davon ab, ein Gesangsstudium anzufangen. Hier lassen sich Parallelen zu den Forderungen Wagners ziehen.<sup>1008</sup> Die Gesangsübungen Scheidemantels fangen mit dunklen Vokalen an und bauen auf dem Hellwagschen Vokaldreieck auf. Mit seinen Übungen möchte er u.a. die Gesangsstimme kräftigen und die Übergangspassagen in der männlichen und der weiblichen Stimme trainieren. Er verzichtet auf die Solmisation, die für Stockhausen ein sehr wichtiges pädagogisches Instrument war, übernimmt aber beispielsweise die Schwelltonübungen Stockhausens und seine Art die „gehauchte Vokalisation“ zu erklären. Die Übungen Scheidemantels scheinen von Wagners Überlegungen beeinflusst zu sein. In seinen Übungsbeispielen wird seine Vorliebe für die Musikdramen Wagners deutlich. Gleichzeitig wird ersichtlich, dass er kein einziges Mal ältere Gesangsschulen erwähnt, um den Forderungen Wagners gerecht zu werden und die Gesangsschulung Stockhausens zu erneuern. Ganz deutlich wird, dass Scheidemantel darauf zielt, eine der Hauptforderungen Wagners zu erfüllen, nämlich dem Sänger die Fähigkeit zu verleihen, die deutsche Sprache während des Gesangsprozesses deutlich und korrekt zu artikulieren.

---

<sup>1008</sup> Auch Stockhausen ermahnte junge Sänger, nur mit Bedacht den Beruf des Sängers zu ergreifen, doch war seine Sicht nicht so sehr auf die Werke Wagners gerichtet, wie dies bei Scheidemantel zum Ausdruck kommt. Stockhausen betonte noch, dass der Sänger von einem „Naturalisten“ durch die Gesangsausbildung zu einem „Kunstsjänger“ werden sollte. Scheidemantel wiederum fordert schon zu Beginn „Klangfülle und Klangschönheit“ der Stimme, um den gewachsenen Anforderungen im Gebiete der Oper und des Konzerts gerecht zu werden. Vgl. Stockhausen, 1884, S. 154 sowie SB, S. 3.

Die *Gesangsbildung* Scheidemantels ist eine Weiterführung der *Stimmbildung*. Bei seinem Opus Magnum *Gesangsbildung* ist erkennbar, dass er den Versuch unternahm, die Publikation nach wissenschaftlichen Standards anzulegen. Die Positionen aus der *Stimmbildung* werden wiederholt und erläutert, Fachtermini erklärt, eine Theorie bezüglich der Register entwickelt und andere Methoden zum Vergleich herangezogen. Garcías Theorie über die Gesangsregister wird dargelegt und im Sinne Scheidemantels erweitert. Scheidemantel betont in seiner *Gesangsbildung*, dass Stockhausens Art Stimmbildung zu betreiben noch gültig war.<sup>1009</sup> Trotzdem geht er in seiner späteren Publikation nicht explizit auf seine Quellen ein. Weiterhin wird in der *Gesangsbildung* deutlich, dass Scheidemantel seine Theorie der Grundfärbung aus dem Buch *Der mündliche Vortrag* von Roderich Benedix übernahm. Die Grundfärbung ist Scheidemantels Antwort auf Wagners Forderung nach der Klärung der Frage, wie die Sprache den Gesang beeinflussen sollte. Scheidemantels Erfahrung kommt am deutlichsten in seiner Lernmethode zum Tragen, die durch fünf Übungstafeln expliziert wird. Hierbei wird der Bezug zu Wagner noch einmal besonders deutlich, da die Übungstafeln „die Kunst des Vortrages“ erläutern sollen, die Wagner sehr wichtig war. Scheidemantel übernimmt Wagners Urteile gegenüber Schulen bzw. Strömungen, die dieser mit Geringschätzung behandelte; es bleibt unklar, ob Scheidemantel selbst Antisemit war. Wagners Verdikt über die Belcanto-Methode wird in der Kritik Scheidemantels an dem amerikanischen Gesangspädagogen Taylor aufgenommen und die Gesangswissenschaft zum neuen Modell erhoben. Zwar wird ein Lied Brahms' herabgesetzt, doch wird am Ende ersichtlich, dass Scheidemantel im Rückgriff auf die Dialektik Hegels die konträren Positionen von Wagner und Hanslick in seiner Schrift vereinen wollte, um somit eine universell einsetzbare Gesangsschrift zu schaffen, die eine nationale Gesangsschulung ergründen sollte.

Die *Meisterweisen* geben das Repertoire des Baritons sowie das seiner Lehrer wieder. Vorlieben Wagners werden, außer im Falle der Werke Mendelssohns und Meyerbeers, berücksichtigt. Dem Lied kommt eine wichtige Stellung bei der Entwicklung der Stimme zu. Scheidemantel entwickelt die technischen und musikalischen Fertigkeiten der Sänger anhand einer progressiven Reihenfolge von Musikwerken aus den drei Hauptgattungen Oper, Oratorium und Lied und verwirklicht somit den Plan Stockhausens, durch seine Auswahl zu zeigen, „wie man solche Musikwerke vorträgt“.<sup>1010</sup> Das Ziel der *Meisterweisen* ist es, die Sänger dazu zu befähigen, Partien aus den Bühnenwerken Wagners zu singen.

---

1009 GB, S. 36.

1010 Stockhausen, 1886, Vorwort.

Die Aufnahmen des Sängers belegen, dass Scheidemantel ein gutes Stimm-material sowie eine gute Gesangstechnik besaß. Besonders als Liedsänger singt er sehr überzeugend. Um ein genaueres Bild über seine Fähigkeiten zu bekommen, müssten seine Aufnahmen restauriert werden, da sie zur Zeit Fehler aufweisen bzw. nicht richtig digitalisiert worden sind. Erst dann wäre es möglich, seine Aufnahmen mit anderen Aufnahmen der Zeit zu vergleichen. Aus den Aufnahmen wird jedoch deutlich, dass Scheidemantel nicht all seinen eigenen Anforderungen gerecht werden konnte. Probleme des Sängers entstehen aus dem Wunsch heraus, seinen Gesangspart besonders deutlich und überinterpretierend zu singen. Trotz seines Wissens unterlaufen ihm viele Nachlässigkeitsfehler. Zudem ist hörbar, dass er zumindest in der tieferen Lage nicht das stimmliche Rüstzeug für das dramatische Bariton-Fach hatte. Die Stücke auf den Aufnahmen zeigen den Geschmack des Künstlers, der wahrscheinlich dem Publikumsgeschmack der Wilhelminischen Zeit entsprach.

Franziska Martienßen kritisiert Scheidemantel in ihren Schriften. Womöglich beanstandete sie auch die Art, wie er in Tredes Buch *Karl Scheidemantel* porträtiert wird. Es ist wahrscheinlich, dass sie bemerkte, dass Scheidemantels *Stimmbildung* stark an Stockhausens *Gesangsmethode* angelehnt ist und daher ihre Position zu aktuellen und älteren Gesangsschriften genauer definierte. Weiterhin bemängelt sie den wissenschaftlichen Anspruch und die Methodik Scheidemantels. In den Schriften der nachfolgenden Generation finden sich dennoch Überbleibsel seiner Lehre, besonders bei der Definition der Register. Es kommt jedoch so gut wie gar nicht vor, dass Martienßen ihre Quellen verschweigt, was wiederum bei Scheidemantel öfter geschieht. Auch wenn den Leistungen von Scheidemantel und Stockhausen Respekt gezollt wird, fungiert Scheidemantel im Unterricht der späteren Pädagogen nicht als Vorbild.

In den Schriften von Martienßen-Lohmann und Lohmann findet man noch einige Forderungen Wagners, doch scheint der direkte Zusammenhang mit seinen Schriften verloren gegangen zu sein. Es ist eher das Allgemeingültige der Wagnerschen Gesangsästhetik, das einen Widerhall in den Schriften der beiden Pädagogen findet, die in Rekurs auf die Errungenschaften Messchaerts und Scheidemantels eine „Vereinigung italienischer und deutscher Methoden“ anstrebten, wie Martienßen in ihrer zweiten Schrift über den Unterricht bei Messchaert anmerkte.<sup>1011</sup>

Wenn man das ganze Wirken Scheidemantels durchdenkt, liegt unweigerlich der Begriff der Janusköpfigkeit nahe. Scheidemantels Versuch, Wagnersche Maximen auf die Gesangkunst zu übertragen, macht deutlich, dass er von den Forderungen Wagners geblendet war. Sein Wunsch ein Held Wagners

1011 Martienßen, 1951, XI.

zu sein, zeugt von einem unbändigen Willen, aber auch von einem unrealistischen Selbstbild. Seine Gesangsschriften baute er teilweise auf den Erkenntnissen anderer auf, ohne darüber Rechenschaft abzulegen. Gegen potentielle Einwände gegen seine Positionen immunisierte er sich mit dem Verweis auf seine Eminenz als Sänger, seine Kenntnis der Gesangsästhetik Wagners, seine positiven Kritiken, seine „künstlerische Leistungsfähigkeit“ sowie seine „vor dem Publikum gewonnenen praktischen Erfahrungen und Einsichten“.<sup>1012</sup>

Als Liedsänger setzte Scheidemantel eine Tradition fort, die sein Lehrer Stockhausen begründet hatte. Stockhausens Beschäftigung mit der Liedkultur, die er im Unterricht weitergab, trug ihre schönsten Früchte in der Zusammenarbeit mit Brahms und Clara Schumann. Diese Tradition wurde durch die literarischen und künstlerischen Ansichten Emilie Merian-Genasts ergänzt, sodass Scheidemantel eine fundierte, aus der Quelle schöpfende künstlerische Liedkultur durch seine Liederalters und seinen Unterricht an die nächste Generation von Sängern und Gesangspädagogen weitergeben konnte. Das Lied präferierte er nicht nur aus ästhetischen Gründen, er erhob diese Kunstform zu einem lebenswichtigen Teil eines Sängerlebens.<sup>1013</sup> Für Scheidemantel kam das Lied als Kunstform am ehesten der Wagnerschen Ästhetik, abgesehen von der theatralischen Dimension, nahe, da auch im Lied nicht der Künstler, sondern das Kunstwerk an vorderster Stelle kommen sollte – fernab von Allüren und anderweitigen Nebensächlichkeiten. Erst durch die Erkenntnis dieser Maxime und durch die Bescheidenheit, die ein hohes Gut für Scheidemantel darstellt, sei es möglich, ein wahrhafter Gesangkünstler zu werden. Dies ist womöglich die Quintessenz der Lehre Scheidemantels.

Wenn man nun nach dieser Betrachtung von Scheidemantels künstlerischen und gesangspädagogischen Errungenschaften seinen am Anfang zitierten Aphorismus noch einmal in Augenschein nimmt, scheint deutlicher zu werden, was der Bariton damit ausdrücken wollte. „Wie einer singt, so ist er“ ist in Verbindung mit Scheidemantels Satz über den wissenden und könnenden Sänger zu sehen und verdeutlicht einen Paradigmenwechsel in der Gesangkunst, die Scheidemantel durch Wagner initiiert sah. Es wird mit dem Aphorismus angedeutet, dass man hören könne, was den Sänger leiten würde. Hierbei könne man zwei grundverschiedene Sängertypen erkennen. In seinem Brief aus Mailand (s. S. 264ff) spricht Scheidemantel über die Entwicklung des Sängers vom Opernsänger zum Gesangkünstler. Diese Transformation ist für ihn nur erreichbar, wenn der Sänger sein ganzes „geistiges [und] sängerisches [...]

1012 GB, S. 149.

1013 So heißt es etwa am Ende seiner Gesangsbildung: „[I]hr jungen Bühnensänger, haltet euch an das Lied. Es ist der Jungbrunnen, in dem sich eure geschundene Gesangs-technik gesund badet“. Ebd. S. 172.

Potenzial“ sowie seine „Eigenart“ für die Bewältigung von Gesangsaufgaben aufwende. Nur so könne ein Sänger Gesangskünstler sein. Diese Künstlerform sieht er im Gegensatz zu den „Opernsängern der alten Schule, die lediglich ‚gut trillern‘“ können, das heißt, bloß in der instrumentalen Wiedergabe ihrer Gesangsaufgaben ihre Bestimmung sehen. Für Scheidemantel ist der Gesangskünstler der Sänger, der den Komponistenwillen befolgt und die dichterischen und kompositorischen Absichten des Werks erfüllt, wie Lohmann-Becker zusammenfasste. Dies käme jedoch nur zustande, wenn der Sänger auch fähig sei, diese Absichten zu verstehen. Ohne Erkenntnis und Wissen könne er sich nicht weiterentwickeln. Diese Entwicklung zum Gesangskünstler sah Scheidemantel erst als am Anfang stehend. Mit seinen Publikationen wollte Scheidemantel sie fördern. Wie aber anhand seiner eigenen Aufnahmen deutlich wird, scheint er selbst einer jener Gesangskünstler zu sein, die erst die „Morgenröte“ eines neuen Gesangskünstlertums erahnen ließen.

Somit entsteht ein vielschichtiges Bild von Scheidemantel als Sänger und Gesangspädagoge, das die idealisierende Sicht seiner Zeitgenossen ergänzt. Der „Bayreuther Künstler par excellence“ war Vorbild und Negativbeispiel in einem und gleicht somit in vielen Belangen seinem größten Idol Richard Wagner, der es noch heute versteht, durch seine Musik und seine Thesen zu polarisieren.

# Quellen- und Literaturverzeichnis

## 1. Musikalien

- Franz, Robert. *Ausgewählte Lieder. Band III: Für Musik*, Op.10 Nr.1. Leipzig: C.F. Peters, 1890.
- Lohmann, Paul. *Das Lied im Unterricht. Mittlere oder tiefe Stimme*. Mainz [u.a.]: Schott, 1942.
- Scheidemantel, Karl. *Die Dame Kobold*. Komische Oper in 3 Aufzügen. Frei nach dem gleichnamigen Lustspiel von Pedro Calderon de la Barca. Mit der Musik zu „Cosi fan tutte“ von W.A. Mozart. Bearbeitet von Carl Scheidemantel. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909.
- . *Meisterweisen. Band I: 100 Gesänge für Sopran*. Leipzig und Wien: Ernst Eulenburg, 1913.
- . *Meisterweisen. Band II: 100 Gesänge für Mezzo-Sopran*. Leipzig und Wien: Ernst Eulenburg, 1913.
- . *Meisterweisen. Band III: 100 Gesänge für Alt*. Leipzig und Wien: Ernst Eulenburg, 1913.
- . *Meisterweisen. Band IV: 100 Gesänge für Tenor*. Leipzig und Wien: Ernst Eulenburg, 1913.
- . *Meisterweisen. Band V: 100 Gesänge für Bariton*. Leipzig und Wien: Ernst Eulenburg, 1913.
- . *Meisterweisen. Band VI: 100 Gesänge für Baß*. Leipzig und Wien: Ernst Eulenburg, 1913.
- Wagner, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg*. Klavierauszug mit Text von Gustav F. Kogel. Leipzig: C.F. Peters, 1914.
- . *Tannhäuser*. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem Text von Gustav F. Kogel. Berlin: Fürstner, 1909.

## 2. Aufnahmen

- Caruso, Enrico. *Salut demeure chaste et pure*. Arie des Faust aus Charles Gounods Oper *Margarete*. Victor Orchestra. Aufgenommen am 11.2.1906. <https://youtu.be/dWVa1hWJwVc> (besucht am 19.5.2015)
- Scheidemantel, Karl. *Als du im kühnem Sange uns bestrittest* aus Richard Wagners *Tannhäuser*, Szene des Wolfram, Szene IV, erster Auszug. Grammophone Concert Record. Fassung für Klavier und Bariton. Aufgenommen 1902. <http://mediathek.slub-dresden.de/ton70900002.html> (besucht am 19.5.2015)
- *Als du im kühnem Sange uns bestrittest* aus Richard Wagners *Tannhäuser*, Szene des Wolfram, Szene IV, erster Auszug. Fassung für Orchester und Bariton. Aufgenommen 1907. <https://youtu.be/1cIX8kQNG3g> (besucht am 19.5.2015)
- *Als du im kühnem Sange uns bestrittest* aus Richard Wagners *Tannhäuser*, Szene des Wolfram, Szene IV, erster Auszug. Fassung für Orchester und Bariton. Aufgenommen 1907. CD *A Record of Singers, Part 2.*, Hallmark, 2010. Disc 5 Nr. 14.
- *Heinrich der Vogler*, Ballade von Carl Loewe. <https://youtu.be/sSQ4fBVmjkA> (besucht am 19.5.2015)
- *Heinrich der Vogler*, Ballade von Carl Loewe. CD *Carl Loewe zu Ehren. Aufnahmen von 1902–1970*. Preiser, 1997. Nr. 1.
- *Für Musik (Nun die Schatten dunkeln)*, Op.10. Nr. 1 von Robert Franz. Aufgenommen 1902. <http://mediathek.slub-dresden.de/ton70900176.html>
- *Ich liebe Dich, [Hjertets melodier]* Op. 5 Nr. 1 von Edvard Grieg. Aufgenommen 1902. <http://mediathek.slub-dresden.de/ton70900175.htm>
- „Ich soll ein Glück entbehren“ aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Figaros Hochzeit*. Aufgenommen 1907. <http://mediathek.slub-dresden.de/ton90000181.html>
- „Auf denn zum Feste, froh soll es werden“, Champagnerarie des Don Giovanni aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni*. Aufgenommen 1907. <http://mediathek.slub-dresden.de/ton90000181.html>

### 3. Archivmaterial

- Generallandesarchiv Karlsruhe. „N Scheidemantel 1“. Erinnerungsalbum mit Zeitungsausschnitten von Besprechungen und Kritiken der Aufführungen, beginnend im Stadttheater Düsseldorf bis zu Royal Opera Covent Garden London, 1882–1899, 2012.
- Scheidemantel, Karl. „Briefe an die Bayreuther Festspiele 1886–1894“. Bestand des Nationalarchivs der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.
- . „Sammlung Hoffmann“ im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck.“ *Briefe an Richard Barth*. 11.10.1899.
- Stadtarchiv Coswig, Petra Hamann. 24.8.2006. <http://www.coswig.de/stadtverwaltung/stadtarchiv/2003-2006/060824/stadtarchiv060824.htm>. (Zugriff am 13.3.2015)

### 4. Literaturverzeichnis

- Adolph, Paul. *Vom Hof- zum Staatstheater. Zwei Jahrzehnte persönlicher Erinnerungen an Sachsens Hoftheater, Königshaus, Staatstheater und anderes*. Dresden-N.: C. Heinrich, 1932.
- Arlberg, Hjalmar. „Karl Scheidemantels Gesangsbildung.“ *Die Musik*, Nr. 1 Quartal, Band 53, 1914–1915 (1914): 172–176.
- Bastian, Till. *Das Jahrhundert des Todes: zur Psychologie von Gewaltbereitschaft und Massenmord im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Benedix, Roderich. *Der mündliche Vortrag. Dritter Teil. die Schönheit des Vortrags*. 5. Auflage. Leipzig: J.J. Weber, 1901.
- Bermbach, Udo. *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption. Verfälschungen*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2011.
- Breckbill, David. „Wagner’s relationship with/to Singers“. In: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*. Herausgeber: Nicholas Vaszonyi. New York: Cambridge University Press, 2013: 546–548.
- Bernhard, Adelheid. *Künstler-Erlebnisse*. Leipzig: Elischer Nachfolger, 1891.
- Cahn, Peter. *Das Hoch’sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*. Frankfurt a.M.: Kramer, 1979.
- Castellegno, Michèle, und et al. „Vocal Registers and Laryngeal Mechanisms, a Case Study: The French ‘Voix Mixte’“, 2007. [http://www.lam.jussieu.fr/Membres/Lamesch/ICA07\\_Castellengo\\_et\\_al.pdf](http://www.lam.jussieu.fr/Membres/Lamesch/ICA07_Castellengo_et_al.pdf). (Zugriff am 3.3.2015)
- Copeland, Peter. *Manual of Analogue Sound Restoration Techniques*. London: The British Library, 2008.
- Dahlhaus, Carl. „Die Idee der absoluten Musik.“ In *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*. Herausgeber: Werner Keil, Paderborn: Wilhelm Fink, 2007 (A), 314–325.

- . *Europäische Romantik in der Musik. Bd. 2. Oper und symphonischer Stil 1800-1850. Von E.T.A Hoffmann zu Richard Wagner.* Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007 (B).
- Dahlhaus, Carl, und Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.). *Brockhaus Riemann Musiklexikon.* Bde. 1-5. Atlantis Schott, 1998.
- Dennis, James. „Karl Scheidemantel.“ *The Record Collector*, Nr.5, H.11, 1952: 249–251
- Der Israelit.* „70. Geburtstag des Großherzoglichen Generalmusikdirektors Dr. Eduard Lassen.“ 10.5.1900.
- Du Moulin Eckart, Richard. *Die Herrin von Bayreuth.* Bd. 2. Berlin: Drei-Masken-Verl, 1931.
- Faulstich, Gerhard. *Singen lehren - Singen lernen.* Augsburg: Wißner, 2011.
- Fest, Joachim. „Richard Wagner – Das Werk neben dem Werk.“ In *Wagner im Dritten Reich*, Herausgeber: Saul Friedländer und Jörn Rüsen, 24–39. München: Beck, 2000.
- Fischer, Jens-Malte. „Im Schatten Wagners“. In: *Oper im 20. Jahrhundert.* Herausgeber: Udo Bermbach. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000. 28–49
- . „Sprechgesang or Bel Canto: Toward a History of Singing Wagner“. In: *Wagner Handbook.* Ed. Ulrich Müller and Peter Wapniewski. Trans. J. Deathridge Cambridge/London: Harvard University Press, 1992. 524–546.
- Fleischhauer, Ernst. *Richard Wagners Forderungen an die Gesangsstimme ; Geschichtliches und Grundsätzliches zur dt. Gesangskunst.* O.o, 1942.
- Frank, Paul. *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon.* 12. Aufl. bearbeitet von Wilh. Altmann, Leipzig, 1926.
- García, Manuel. *Hints On Singing (1894).* Translation by Beata García. London: Ascherberger & Co., 1894.
- Geissler, Friedrich Adolf. „Karl Scheidemantel. Zu seinem Rücktritt von den Bühnenaufgaben.“ *Die Musik*, Nr. 10, Heft 19 (1911): 36–38.
- Glaserapp, Carl Friedrich. *Wagner-Encyklopädie : Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners.* Bd.1 Von Achilleus bis Lykurgos (A); Bd.2 Von Machiavelli bis Zoroaster (B). Leipzig: Fritsch, 1891.
- Göpfert, Bernd. *Handbuch der Gesangskunst.* Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1994.
- Gruyter, Walter de. *Die deutschsprachige Presse: Ein biographisch-bibliographisches Handbuch.* Google eBook, 2005.
- Haas, Frithjof. *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi.* Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch, 1995.
- Haefliger, Ernst. *Die Kunst des Gesangs. Geschichte, Technik, Repertoire.* Mainz: Schott, 2010.
- Hamburger, Clara. „Franz Liszts Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, „Weimar Teil 1“. *Studia Musicologica*, Volume 48, Issue 3–4, 2007: 353–390.

- Hammar, Jan. *Gesang lehren und lernen im Spannungsfeld zwischen Instinkt und Wissenschaft*. Augsburg: Wißner, 2012.
- Hanslick, Eduard. *Aus dem Tagebuche eines Musikers. (Der "Modernen Oper" VI. Theil.)*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1892.
- . *Musikkritiken*. Herausgeber: Lothar Fahlbusch. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1972.
- . „Richard Wagner's „Judenthum in der Musik“.“, *Neue Freie Presse*, 9.3.1869: 1–33. s. auch: [http://de.wikisource.org/wiki/Richard\\_Wagners\\_Judenthum\\_in\\_der\\_Musik](http://de.wikisource.org/wiki/Richard_Wagners_Judenthum_in_der_Musik) (Zugriff am 2.4.2015).
- . *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.
- Hartmann, Ludwig. „Karl Scheidemantel.“ *Bühne und Welt*, 1900: 245–248.
- Helmholtz, Hermann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1877.
- Hermann, Roland. „Wir waren beim Frühlingstraum stehen geblieben“. In: *Singen ist eine Sprache der Seele. Erinnerungen an Paul Lohmann*. Frankfurt am Main: C.F. Peters, 1994. 164–166.
- Hey, Julius. *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags I. Sprachlicher Theil*. Mainz: Schott, 1885.
- . *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags II. Gesanglicher Theil*. Mainz: Schott, 1885.
- Hey, Hans (Hg.). *Richard Wagner als Vortragsmeister 1864–1876*. Erinnerungen von Julius Hey. Leipzig: Breitkopf, 1911.
- Hilmes, Oliver. *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner*. München: Siedler, 2007.
- Hoffmann, Ludger. „Richard Wagner, Das Judentum in der Musik. Antisemitismus zwischen Kulturkampf und Vernichtung“. In: *Faschismus in Texten und Medien*, Herausgeber: P. Conrady, Oberhausen: Athena, 2004: 45–71.
- Hoos de Jokisch, Barbara. Die Nachlässe von Franziska Martienßen-Lohmann (1887-1971) und Paul Lohmann (1894-1981). <http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/sammlungen/bestaende/nachlaesse/martienssen-lohmann-franziska-und-lohmann-paul/> (Zugriff am 16.2.2015).
- . *Die geistige Klangvorstellung. Franziska Martienßen-Lohmann. Gesangstheorie und Gesangspädagogik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015.
- Höll, Hartmut. *WortMusik*. Düsseldorf: Staccato, 2012.
- Hunnius, Monika. *Mein Weg zur Kunst* (5. Aufl.). Heilbronn: Salzer, 1927.
- Jansa, Friedrich (Hrsg.). „Eintrag ‚Paul Trede‘. In: Deutsche Tonkünstler in Wort und Bild. 2. Ausgabe 1911“ *Deutsches Biographisches Archiv (DBA)*, Teil 2, 1911. 364.

- Jordan, Max (Hrsg.). *Friedrich Preller : Tagebücher des Künstlers*. München-Kaufbeuren: Verein.Kunstanst., 1904.
- Kennaway, James. *Vom Opernsaal in die Notaufnahme. Gesundheitsrisiko Richard Wagner*. 22.5.2013. <http://www.spiegel.de/einestages/200-geburtstag-von-richard-wagner-krank-machende-kompositionen-a-951130.html> (Zugriff am 24.6.2014).
- Kessler, Harry Graf. *Das Tagebuch (1880–1937), Band 3, 1897–1905*. Hg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott. Stuttgart: Klett-Cotta, 2004.
- Kienzle, Ulrike (Hrsg.). *Wagner zum Vergnügen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2013.
- Klunger, Karl. „Reinecke und Scheidemantel. Eine methodologische Untersuchung.“ *Neue Musik-Zeitung*, 1921: 10–12 sowie 38–40.
- Kloiber, Rudolf. Konold, Wulf. Mascka, Robert. *Handbuch der Oper*. 9., erweiterte neubearbeitete Auflage. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2002.
- Knust, Martin. *Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2013.
- . *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis*. Berlin: Frank&Timme, 2007.
- Kohlweyer, Gerhard. *Agnes Stavenhagen: Weimarer Primadonna zwischen Johannes Brahms und Richard Strauss*. Weimar: Weimarer Taschenbuch Verlag, 2007.
- Kohut, Adolph. *Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart : mit Originalbeiträgen von den Mitgliedern des Dresdner Hoftheaters: Charlotte Basté, Marie Bayer [u.a.]*. Dresden und Leipzig: E. Pierson, 1888.
- Kutsch, Karl Joseph, und Leo Riemens. *Grosses Sänger-Lexikon, Bd.1*. Bern u.a.: Francke, 1977.
- Kreowski, Ernst; Fuchs, Eduard. *Richard Wagner in der Karikatur*. Berlin: Behr, 1907.
- Le Rider, Jaques. *Der Fall Otto Weininger : Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus; mit der Erstveröff. der Rede auf Otto Weininger von Heimito von Doderer*. Wien [u.a.]: Löcker, 1985.
- Lehmkuhl, Josef. *Der Kunst-Messias : Richard Wagners Vermächtnis in seinen Schriften*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2009.
- Lilienbach, Alfred Lill von. „Emerson’s Leben und Schaffen.“ *Bayreuther Blätter. Viertes und fünftes Stück*, 1890: 349–364.
- Lohmann-Becker, Hildegund. *Handbuch Gesangspädagogik. Stichworte zu Theorie und Praxis*. Mainz: Schott, 2008.
- Lohmann, Paul. *Stimmfehler – Stimmerberatung. Erkennen und Behandlung der Sängerfehler in Frage und Antwort*. Mainz [u.a.]: Schott, 1938/1966.
- Luchsinger, Richard, Gottfried E. Arnold. *Lehrbuch der Stimm- und Sprachheilkunde*. Wien: Springer, 1959.
- Lüpke, Marc von. „Kitsch, lass nach!“ *Der Spiegel, einestages*, 13.2.2015.

- Luther, Einhard. „Karl Scheidemantel“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemein Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. 21 Bände, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005. Personenteil, Band XIV. Sp. 1214.
- . *Helden an geweihtem Ort. Biographie eines Stimmfaches (Teil 2). Wagnertenöre in Bayreuth (1884 – 1914)*. Tübingen: Omega, 2002.
- Mack, Dietrich. *Der Bayreuther Inszenierungsstil*. München: Prestel, 1976.
- Magee, Bryan. *Wagner and Philosophy*. London: Penguin Books, 2001.
- Mantler, Ludwig. *Die Bildung des Belcanto. Ein Lehrbuch für Lehrer und Sänger*. Wien und Leipzig: Halm & Goldmann, 1912.
- Martienßen, Franziska. *Das bewusste Singen*. Leipzig: C.F.Kahnt, 1951.
- . *Die echte Gesangkunst. Dargestellt an Johannes Meschaert*. Berlin und Leipzig: B. Behr's Verlag / Friedrich Feddersen, 1920.
- Martienssen-Lohmann, Franziska. *Der wissende Sänger. Gesanglexikon in Skizzen*. Zürich und Mainz: Atlantis, 2001.
- Merkel, Carl Ludwig. *Der Kehlkopf oder die Erkenntniß und Behandlung des menschlichen Stimmorgans im gesunden und erkrankten Zustande*. Leipzig : Weber, 1873.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. „Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache in ‚Oper und Drama‘ und ‚Der Ring des Nibelungen‘.“ *Athänäum*, 6. Jahrgang. *Jahrbuch für Romantik*, 1996: 153–196.
- Miller, Richard. „Teaching Singing in the New Millenium“. *American Music Teacher* 49(6), 2000: 42–43.
- Niemöller, Klaus Wolfgang. „Zur Idee einer systematischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert: Hermann von Helmholtz.“ *Festschrift Jobst Peter Fricke*. Herausgeber: Bram Gätjen, Klaus Wolfgang Niemöller Wolfgang Auhagen. 2010. <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi/fricke/025niemoeller.pdf> (Zugriff am 13.3.2015).
- Nietzsche, Friedrich. *Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2013.
- . *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993.
- Nöther, Matthias. *Als Bürger leben, als Halbgott sprechen: Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*. Weimar: Böhlau, 2008.
- Nowakowski, Mark. *Antisemitismus bei Richard Wagner. Versuch einer Ergründung*. Norderstedt: Books on Demand, 2013.
- Pezenburg, Michael. *Stimmbildung*. Augsburg: Wißner-Verlag, 2013.
- . *Zur Frage der Systematisierung und Standardisierung stimmbildnerischer Übungen auf der Grundlage gesangspädagogisch wie gesangswissenschaftlich gewonnener Erkenntnisse von methodischen Gesetzmäßigkeiten der Stimmbildung für die stimmbildnerische Grundlage*. Universität Flensburg,

2005. <https://www.zhb-flensburg.de/fileadmin/content/spezial-einrichtungen/zhb/dokumente/dissertationen/pezenburg/pezenburg-diss.pdf> (Zugriff am 15.4.2018).
- Pfohl, Ferdinand. *Bayreuther Fanfaren*. Leipzig: Reißner, 1891.
- Pierson, Edgar. „Karl Scheidemantel.“ *Bühne und Welt*, 1911: 235–239.
- Pilaj, Josef. *Singen lernen mit dem Computer. Über Anwendung und Nutzen neuer Feedbackmöglichkeiten in Stimmbildung und Gesang*. Augsburg: Wißner, 2011.
- Popper, Karl R. „Was ist Dialektik.“ In *Logik der Sozialwissenschaften*, Herausgeber: Ernst Topitsch, Köln: K&W, 1968. 262–290.
- Puttkamer, Albert von. *50 Jahre Bayreuth*. Berlin: Schlieffen, 1927.
- Raff, Helene. *Joachim Raff. Ein Lebensbild*. Regensburg: Bosse, 1925.
- Reed, John. *The Schubert Song Companion*. Manchester: Mandolin, 1997.
- Reichelt, Johannes. *Erlebte Kostbarkeiten*. Dresden: Wodni & Lindecke, 1941.
- Reid, Cornelius L. *Erbe des Belcanto. Prinzipien funktionaler Stimmentwicklung*. Mainz: Schott, 2009.
- Reul, Arne. *Das Berliner Zeitungsviertel* (13.12.2007). [http://www.deutschlandradiokultur.de/das-berliner-zeitungsviertel.1001.de.html?dram:article\\_id=156440](http://www.deutschlandradiokultur.de/das-berliner-zeitungsviertel.1001.de.html?dram:article_id=156440) (Zugriff am 2.3.2015).
- Richstein, Karl-Heinz. *Blick aus den Wolken, Biografieanalysen von Pilotinnen und Piloten aus dem Bereich der Verkehrsluftfahrt*. Kassel: Kassel University Press, 2009.
- Richter, Bernhard. *Die Stimme. Grundlagen. Künstlerische Praxis. Gesunderhaltung*. Leipzig: Henschel, 2013.
- Rieder, Jacques Le. *Wurzeln des Antifeminismus und des Antisemitismus*. Wien: Löcker Verlag, 1985.
- Riemann, Hugo. *Musik-Lexikon (10.Aufl)*. Bearb. Albert Einstein. Berlin: Max Hesse, 1922.
- Roeder, Ernst. *Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart : biographisch-kritische Skizzen der Mitglieder*. Dresden [u.a.]: E. Pierson, 1896.
- Roselt, Jens (Hg.). *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander, 2009.
- Rosselli, John. „Grand opera: nineteenth-century revolution and twentieth-century tradition“. In: *The Cambridge Companion to Singing*. John Potter (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 96–110.
- Scheidemantel, Karl. „Deutscher Bühnen- und Konzertgesang.“ *Die Woche*, Nummer 18, 8. Jahrgang (5/1906): 757–759.
- *Gesangsbildung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.
- „Historische Reminiszenz (Scheidemantel Brief zur Wagner-Interpretation)“. *Theater der Zeit*, Ausgabe 21/15, 1966: 24–25.
- *Stimmbildung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1923.
- „Zur Frage der Textvarianten in Wagners Bühnendichtungen.“ *Die Musik*, 11. Jahrgang, 2. Quartal, Bd. 42, 1911–1912 (1912): 87–94.

- Schleusener, Jan. „Ist der Beckmesser ein Jude?“ *Die Welt*, 26.7.1999.
- Schliepe, Ernst. *Berliner Musikjahrbuch*. Herausgeber: Arnold Ebel. Berlin & Leipzig: Verlagsanstalt Dt. Tonkünstler, 1926.
- Schmitt, Friedrich. *Große Gesangsschule für Deutschland*. München, 1854.
- Scholz, Dieter David. *Richard Wagner. Eine europäische Biographie*. Berlin: Parthasverlag, 2006.
- Schorn, Adelheid von. *Das nachklassische Weimar unter der Regierungszeit Carl Alexanders und Sophie*. Zweiter Teil. Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1912.
- . *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe aus Weimar und Rom*. 2. Aufl. Herausgeber: Adelheid von Schorn. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer, 1913.
- Schubert, Bernhard. „Wagners ‚Sachs‘ und die Tradition des romantischen Künstlervverständnisses“. *Archiv für Musikwissenschaft*. 40. Jahrgang. H.3, 1983: 212–253.
- Seidner, Wolfram, und Wendler, Jürgen. *Die Sängerstimme. Phoniatische Grundlagen des Gesangs*. Leipzig : Henschel, 2010.
- Sengoopta, Chandak. *Otto Weininger. Sex, Science, and Self in Imperial Vienna*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Siebs, Theodor. *Deutsche Bühnenaussprache*. Bonn: Ahn, 1920.
- . *Deutsche Aussprache; Reine und gemäßigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch*. Herausgeber: Helmut de Boor, Hugo Moser und Christian Winkler. Berlin: de Gruyter, 1969.
- Siegfried, Walther. *Aus dem Bilderbuch eines Lebens, Band 1*. Zürich und Leipzig: Aschmann & Scheller, 1926.
- . *Aus dem Bilderbuch eines Lebens. Band 2*. Zürich und Leipzig: Aschmann & Scheller, 1929.
- Simon, Julius. *Ralph Waldo Emerson In Deutschland : (1851–1932)*. Neue deutsche Forschungen. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1937.
- Slezak, Leo. *Mein Lebensmärchen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1965.
- Stauss, Sebastian. „Wagner und Belcanto“. *Wagnerspectrum* [Schwerpunkt: Wagner und Italien], Heft 1/2010. 6. Jahrgang, 2010: 81–98.
- Stockhausen, Julius. *Der Buchstabe G und die sieben Regeln des Herrn H. Dorn nebst einer Vocal- und Consonanten-Tabelle*. Frankfurt am Main: Alt & Neumann, 1880.
- . *Gesangsmethode*. Leipzig: C.F. Peters, 1884.
- . *Gesangstechnik und Stimmbildung*. Leipzig: C.F. Peters, 1886.
- Sundberg, Johan. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, Illinois: Illinois University Press, 1987.
- Tesarek, Leopold. *Kleine Kulturgeschichte der Singstimme von der Antike bis heute*. Wien u.a.: Böhlau, 1997.
- Trede, Paul. *Karl Scheidemann*. Dresden und Leipzig: Reißner, 1911.

- Ulbricht, Justus H., „*Deutsche Religion“ und „Deutsche Kunst“*. *Intellektuelle Sinnsuche und kulturelle Identitätskonstruktionen in der „Klassischen Moderne“*. Dissertation. Jena: Veröffentlichung der Universität Jena, 2009.
- Wagner, Cosima. *Die Tagebücher*. Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 2 Bände, München: Piper, 1976/77.
- Wagner, Richard. *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule*. München: Christian Kaiser, 1865.
- *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden. Bd. 8/9*. Herausgeber: Wolfgang Golther. Berlin: Bong, 1914.
- *Mein Leben*. Herausgeber: Martin Gregor-Dellin. München: List, 1976.
- *Oper und Drama*. Herausgeber: Klaus Kropfinger. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008.
- *Über das Judenthum in der Musik*. Leipzig: J.J. Weber, 1869.
- *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe, Bände 1-12 und 16, Leipzig: Breitkopf & Härtel, o.J. [1911].
- *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*. Herausgeber: Egon Voss. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1996.
- *Werke, Schriften und Briefe*. Herausgegeben von Sven Friedrich. Berlin: Directmedia. *Digitale Bibliothek Band 107* (CD-ROM), 2004.
- Walker, Frank. *Hugo Wolf. A Biography*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Weiner, Marc A. *Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners*. Berlin: Henschel, 2000.
- Weingartner, Felix. *Bayreuth: (1876–1896)*. Berlin: Fischer, 1904.
- Weininger, Otto. *Geschlecht und Charakter*. Reprint. München: Matthes & Seitz, 1980.
- Welch, Graham F. „Singing as communication”. In: *Musical Communication*. D. Miell, R. MacDonald, & D. Hargreaves (Eds). New York: Oxford University Press, 2005. 239–259.
- Wildberg, Bodo. *Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart ; Mit 112 Portr. neu hrsg. von Bodo Wildberg*. Dresden & Leipzig: E. Pierson, 1902.
- Wirth, Julia. *Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes*. Frankfurt am Main: Englert und Schlosser, 1927.
- Wolzogen, Hans von. „Emerson’s Gedanken über die Kunst.“ *Bayreuther Blätter. Viertes und fünftes Stück.*, 1890: 105–172.
- Zelinsky, Hartmut. „Verfall, Vernichtung, Weltentrückung.“ In *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposion*. Herausgeber: Saul Friedländer und Jörn Drüsen. München: Beck, 2000. 309–342.

## 5. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Bildausschnitt: Generallandesarchiv Karlsruhe, 2012 S. 17
- Abb. 2 Porträtsammlung der Dresdner Hofoper S. 19
- Abb. 3 Besetzungsliste für *Die Meistersinger* am 8.6.1911 S. 25
- Abb. 4 Karl Scheidemantel in jungen Jahren (um 1886) S. 28
- Abb. 5 Das Hoftheater in Weimar im Jahre 1899 S. 32
- Abb. 6 Walther Siegfried S. 38
- Abb. 7 Emilie Merian-Genast S. 39
- Abb. 8 Bildausschnitt: Kreowski, 1907 S. 42
- Abb. 9 *Die Woche* S. 48
- Abb. 10 Scheidemantel als Orest in Glucks Iphigenie auf Tauris S. 52
- Abb. 11 Frontdeckel, Stimmbildung, 1923 S. 68
- Abb. 12 SB, S. IV S. 76
- Abb. 13 Bildausschnitt: SB, S.20 S. 79
- Abb. 14 SB, S. 21 S. 80
- Abb. 15 Bildausschnitt: SB, S.25 S. 84
- Abb. 16 Bildausschnitt: SB, S. 25 S. 86
- Abb. 17 SB, S. 25f S. 88
- Abb. 18 SB, S. 25f S. 88
- Abb. 19 Bildausschnitt: SB, S. 34 S. 93
- Abb. 20 Bildausschnitt: SB, S. 37 S. 95
- Abb. 21 Bildausschnitt: SB, S. 56 S. 101
- Abb. 22 Bildausschnitt: SB, S. 56 S. 102
- Abb. 23 Bildausschnitt: SB, S. 55 S. 103
- Abb. 24 Bildausschnitt: SB, S. 65 S. 106
- Abb. 25 Bildausschnitt: SB, S. 71 S. 107
- Abb. 26 Bildausschnitt: SB, S. 76 S. 108
- Abb. 27 Bildausschnitt: SB, S. 80 S. 110
- Abb. 28 Bildausschnitt: SB, S. 85 S. 112
- Abb. 29 GB, Frontispiz S. 120
- Abb. 30 Eduard Hanslick und Richard Wagner S. 124
- Abb. 31 GB, S. V S. 127
- Abb. 32 Manuel García und Julius Stockhausen S. 170
- Abb. 33 LTAS ohne Tiefstellung des Kehlkopfes S. 179
- Abb. 34 LTAS mit Tiefstellung des Kehlkopfes S. 179
- Abb. 35 LTAS mit Tiefstellung des Kehlkopfes und Betonung der „Mittelstimmigkeit“ S. 179
- Abb. 36 GB, S. VI S. 184
- Abb. 37 Bildausschnitt: GB, S. 153 S. 194
- Abb. 38 Bildausschnitt: GB, S. 157 S. 196

Abb. 39 Bildausschnitt: GB, S. 164 S. 200

Abb. 40 Bildausschnitt: GB, S. 176 S. 206

Abb. 41 Bildausschnitt: GB, S. 177 S. 206

Abb. 42 GB, S. 185 S. 208

Abb. 43 *Meisterweisen*, Sopran-Album, 1913, S.VIII S. 230

Abb. 44 Bildausschnitt: *Meisterweisen*, Bariton-Album, 1913, S. 140 S. 236

Abb. 45 *Meisterweisen*, Tenor-Album, S. 288 S. 253

Abb. 46 Frontdeckel, *Meisterweisen* für Sopran S. 255

Abb. 47 Paul Lohmann im Jahre 1957 S. 273

## Anhang 1.

### Briefe von Karl Scheidemantel und Cosima Wagner

Die folgende Sammlung enthält Reinschriften von Karl Scheidemantels Briefen an Cosima Wagner an die Bayreuther Festspiele, zwei Briefe Cosima Wagners, die in anderen Quellen abgedruckt sind sowie einen Brief Scheidemantels an einen Freund aus Mailand. Alle Briefe Scheidemantels, bis auf den einen aus Mailand, befinden sich im Bestand des Nationalarchivs der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth und sind bis jetzt nicht veröffentlicht worden. Die Briefe sollen zeigen, wie Scheidemantel mit Cosima Wagner kommunizierte. Die zwei Briefe Cosima Wagners benutzte Scheidemantel häufig, um seine Stellung als „Bayreuther Künstler par excellence“ zu verfestigen. Sie wurden in den Publikationen Kohuts, Piersons, Reichelts und Tredes abgedruckt. Scheidemantels Brief an Cosima Wagner aus Mailand aus dem Jahr 1892, wo er die erste Produktion vom *Tannhäuser* in italienischer Sprache in Italien sang, ist nicht erhalten beziehungsweise nicht erhältlich. Dafür existiert ein Brief Scheidemantels an einen nicht näher bekannten Freund in Dresden aus derselben Zeit. Da Scheidemantel wohl in ähnlicher Art an Cosima Wagner schrieb, ist auch dieser Brief hier abgedruckt. In diesem Brief erläutert Scheidemantel, wie er die italienische Produktion des *Tannhäuser* empfand. Gleichzeitig äußert er zwiespältige Ansichten über das „hoch begabte“ italienische Volk. Dieser Brief wurde bereits im Jahre 1966 in der Zeitschrift *Theater der Zeit* veröffentlicht.<sup>1014</sup> In allen anderen Briefen Scheidemantels aus dem Nationalarchiv ist seine Rechtschreibung beibehalten. Unleserliche Wörter werden mit [?] gekennzeichnet.

---

1014 Scheidemantel, 1966.

*1. Brief Scheidemantels an Cosima Wagner.*<sup>1015</sup>

---

31.12.86

Dresden Sylvester 86.

Hochverehrte Frau Wagner!

Heute, am Abend des alten Jahres.  
Schaue ich zurück auf dasselbe voll  
freude und Glückseligkeit. Und  
wenn ich suche, was mich begluekt,  
so sind es künstlerische Thaten und  
Ereignisse, so sind es Personen, die  
mir nahe getreten sind und durch  
ihre Bedeutung einflußreich auf  
meine Entwicklung wurden. Unter  
den ersteren steht obenan Bayreuth

Seite 2

das mit seiner unendlichen künstlerischen  
Position mir zum ersten Male er-  
schlossen war, und wo ich einen Anfang  
machte zu einer Reihe von Thaten  
die, so Gott will, als die künstlerische  
Potenz meiner Kräfte neuen  
Ruhm ausmachen sollen.  
Unter den Personen stehen aber  
Sie, verehrte Frau, obenan, an denen  
ich eine künstlerische Anregung sonder  
gleichen zu danken habe. Und wenn  
mein Erfolg bei ihnen nicht anders  
gewesen wäre, als daß ich sie sehr

---

1015 Der Autor bedankt sich herzlich bei Prof. Roland Hermann für die Hilfe bei der Dechiffrierung des ersten und zweiten Briefes. Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

Seite 3

oft sehr gut verstanden habe. d.h.  
ich an ihrer Hand im Heiligtum  
der Kunst wandelte und so den großen  
Weg vor mir sah, so müßte ich  
für alle Zeiten die Bedeutungskraft  
mit ihnen als ein glückliches Ereignis  
preisen. Ihrem Geiste aber verdanke  
ich ja noch viel mehr als das: eine  
ganz neue Welt des Schaffens und  
Wirkens, so wir – wie sie es so oft  
sagten – unter uns sind und so  
die Kunst um der Kunst willen ge-  
pflegt wird, wo wir Göttern gleich  
erhaben über alle Erkenntniß

Seite 4

in den reinsten Sphären menschlicher  
Empfindungen schwelgen. Und wer  
einmal auf dieser Höhe gestanden  
hat, der ist gewiß für alle Zeiten  
voll von solchen schönen Gefühlen,  
die sich natürlich alle auf ihre Person  
konzentrieren, drängte es mich, Ihnen  
das auszusprechen, indem ich  
nun noch die herzlichsten Segenswünsche  
für sie und ihre ganze Familie hinzufüge  
verbleibe ich  
mit vorzüglicher Hochachtung  
ihr treuer  
Scheidemantel

*Antwort Cosima Wagners an Scheidemantel 1887.*<sup>1016</sup>

---

Mein teurer Freund!

So muß ich Sie wohl nennen, nachdem Ihre Zeilen mich so ergriffen haben. In Ihnen vernehme ich den warmen, glänzenden Ton wieder, was mich bei dem ersten, was Sie hier sangen, zu größter Rührung bewegte; zugleich aber sah ich, indem ich las, den ernsten Blick wieder mit welchem Sie den dürftigen, armen Worten folgten, durch welche ich das, was mich bewegte, kund zu geben suchte.

Auf das innigste und feierlichste danke ich Ihnen für die Freude, welche mir durch Ihre Gewinnung für unser Werk geworden ist, auf das innigste und wärmste für die Rührung, welche mich dadurch überkam, daß Sie sich am Abschluß des Jahres gedrungen fühlten, mir in so schöner Weise so hohe Empfindungen mitzuteilen. Ich darf wohl sagen, daß der Ihrige mein schönster Neujahrsgruß, mein schönster, hoffnungsreichster ist [kein Punkt] Zur Religion ist nun unsere Sache geworden, und niemals bin ich hier in dem lieben „unter uns“ gewesen, ohne beseligend das Gefühl der Gemeinde zu empfinden, in welchem die heiterste Freude sich als Blüte der hohen, alles Persönliche vernichtenden Begeisterung erschloß. Aus Ihren Zeilen ist zu ersehen, daß diese Empfindung ganz die Ihrige ist, daß Sie in der Welt draußen „Bayreuther“ blieben und Bayreuth betätigen; das hat mir eine Befriedigung verschafft, welche ich als eine unaussprechliche bezeichnen darf.

Bayreuth, 3. Januar 1887.

Cosima Wagner.

---

1016 Zitiert in Pierson, 1911.

*2. Brief Karl Scheidemantels an Cosima Wagner*<sup>1017</sup>

---

1. Seite

31.12.87

Dresden, Sylvester 87

Hochverehrte Frau Wagner!

Lassen Sie mich zuerst meine herzlichen Glückwünsche für Ihres und das Wohlergehen Ihrer Kinder aussprechen. Möge Ihnen Kraft und Gesundheit beschert sein, das kommende Jahr mit seinen neuen Freuden und Leiden zu tragen und wiederum so segenbringende Tage denen zubereiten, die sich wieder sammeln an der Stätte weihvollster Thätigkeit. Mit freudiger Erregung richten sich aller Augen

Seite 2

jetzt schon nach Bayreuth, viel erhoffend von den 88er Festspielen. Und wahrlich, es ist eine große Aufgabe, die Sie sich stellen, deren Lösung alle Welt entzücken wird. Ich muß Ihnen mit dem, was ich noch zu sagen habe, recht kleinlich erscheinen, weil ich meine eigene Person so in den Vordergrund dabei stellen muß, daß ich mir selbst sehr unangenehm bin, aber ich kann nicht anders, ich bin dazu gezwungen. Als zuerst die Rede davon war, in Bayreuth die Meistersinger

---

1017 Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

Seite 3

aufzuführen, jubelte jeder laut auf  
 und ich mit vielen Gleichgesinnten  
 beschäftigte mich lebhaft mit der be-  
 setzung der Rollen, denn so egoistisch  
 bin ich, mir sofort das Plätzchen  
 daraus geschaut zu haben, wo ich mit  
 meiner Kraft zu wirken im Stande  
 sei. Dieses Plätzchen hieß: Fritz  
 Kothner ! Ich habe nie daran gedacht  
 anders als der „Jüngstentbotner“ in  
 den Meistersingern zu erscheinen.  
 Nun hat es sich aber unterdeß ereignet,  
 daß ich in meiner Kunst fortge-  
 schritten bin. Ich habe in Dresden ein  
 so reiches Feld für meine Thätigkeit

Seite 4

gefunden, ich habe, fleißig schaffend,  
 auf der Leiter der Kunst, Sprosse um  
 Sprosse erklommen und erlangte  
 bald diejenige, welche ich mit dem  
 Namen: „Gunther“ bezeichnen will.  
 Darauf folgte bald eine andre,  
 die da heißt: „Wanderer“, und  
 auf dieser Höhe einmal angelangt  
 wurde mir weit und frei ums Herz,  
 ich fühlte meine Kräfte und ich  
 wagte jetzt einen kühnen Schritt  
 bis zur Höhe des Hans Sachs.  
 Sie werden nicht erwarten, daß ich  
 Ihnen eine lobende Selbstkritik  
 über diese Leistung schreibe, ja

Seite 5

ich verschmähe es sogar, Ihnen gedruckte  
 Kritiken Ludwig Hartmanns, die  
 in Anerkennung meiner Arbeit  
 des Lobes voll sind, einzureichen, weil  
 es zur Betrachtung unseres Gegen-  
 stands ganz gleichgültig wäre, und  
 weil ich womöglich sogar in ein

falsches Licht gerathen könnte. Es genügt, zu constatieren, daß ich am Dresdner Hoftheater (im Verein mit Malten, Gudehus und Kapellmeister Schuch) den Hans Sachs mehrere male schon gesungen habe. Zu meinem Kopfe hatte diese Thatsache an der Bayreuther Kothner-Idee absolut

Seite 6

keine Veränderung bewirkt; aber die Veränderung hat nun doch stattgefunden und zwar deshalb, weil sie durch Logik, wie sie Kapellmeister Schuch gegen sie (die Bayreuther Kothner Idee) ausspielte, nicht zu halten war. Als ich wegen meiner Urlaube für Bayreuth auf unsere General-direktion ging, frug mich natürlich der Graf Platen, was ich in Bayreuth singen würde. „Ich habe noch gar keine „Rolle zuertheilt bekommen, Excellenz,“ sage ich, „ich hoffe aber, daß ich im Parsifal Amfortas oder

Seite 7

„Klingsor singen werde, und in den Meistersingern den Kothner.“ „Oh“ antwortete darauf der Graf, „warum nicht den Sachs? Excellenz“, antwortete ich schüchtern, „es ist ja noch gar Nichts fest gemacht“. Ich wußte, daß die geeignete Persönlichkeit zur Entledigung dieser Frage einzig Kapellmeister Schuch sei, und brach dort ab, um bald darauf eingehend mit letzterem zu sprechen. Dieser nun, als künstlerischer Leiter der dresdner Oper, ist der Ansicht, daß ich keine Rolle in den Meistersingern übernehmen dürfe, wenn meine Leistung als Sachs

Seite 8

für die Bayreuther Forderungen ungenügend sei, und er begründet seine Ansicht damit, daß ich den Glauben, der ja jedem Künstler entgegengebracht werden muß, den ich mir in Dresden trotz Jugend erobert habe, verlieren würde, und daß er einigermaßen beschämt sein würde, seinen Sachs, der in Dresden von maßgebenden Seiten anerkannt ist, in Bayreuth als Kothner, oder Foltz oder Schwarz thätig zu wissen. –  
 Ich enthalte mich jedes selbstständigen Urtheils, weil es mir für die Lösung der frage Nichts nützt.

Seite 9

Ich kann den Gründen des Herrn Schuch wohl Gegengründe anführen, aber ich kann seine Empfindungen nicht verändern. Ich will zur Erklärung nur noch hinzufügen, daß ich nicht eben aus Noth zum Sachs gekommen bin, sondern daß Schuch mich 2 anderen Mitgliedern der hiesigen Oper, die älter sind, vorgezogen hat. –  
 Der Zweck meines ausführlichen Briefes ist nun zu erwirken, daß ich, falls Sie genügend mit Darstellern des Sachs versehen sind, in den Meistersingern nicht

Seite 10

beschäftigt werde.  
 Es ist mir schwer geworden, Ihnen eine derartige Sache vortragen zu müssen, aber ich mußte es thun, die hiesige Leitung der Oper verlangte es geradezu.  
 Wenn Sie mir Ihre Gewogenheit

bewahrt haben, so denken Sie bitte  
einige Augenblicke über diesen  
Fall nach und geben mir mit  
einer Zeile Ihre Meinung kund.  
Es liegt mir natürlich sehr viel  
dran, von Ihnen etwas darüber  
zu hören, namentlich da im

Seite 11

allgemeinen sehr viel gesprochen  
wird, worauf man nichts geben  
kann und weil aber noch soviel  
Unsicheres über die nächsten Fest-  
spiele besteht.  
Aber ganz abgesehen jetzt von den  
Gefühllosen [?] (wie ich es nunmal  
nennen will) würden Sie mir  
nun eine Freude bereiten, wenn  
Sie mir ein Wort zukommen  
lassen, wie es Ihnen geht; mit  
welcher großen Hoffnung und Begeisterung  
wir alle die kommenden Tage er-  
warten, kann ich Ihnen nicht aus-

Seite 12

sprechen, es sind Empfindungen  
eines Kindes, das sich auf Weih-  
achten freut. Daß es ein schönes  
fest wird, weiß es ganz gewiß, nur  
sind die Vorstellungen noch haltlos [?].  
Geben Sie mir, bitte, mit einer  
Zeile kund, wie Sie selbst sich in  
dieser hoffnungsreichen Zeit fühlen,  
und geben Sie mir auch einige  
Klarheit für meinen verwirrten  
Kopf.  
Indem ich Sie bitte Ihren lieben  
Kinder zugleich Glueckwunsch und  
Grueße zu übermitteln, grüße ich  
Sie selbst in getreuer Anhänglichkeit  
und Freundschaft.  
Karl Scheidemantel

*Scheidemantels Brief an einen Freund in Dresden.*<sup>1018</sup>

---

5. Jan. 92. Milano

Mein lieber Professor!

Vorerst herzlichen Dank für Ihre lieben herzigen Briefe, die mir hier in dieser menschenreichen Öde einen tiefen Eindruck gemacht haben; haben sie mir doch aufs Neue gezeigt, daß ich an Ihnen einen Freund habe, der mit mir weinen und lachen kann. Wenn ich mir dessen auch schon früher stets bewußt war, so gehörte doch einmal eine so „weltentrückte Stimmung“ dazu, wie ich sie hier am Weihnachtsabend und am Sylvesterabend zum ersten Male durchzukosten hatte, um sich seines Reichthums vollkommen klar zu werden. Tausend Dank!

Meine Eindrücke, die ich hier im Theater gesammelt habe, sind sehr gemischter Art. Ich habe ein Volk kennengelernt, das hoch begabt in jedem Einzelnen, für Musik beanlagt wie kein zweites der Erde, mit rasenden Schritten dem Verfall entgegeneilt. Oder wenn ich es milder ausdrücken soll, das seit einer Reihe von Jahren in dieser Kunst stille steht. Die Höhe der italienischen Oper kann ich wohl mit einer guten Aufführung der Aida bezeichnen. Ich meine, die solistischen Kräfte könnten dafür vor 10 Jahren so gestaltet gewesen sein, daß man von einer idealen Operaufführung von einer Verdischen Aida sprechen konnte; für heute bezweifle ich diese Möglichkeit, und was gar den Tannhäuser anlangt, so erkläre ich es einfach als einen vollkommenen Wahnsinn, denselben in Italien aufführen zu wollen.

Das Wesen der Wagnercompositionen ist den Italienern ein Buch mit 7 Siegeln, und die Gesangskunst, die nur mittelmäßig ist, langt nicht hin, den Tannhäuser in Erscheinung treten zu lassen. Da kann man einmal deutlich erkennen welche enorme Erziehungsthat Wagner geleistet hat, daß er aus dem Opersänger der alten Schule der gut trillern konnte, einen Künstler zu formen sich zeitlebens angestrengt hat, einen Künstler, der mit seiner ganzen Eigenart, mit seiner ganzen geistigen (nicht nur sängerischen) Potenz, die von ihm geschaffene Gestalten uns darstellen soll. Ich will nicht etwa behaupten, daß diese Wandlung vom Opersänger zum Künstler bei uns schon stattgefunden hätte, aber ich kann behaupten, daß bei uns die Morgendämmerung angebrochen ist, wir ahnen doch den neuen Tag und zum Beweis führe ich an, daß *Lorenzo Riese* heute als Tannhäuser nicht mehr möglich ist.

Nun werden Sie mich verstehen, wenn ich sage, der Tannhäuser ist hier eine mittelmäßige italienische Operaufführung: 1.) Opersänger, 2.) Opers-

---

1018 Scheidemantel, 1966.

dirigent, 3.) Opernorchester, 4.) Operndekorationen, 5.) Operncostüme und 6.) Opernpublicum!

1.) Opernsänger: Tannh: *de Negri* am besten mit *Riese* [Fußnote Scheidemantels: Auch nicht größer.] zu vergleichen [.] Schöne, feste Stimme, singt von Anfang bis Ende Alles schön, alles gleichmäßig, alles in derselben Farbe, alles an den Rampen, macht ganz willkürliche Fermaten, läßt ruhig ein paar Noten weg, die ihm nicht passen, kümmert sich den Teufel um die Anderen, und spielt den Tannhäuser wahrscheinlich geradeso wie den *Manrico*!

Elisabeth: *Sig<sup>ora</sup> Darclée*. Süße Stimme, kleine hübsche Erscheinung im übrigen ein Schaf! Sie hatte noch in der General Probe keine Ahnung vom Inhalt des Werkes, so daß ich ihr dringend empfahl, das Buch einmal zu lesen. Die richtige *Primadonna*, aber ohne jedes Feuer, welches manchmal ganz [?] ungebildete Sängerinnen zu erleuchten scheint.

*Venus: Sig<sup>ora</sup> Arkel*, eine schöne Ungarin, die nach meinem Urtheil die beste von allen ist: musikalisch, feurig, leidenschaftlich, sehr schön in ihren Bewegungen, auch ziemlich vertraut mit dem Stil. Sie spricht aber sehr schlecht italienisch aus, wenigstens versteht man sie schlecht.

Landgraf: *Signore Silvestri*, oder Herr *Gutzschbach*!

Walther: *Signore Morlacchi* oder Herr *Hofmüller*!

Biterolf: *Signore Contadini* oder Herr Schrauff! (aber schlechter.)

Hirtenknabe singt schauerhaft langweilig, unrein, und setzt die Schalmei immer zu spät an.

2.) Operndirigent: *Maestro Mascheroni*, ein lebhafter flotter Italiener, der die Partitur famos kennt, beim Dirigieren herum fuchtelt, daß man denkt die Arme fliegen weg. Er hat das Ganze fein studirt, es geht Alles sehr glatt und gut.

Aber: sobald einer auf der Bühne singt, giebt er die Führung an diesen ab, dann begleitet er durch Dick und Dünn; vieles sehr viel zu langsam, bringt nie etwas Charakteristisches heraus ihm fehlt jede Tiefe und Größe. Äußerlich glänzend, virtus, innerlich leer. Dazu hat er unglaubliche, geschmacklose Striche gemacht. Seine hündische Folgsamkeit den Solisten gegenüber ist ekelhaft. Er war in Bayreuth, aber ohne Nutzen!

3.) Opernorchester ist famos. Prachtvolle Instrumente, riesige Virtuosität, große Klangfülle, Bezauberndes *piano*. Das Orchester würde unter einem Schuch oder Mottl vorzüglich sein.

4.) Operndekoration: Plump und geschmacklos, sehr grob gemalt, alles mit dem Beile zugehauen. Vielleicht entschuldigt einigermaßen die Größe des Hauses die rohe Art, mit der alles gemalt ist, denn einen gewissen Effekt machen die Dekorationen doch, nur darf man [kaum] Anforderungen an Stimmung oder Stil machen. Eine Wartburg haben sie sich geleistet, da hört schon Alles auf; der Saal ist riesengroß (II A.) ganz freie Phantasie aber doch romantisch; der Fußboden ist mit einem grellen Blumenteppeich belegt – scheußlich! III A = 1 A. Sehr schön ist das elektrische Licht, daß [sic!] einen wahrhaft überfluthet.

5.) Operncostüme: die kann ich nicht beschreiben, da giebt's keine Worte. Wenn Sie aus allen Kunststreitergesellschaften der alten und neuen Welt die wahnsinnigsten Erfindungen blödsinniger Clowns und Seiltänzer (in Beziehung auf Costüme) heraus suchen und damit 140 Menschen anziehen, so können sie behaupten, sie haben den Tannhäuser meiningisch angezogen im Vergleich zum hiesigen. Ich habe keine Worte für den Unsinn. Ich würde in der Parodie auf den Tannhäuser die hiesigen Costüme verwenden und wäre meines Erfolges ganz sicher. *Pfui Teufel!*

6.) Opernpublikum: Wenn schon die Leute vom Fach, die sich mit dem Tannhäuser doch immerhin ernst beschäftigen, allenfalls in der „Oper“ begreifen, die schöne Musik herausfinden, so ist vom Publikum nicht zu verlangen, daß es diesen Leuten noch „über“ sei. Nun ist im T.häuser soviel schöne Musik für den Italiener, daß die Oper einen großen Erfolg haben mußte. Und in der That hat einzig und allein die schöne Musik den Erfolg gemacht. Was ist nun schön? Die alte Ouvertüre, die sehr virtuos gespielt wurde, mit dem pompösen Schluß. Das Strofenlied des T. im Venusberg. „O kehre zurück du kühner Sänger“. Der Einzugsmarsch. Der Ensemblesatz: „Ein Engel stieg aus lichtem Äther.“ Der Abendstern, und damit ists aus. Da haben sie alle Stellen wo der Erfolg sich zeigte, das hat gefallen. Freilich wurden noch andere Stellen applaudiert, aber dann galt er dem Sänger, der ein paar schöne Töne loslies, für die der Italiener sehr empfänglich ist. Z.B. nach der Anrede II A. wurde ich sehr stark applaudiert, nicht weil das Stück schön ist, sondern weil einige Effektstellen [drin] vor kommen, sogenannte Schlager. Die Kritik bezeichnet doch den ganzen Sängerkrieg als langweilig, dunkel, uninteressant u. s. w. Man hat wohl auch begriffen, daß Tannhäuser und Elisabeth sich lieben, daß Wolfr. ein „verschmähter Liebhaber“ ist, daß der Umgang mit einer Person wie die *Venus* sträflich sei, aber darüber hinaus reicht das Verständnis nicht. Wie sollte es auch, da die Darsteller selber nicht höher gehen. –

Ich mußte natürlich auffallen, entweder durch Verzichtleistung auf den Effekt als unbedeutend, oder bei den Verständigeren als Verkünder einer neuen Kunst. Beides ist geschehen. Zum Ruhm der it. Kritik muß ich sagen,

daß sie sich durchaus vernünftig betragen hat; die hat mir eine vollkommene Würdigung zu Theil werden lassen, und hat mich den Italienern als Muster hingestellt. Durch das Lob, das mir gespendet wurde, wurde jedoch auch Jener Stimme laut, die nicht auf den Effekt verzichten wollen und mich in dieser Beziehung nicht als Muster anerkannten. *L'Italia* schreibt in dieser Beziehung folgendes: *Per altro noi siamo italiani, e mentre vorremmo, che i nostri cantanti si modellassero su lui (ich!) per la cortezza e la discrezione, non vorremmo certo, come fu consigliato da atri critici, che su lui si si modelassero per l'accento.*“ [Für andere sind wir Italiener, und während wir wollen, daß sich unsere Sänger in bezug auf Genauigkeit und Hervorhebung nach ihm richten, wollen wir sicher nicht, wie es von anderen Kritikern geraten wurde, daß sie sich in bezug auf den Effekt nach ihm richten.]

*L'accento* heiß auf gut deutsch: Effekt! Oder Knaller! Man vergißt eben, daß die *cortezza e la distinzione* darin besteht, daß man auf den persönlichen Effekt verzichtet.

Neben dem riesigen Lobe, das ich erfahre, freut mich ganz gewaltig, daß ich auch als deutscher Sänger Veranlassung geworden bin, daß die Italiener einmal die ganze künstlerische Erscheinung, die ihnen absolut neu ist, ins Auge zu fassen, und sich darüber aussprechen. Das macht mein Gastspiel zu einer Mission, und, macht es mir werthvoll [.]

In einem Turiner Blatt, das mir nicht zur Hand ist, schreibt man: Es ist freilich beschämend für uns, daß ein deutscher Sänger kommen mußte, um uns zu lehren, wie man eine solche Rolle singt, deklamirt und darstellt.

So habe ich Ihnen denn in allgemeinen Umrissen ein Bild zu geben versucht, vom Tannhäuser in Italien (denn wo anders wird's gerdade [sic] so sein) und von meiner Stellung darin. Mündlich werde ich Ihnen dann noch mehr berichten, denn vieles läßt sich nicht schreiben. So viel ist sicher, daß ich sehr reich an Eindrücken zurückkehren werde.

Mein Leben hier ist furchtbar einfach. Ich fühle mich im Hotel *Milano* sehr wohl, treibe sehr fleißig italienisch, spreche viel, gehe Abends wenn ich frei bin, ins Schauspiel, und hüte mich sehr vor der Influenza, die hier schrecklich wüthet. Das Wetter ist miserabel, dicker Nebel hüllt seit 14 Tagen alles ein, so daß man vom Dom z. B. absolut nichts sieht. In der 2. Oper im *Teatro dal Verme* war ich einmal in *Traviata*, da gehe ich aber nicht wieder hin, es ist zu schlecht. Das schönste in *Traviata* war das Publikum; das war ein Lärm und ein Brüllen, ein Gezische und Gepfeife zum Ausreißen. Die armen Sänger haben mir leid gethan. Übrigens ist das Publikum in der Scala auch recht laut, aber doch anständig. Die Skala [sic] ist ein Riesenhaus, alt und unpraktisch auf der Bühne, die Maschinerie sind vorsündfluthlich, und es gibt da recht viel Dreck. Schneider und Friseur [leider] ein paar Schmutzfinken, habe ich ersten Abend an die Luft gesetzt. Chor und Ballett in *Civil* ist wenig einladend, da

heiß es besser 10 Schritt vom Leibe, die reinste Räuberbande. Auch die Solisten sind zum Theil recht verdächtig. Der Walther von der Vogelweide hatte in den 14 Tagen der Probezeit stets denselben Kragen um, der leicht an einem großen Rostfleck als derselbe zu erkennen war, und Biterolf war auch eher für einen entsprungene[n] Sträfling zu nehmen, als für einen *primo basso della Scala*, wie er sich nennt.

Und nun, *addio*, lieber Freund, grüßen Sie die Ihrigen recht herzlich von mir, dank allen für den Neujahrsgruß, und seien Sie herzlichst begrüßt

In treuer inniger Freundschaft

Von Ihrem Karl

N.Schrift: Die Hartm. Notiz habe ich mir gleich richtig erklärt (ich erhalte nämlich die Ztg regelmäßig) und sie ist ja ganz hübsch. Diesen Brief erwähnen Sie jedoch nicht, er bringt sonst gleich wieder einen Aufsatz: „Deutsche Kunst in Italien.“ Ich hätte fast Lust einen solchen Artikel zu schreiben – aber *lieber nicht!* Wer Pech angreift besudelt sich!

---

*Cosima Wagners Brief an Karl Scheidemantel vom 3. Januar 1892.*<sup>1019</sup>

Mein lieber und werter Freund!

Nur Ihrem Talente und Ihrer Intelligenz konnte es möglich sein, mir einen Bericht von der Beschaffenheit zu geben, wie ich ihn gestern von Ihnen erhielt. Bei aller Schärfe der Beobachtung eine solche Gerechtigkeit walten zu lassen, ist das Zeugnis der seltensten Anlage des Geistes wie des Charakters. Und ich habe dadurch ein so lebendiges Bild von der Aufführung, daß es keinerlei eigener Wahrnehmung mehr bedarf. Ich danke Ihnen von Herzen, mein lieber Freund, und wünsche Ihnen Glück zu Ihrem Erfolge, von welchem ich bereits gehört hatte, wobei mir insbesondere Ihr schönes Italienisch erwähnt worden ist.

Sie haben die echte deutsche Art bewahrt: sich das gute Fremde anzueignen, indem man es zu erkennen fähig ist, zugleich aber die tüchtige Eigenart durch männliches Eingreifen zu bejahen. Ich danke Ihnen für alle Kräfte, die Sie dem erhabenen Werke haben angedeihen lassen und bitte Sie, dem Herrn Kapellmeister Mascheroni in meinem Namen herzlichst zu bedanken! Und wie richtig haben Sie das beurteilt, worin der Erfolg bestanden hat, und welcher

---

1019 Zitiert in: Trede, 1911, S. 34ff.

Art die Fähigkeiten sowohl des Publikums wie der Künstler bei dem so begabten italienischen Volke sind.

Soll ich Ihnen aber sagen, wodurch mein Sinn insbesondere erfreut worden ist, so ist es die durchgeführte scharfe Unterscheidung, welchen Sie zwischen Oper und Drama zu machen verstehen. Wie Wenige mit äußeren Mitteln und Ausbildung derselben ausgestattet, als welche man für die Haupterfordernisse des Opernsängers mit Recht erachtet, hat Ihre Intelligenz mit bewundernswürdiger Energie das erfaßt, worum es sich in unserer Kunst handelt, und dies stempelt Sie zum Bayreuther Künstler *par excellence*, und dies läßt mich solchen Wert auf Ihre Mitarbeit bei uns und Ihre Mitwirkung im Ausland legen. Bei Ihrer Beschreibung der Dekorationen und Kostüme mußte ich lächeln, da ich den Hang unserer verbündeten Freunde zur Buntheit kenne. Zugleich aber erkannte ich mit Rührung den guten Willen ...

Ihr Brief hat mich nach allen Seiten hin angeregt, mein lieber Freund, ich danke Ihnen warm und innig, und grüße Sie in herzlichster Anerkennung und Hochachtung!

C. Wagner

### 3. Brief an die Bayreuther Festspiele<sup>1020</sup>

---

Seite 1

Dresden 23 Feb. 92

Hochgeehrter Herr Commerzienrath.

Die Beantwortung Ihrer freundlichen Einladung zur Mitwirkung bei den diesjährigen Festspielen ist durch meinen langen Aufenthalt in Italien von wo ich erst kürzlich zurückgekehrt bin verzögert worden und bitte ich deshalb sehr um entschuldigung.

Sehr gern komme ich wieder nach Bayreuth um nach Ihrer Einladung Wolfram und Amfortas zu singen, muß aber zur entscheidenden Bedingung machen, daß Sie mich von den Proben freilassen. Meine Beschäftigung hier ist sehr

---

1020 Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

anstrengend, ich habe viel zu arbeiten und nur 4 Wochen Ferien, vom 1- bis letzten Juli. Verlangen Sie nun meinerseits die Theilnahme an den Proben wie im Vorjahr, so hätte ich wiederum keine Ferien und, offen gesagt, jedes Jahr kann ich auf diese

Seite 2

einzig Erholung nicht ohne Schaden verzichten.

Ist es Ihnen also möglich, mich von den Proben frei zu lassen, so will ich mich mit 3 Wochen der Ruhe begnügen, und gegen den 20. Juli in Bayreuth eintreffen, ist Ihnen das nicht möglich, so müßte ich zu meinem lebhaften bedauern dieses Jahr auf Bayreuth verzichten.

Sie haben wohl die Güte, sich an maßgebender Stelle zu erkundigen und mir bei Gelegenheit eine Antwort zukommen zu lassen.

Mit hochachtungsvollen Grüßen  
Ihr ergebener  
K. Scheidemantel

*Reinschrift 4. Brief Scheidemantels an die Bayreuther Festspiele<sup>1021</sup>*

---

Dresden, 28 Nov 93.  
Striesenerplatz 8 (?).

Sehr geehrter Herr v. Groß!

Es dürfte Ihnen keineswegs neu sein, daß ich sehr angestrengt bin, und daß es mir besonders schwer fällt gerade den einen Monat, den ich als Ferien habe, den Juli, hergeben zu müssen. Wenn ich es bisher gethan

---

1021 Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

habe, so geschah es aus Liebe zur guten Sache,  
aber schließlich verlangt doch die Natur ihr [?]  
Recht und gebietet halt! Ich bitte Sie,  
Frau Wagner zu benachrichtigen, daß ich auf  
die Ehre in Bayreuth zu singen, leider verzichten  
muß, da ich aber die Ferien zur Erholung  
unbedingt nötig habe.

Übrigens kann ich nicht umhin,

Seite 2

mein Erstaunen darüber auszusprechen,  
daß ich nicht aufgefordert wurde, den  
Telramund in Bayreuth zu singen.

Vielleicht hätte diese Aufgabe alle  
bedenken bei Seite geschoben und die  
Wichtigkeit der Bayreuther Darstellung  
einer derartig eigenartigen Gestalt, für  
die ich mich besonders geeignet erachte,  
wäre über die Sorge des eigenen Wohlbe-  
findens Siegerin geworden.

Indeß, es ist darüber anders  
beschlossen worden, und ich will Ihnen damit,  
daß ich mein Erstaunen ausspreche, durchaus  
keinen Vorwurf machen, aber ein Stihl [?]  
an die Hand geben, wie man einen  
ehrgeizigen Künstler für sich gewinnt.

Seite 3

Ich betone zum Schluß ausdrücklich,  
daß ich jetzt auf einer Einladung zum Telramund  
nicht mehr folge leisten könnte, da ich bereits  
meine Dispositionen betreffend meiner Ur-  
laube getroffen habe.

Mit vorzüglichem Gruß  
Ihr ergebener  
Karl Scheidemantel

*Telegramm an die Bayreuther Festspiele*<sup>1022</sup>

---

Reinschrift Telegramm 2.12.93

Nr. 57 R.B. Telegraphenstation BAYREUTH[]

Aufgegeben in Dresden 16 Abgefertigt 2.12.1893 3U10 Nmttg.

Nr. 2/3 W.

Den 2,12 1893 1U53M Smttg.

Herzlichen Dank für Ihren  
lieben Brief. Bedauere aber bei  
meiner ersten EntschlieÙung bleiben  
zu müssen.

Hochachtungsvollstem Gruß

K. Scheidemantel

---

1022 Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

Reinschrift 6. Brief Scheidemantels an die Bayreuther Festspiele<sup>1023</sup>

---

Dresden 7feb 94.

Hochgeehrter Herr v. Groß!

Nach reichlichster Überlegung lautet  
meine Antwort so:

Ich würde versuchen, mir nach den  
Festspielen einen Urlaub zu erwirken  
den ich zu meiner Erholung verwenden  
könnte, wenn Sie mir die Ausfälle  
meiner Einnahmen decken würden.  
Wenn ich 3 Wochen Urlaub nicht  
zu Konzerten sondern zum Ausruhen  
verwenden soll, so bedeutet das für  
mich einen Ausfall von 12000 Mark  
Sind Sie also geneigt, diesen Aus-  
fall von 12000 Mark nebst dem  
üblichen Honorar von 5000 Mark

Seite 2

zu übernehmen (woran ich nicht  
glaube) so schreiben Sie mir bitte,  
und ich werde dann mit meiner  
Direktion in Verhandlung treten.

Das ist nur ein Plan,  
keine Forderung, aber ich habe  
keinen Grund, denselben zu ver-  
schweigen. Sie mögen sich ganz  
frei und offen mir gegenüber  
erklären

Hochachtungsvoll  
Karl Scheidemantel

Seite 3

das Schöne und Gute siegt.

Karl Scheidemantel

---

1023 Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth.

## Anhang 2.

### Konzertprogramme der künstlerischen Doktorarbeit

Thema des künstlerischen Teils: „Topikale Intertextualität in den Liedern von Jean Sibelius und seiner Zeitgenossen“. Konzertserie im Camerata-Saal des Musikhauses in Helsinki, Finnland.

#### 1. KONZERT AM 19.1.2012

#### Die Natur als Topos in den Liedern von Jean Sibelius und seiner Zeitgenossen

Herman Wallén, Bariton

Gustav Djupsjöbacka, Klavier

JEAN SIBELIUS (1865–1957)	Jag är ett träd Älven och snigeln Vårförnimmelser Maj Fågellek Jägargossen Fågelfångarn
MAURICE RAVEL (1875–1937)	<i>Histoires naturelles</i> Le Paon Les Grillon Le Cygne Le Martin-Pêcheur La Pintade
<hr/>	
OTHMAR SCHOECK (1886–1957)	Schwarzschantende Kastanie Jetzt rede Du! Im Park Mein Fluß

HUGO WOLF  
(1860–1903)

Herbst  
Im Frühling  
Zitronenfalter im April  
Frühling über's Jahr  
Jägerlied  
Der Jäger  
Er ist's

## 2. KONZERT AM 10.5.2012

**Der Topos des „Memento mori“ in den Liedern von Hugo Wolf und Jean Sibelius**

**Herman Wallén, Bariton**

**Juhani Lagerspetz, Klavier**

HUGO WOLF  
(1860–1903)

*7 Mörrike-Lieder*  
Gebet  
Denk' es o Seele  
Seufzer  
Neue Liebe  
Wo find' ich Trost An den Schlaf  
Zum neuen Jahr

JEAN SIBELIUS  
(1865–1957)

*7 Lieder*  
Våren flyktar hastigt  
Lasse liten  
Solitude  
Vattenplask  
Och finns det en tanke  
Sångarlön  
Hållilå, uti storm och i regn

HUGO WOLF  
(1860–1903)

*6 Goethe-Lieder*  
Prometheus  
Beherrigung  
Koptisches Lied I  
Koptisches Lied II  
Phänomen  
Frech und Froh I

**3. KONZERT AM 2.10.2012**

**„Der Nöck und die Najade“. Erzählungen, Balladen und fantastische Geschichten in den Liedern und Balladen von Sibelius, Ravel, Debussy, Pfitzner, Busoni und Wolf**

**Herman Wallén, Bariton**

**Jarkko Riihimäki, Klavier**

- |                            |  |
|----------------------------|--|
| J. SIBELIUS<br>(1865–1957) | Under strandens granar (Runeberg) Op. 13 No.1<br>I natten (Rydberg) Op. 38 No. 3<br>Soluppgång (Hedberg)<br>Hertig Magnus (Josephson) Op. 57 No. 6<br>Kaiutar (Larin-Kyösti) Op. 72 No. 4<br>Bollspelet vid Trianon (Fröding) Op. 36 No. 3 |
| M. RAVEL<br>(1875–1937)    | Sechs Lieder aus Paul Verlaines ‚Fêtes galantes‘<br>Sur l’herbe  |
| C. DEBUSSY<br>(1862–1918)  | Mandoline<br>Clair de lune<br>Les ingénus<br>Le Faune<br>Fantoches   |
| —————                      |  |
| H. PFITZNER<br>(1869–1949) | <i>Drei Eichendorff- und zwei Goethe-Lieder</i><br>Nachtwanderer (Eichendorff) Op. 7 Nr. 2<br>Lockung (Eichendorff) Op. 7 Nr. 4<br>In Danzig (Eichendorff) Op. 22 Nr. 1  |
| F. BUSONI<br>(1866–1924)   | Lied des Mephistopheles (Goethe)<br>Zigeunerlied (Goethe)  |
| H. WOLF<br>(1860–1903)     | <i>Drei Balladen</i><br>Der Feuerreiter (Mörrike)<br>Gutmann und Gutweib (Goethe)<br>Ritter Kurts Brautfahrt (Goethe)  |

**4. KONZERT AM 2.5.2013****Der Topos „Liebe“ in Liedern von Sibelius, Wolf und Schönberg****Herman Wallén, Bariton****Juhani Lagerspetz, Klavier**

J. SIBELIUS  
(1865–1957)      Till Frigga op. 13 nr. 6 (Runeberg) (1892)  
 Teodora op. 35 nr. 2 (Gripenberg) (1908)  
 Romans op. 61 nr. 5 (Tavaststjerna) (1910)  
 Romeo op. 61 nr. 4 (Tavaststjerna) (1910)  
 Vilse op. 17 nr. 4 (Tavaststjerna) (1902)

H. WOLF  
(1860–1903)      Auf einer Wanderung (Mörike)  
 An die Geliebte (Mörike)  
 Der Soldat I (Eichendorff)  
 Der Soldat II (Eichendorff)  
 Unfall (Eichendorff)  
 Auftrag (Mörike)  
 Der verzweifelte Liebhaber (Eichendorff)  
 Nimmersatte Liebe (Mörike)  
 Bei einer Trauung (Mörike)  
 Liebchen, wo bist Du? (Reinick)

---

A. SCHÖNBERG  
(1874–1951)      *4 Lieder Op.2*  
 Erwartung (Dehmel)  
 Schenk mir deinen goldenen Kamm (Dehmel)  
 Erhebung (Dehmel)  
 Waldsonne (Schlaf)

*3 Lieder*  
 Verlassen Op.6, Nr.4 (Conradi)  
 Die Aufgeregten Op.3 Nr. 2 (Keller)  
 Warnung Op.3 Nr.3 (Dehmel)

*4 Brettli Lieder (1901)*  
 Galathea (Wedekind)  
 Der genügsame Liebhaber (Salus)  
 Gigerlette (Bierbaum)  
 Arie aus dem Spiegel von Arkadien (Schikaneder)

**5. KONZERT****CD-Aufnahme: 20 Lieder von Jean Sibelius.****Herman Wallén, Bariton****Juhani Lagerspetz, Klavier****Aufnahmeleitung: Robert de Godzinsky, 17.2.– 20.2.2014,****Camerata-Saal, Helsinki****Erscheinungsjahr: 2018**

1. Fågellek op. 17 nr. 3 (Tavaststjerna) [1891]
2. Vilse op. 17 nr. 4 (Tavaststjerna) [1902]
3. Säv, säv, susa op. 36 nr. 4 (Fröding) [1900]
4. I Natten op. 38 nr. 3 (Rydberg) [1903]
5. Lenzgesang Op. 50 nr. 1 (Fitger) [1906]
6. Sehnsucht Op. 50 nr. 2 (Weiß) [1906]
7. Die stille Stadt Op. 50 nr. 5 (Dehmel) [1906]
8. Rosenlied Op. 50 nr. 6 (Ritter) [1906]
9. Teodora op. 35 nr. 1 (Gripenberg) [1908]
10. Älven och snigeln op. 57 nr. 1 (Josephson) [1909]
11. Maj op. 57 nr. 4 (Josephson) [1909]
12. Romeo op. 61 nr. 4 (Tavaststjerna) [1910]
13. Romans op. 61 nr. 5 (Tavaststjerna) [1910]
14. Under strandens granar op. 13 nr.1 (Runeberg) [1892]
15. Våren flyktar hastigt op. 13 nr. 4 (Runeberg) [1891]
16. Till Frigga op. 13 nr. 6 (Runeberg) [1892]
17. Fågelfångaren op. 90 nr. 4 (Runeberg) [1917]
18. Sångarlön op. 86 nr. 5 (Snoilsky) [1916]
19. Små flickorna (Procopé) [1920]
20. Hållilå, uti storm och i regn op. 60 nr. 2 (Shakespeare) [1909]



Karl Scheidemantel (1859–1923) war einer der berühmtesten Sänger seiner Generation. Cosima Wagner (1837–1930) nannte ihn einen „Bayreuther Künstler par excellence“ und Eduard Hanslick (1825–1904) einen der „besten Baritone Deutschlands“. Scheidemantel arbeitete jedoch auch als Gesangspädagoge und schrieb zwei gesangspädagogische Bücher. Ferner veröffentlichte er sechs Gesangsalben. In all seinen Schriften wird deutlich, dass Richard Wagner (1813–1883) eine besondere Bedeutung für Scheidemantel hatte. Herman Wallén untersucht in der vorliegenden Arbeit die Wirkung Richard Wagners auf Scheidemantels Gesangspädagogik. Walléns Analyse zeigt, dass Scheidemantel eine undogmatische Herangehensweise wählte, um die deutsche Gesangskunst voranzubringen. Scheidemantels Gesangsschriften stellen ein aufschlussreiches Zeugnis dafür dar, wie sich am Anfang des 20. Jahrhunderts der Gesangsunterricht im Wechselspiel von Tradition, Wissenschaft und den Forderungen Wagners gestaltete.

ISBN: 978-952-329-104-1 (PRINTED)

ISBN: 978-952-329-105-8 (PDF)

EST 41

ISSN: 1237-4229 (PRINTED)

ISSN: 2489-7981 (PDF)

UNIGRAFIA

HELSINKI 2018

**SIBELIUS  
ACADEMY**

**X UNIARTS HELSINKI**

ARTS STUDY PROGRAMME  
DocMus Doctoral School