Wiener Stadt-Bibliothek
68966 A

a 68906
13
2
po-10

CARUSOS TECHNIK

IN DEUTSCHER ERKLÄRUNG

PAUL BRUNS

VERLAG:
CHARLOTTENBURGER WEST-BUCHHANDLUNG
OTTO GEORGE, CHARLOTTENBURG 4

MEINER LIEBEN FRAU
DANKBARST ZUGEEIGNET

I. N.
102.921

INHALTS-VERZEICHNIS

Vorwort

1. Kapitel: Phänomene der Stimme

2. Kapitel: Carusos tuono lungo und die deutsche Atem-Stütze

3. Kapitel: Carusos sieghafte voce di testa und die mangelhaft durchgebildete Kopfresonanz deutscher Tenöre

4. Kapitel: Carusos voce aperta und das „Decken" deutscher Tenöre

5. Kapitel: Carusos Höhe und die deutsche Bruststimme

6. Kapitel: Die Schönheit der Carusostimme und der deutsche Weg zu den Partialtönen

7. Kapitel: Carusos Einsingen — ein Wegweiser

8. Kapitel: Die endgültige Lösung des Caruso-Problems

VORWORT

Keiner wird ernsthaft behaupten wollen, daß die bisherigen gut gemeinten Versuche, das Stimmphänomen Caruso an der Hand irgend einer Tonbildungsidee zu erklären, uns der Lösung des wohl von allen erkannten Problems der Stimmbildung nähergebracht haben. Nicht einmal die Frage ist entschieden: ob wir in dem jüngst verstorbenen Italiener ein säkulares Stimmwunder, ein von göttlicher Hand errichtetes wundersames Gesangsinstrument mit allzeit willfährigem, unbewußt spielendem Mechanismus anstaunen, oder eine durch Studium und Methode errungene Herrschaft über die menschliche Stimme als ideale Verkörperung alles dessen, was in der Kunst der Tonbildung gelehrt und gelernt werden kann? Ist diese Frage für die Lösung des Problems von so untergeordneter Bedeutung? Einer der Ringenden streckte schließlich die Waffen seines Geistes, indem er behauptete: „es gäbe keine deutsche Gesangskunst" und begründete diese Groteske mit dem unsagbar leeren Hinweis auf die „Internationalität der Kunst". Wie es mit dieser bestellt ist, das hat mit fratzenhafter Deutlichkeit der Krieg uns gezeigt. Sie ist längst kein Dogma mehr. Mag auch das Gesangswerk als stimmklanglich konzipierte und empfundene Musik in seiner metaphysischen Ausstrahlung an keine nationalen Grenzen gebunden sein, wie beispielsweise das urdeutsche Musikdrama und das Kunstwerk Bayreuth: die interpretierende Gesangskunst, sei es als ideale Verschmelzung von Wort und Ton, sei es als artistisch-höchste Fertigkeit im Stimmorganischen, die wir schlechthin Technik nennen, wurzelt mit allen Fasern triebkräftig nur im Nationalen, vor allem in der Sprache. Von dieser ist das Technische des Kunstgesanges so wenig zu trennen, daß — um nur eine Tatsache zu streifen — das deutsche Alliterationsrezitativ des deutschen Musikdramas „international", d. h. in irgend einer anderen Sprache ein musikalisches Unding ist, weil es sein klangliches Essentiale einbüßt. Weiterhin ist mit dem deutschen Musikdrama ein wesentlich anderer Gesangsstil entstanden, der im Vergleich mit der international geltenden welschen Kantilene

ein völlig neues verkörpert: nämlich den rezitierenden Sprachgesang. Er wird zwar von anderen Nationen nachgeahmt, aber nie erreicht. Der schon verblassende jungitalienische Verismo beweist das in seinem widersprechenden Doppelbild von Melos und Sprachakzent.

Wir sind darum zwiefach berechtigt, von einer „deutschen Gesangskunst", einem deutschen, dauernd schöpferischen Gesangsstil, einer deutschen Stimmkunst zu reden.

Die andere mehr formale Frage: ob das rein Technische des deutschen Kunstgesanges mit der spielerisch-mühelosen, durch Generationen vererbten und erstarkten Kunstfertigkeit der Romanen, besonders der Italiener, im Wettkampf inter nationes die Wage halten kann, soll an dem unvergänglichen Beispiel Caruso untersucht werden? Hierbei soll nicht vergessen werden, daß Caruso, dessen Kunst erst recht im Nationalen wurzelt, nie in einer anderen als romanischen Sprache gesungen und geglänzt hat. Die rassigen Italiener sind durch Geburt und Tonsinn, durch Temperament und Musikalität, durch Land und Landessprache noch immer unerreichte Meister und in allem Stimmkonstruktiven, in der nahezu instrumentalen Behandlung ihres in die Wiege gelegten Gesangsinstrumentes wirkliche Muster.

Gegensätze zwischen italienischer und deutscher Stimmstruktur sind zweifellos vorhanden; sie müssen überbrückt werden durch einen neuen ausgleichenden Tonbildungsgedanken, in dem alle Fragen nach Stimmhöhe, Kunstatmung, Resonanz und Registerverschmelzung restlos aufgehen. Mit Unrecht ist das letzte Jahrzehnt deutscher Gesangskunst verfemt als Verfallszeit. Deutsche Stimmkunde und deutsche Stimmerziehung dieser Periode lehren, in dem vermeintlichen Niedergang eine Weiterentwicklung nach neuen Problemen und nach einem neuen Kunstwollen, ein Fortschreiten zu neuen Zielen zu erkennen.

In gerechter Würdigung dieser unverkennbaren Tatsachen sei das Caruso-Problem verallgemeinert zu einem Problem deutscher Stimmkultur. Gelöst kann es nur werden durch Beantwortung aller Fragen, die sich auf das Klanganalytische des Gesangstones und seiner Partialtöne beziehen. Gelöst kann es nur werden durch eine neue umfassende Idee, die stark genug ist, die große deutsche muskelstarre zungenschwere, immerwährend mit der Höhe ringende Stimme aus halsiger Enge zur voce di testa loszulösen, an Stelle des klangverkümmernden,

die Brust des Hörers niederdrückenden Muskelkrampfes die befreiende Leichtigkeit des italienischen Senza di ogni muscoli buchstäblich zu schaffen.

Wieder ist ein Jahrzehnt verflossen, seitdem ich in der Schrift „Bariton oder Tenor?“ den Weg vom Bariton zum Tenor klanganalytisch gewiesen habe. Aus den in der „Erweiterten Lehre vom primären Ton“ und im „Kontraaltproblem“ zerstreuten Teilergebnissen, die beileibe nicht verleugnet werden sollen, ist die Idee als Ganzes, als Schlußstein des stimmlichen Gebäudes herausgewachsen, welche in folgenden Kapiteln das Phänomen Caruso endgültig und unanfechtbar erklären soll. Möge es mir gelingen, für Größe, Kern und Tragweite der neuen Idee die passenden, leicht verständlichen und klärenden Worte zu finden. Der Verwirklichung sind dann Tür und Tor geöffnet.

PHÄNOMENE DER STIMME

Von Zeit zu Zeit machen sensationelle Zeitungsnotizen über stimmliche Phänomene und Umfang der Stimme ein Aufsehen, das alles Maß überschreitet. Der Stimmforscher ist gleich im Bilde. An ihm liegt es, den Bekundungen das Sensationelle, den Tatsachen das Fremdartige, Unglaubliche, scheinbar Unerklärliche vorweg zu nehmen.

Vor dem Kriege wurde ein Fall von Diplophonie (=Doppeltönigkeit) in das Gebiet des Mystischen gedrängt; dann kam die transatlantische Kabelnachricht, daß der berühmte Erfinder Edison bei einem berühmten Tenor (der Name war nicht genannt) den neunten Oberton Helmholtzscher Skala entdeckt habe. Alles staunte in Deutschland, wo wie in keinem anderen Lande die Stimmforschung durch Fachleute und Wissenschaftler in einem Tempo eingesetzt hatte, daß man jeden Augenblick das tiefgründige verschleierte metaphysische Problem der menschlichen Stimme gelöst haben wollte. Gerade von den Helmholtzschen Obertönen ward allmählich die Kunde verbreitet, daß man sie unter dem Namen Partialtöne aus dem rätselhaften Stimmorganismus buchstäblich herausholen könne. Die stimmphysiologische Möglichkeit war geschaffen worden, mochten sich die Laryngologen und Stimmphysiologen noch so sehr dagegen sträuben und ihre Bedenken äußern. Längst war es mir gelungen, den vierten, fünften und sechsten Oberton, und zwar mit Regelmäßigkeit, dem Organismus zu entlocken, in einzelnen Fällen sogar den siebenten. Die unglaublich hohe Lage dieser Partialtöne gerade bei den Männerstimmen, wobei Stimmfonds und Stimmcharakter durchaus nicht von maßgebender Bedeutung sind, hatte von vornherein viel sensationelles, bot a priori Angriffspunkte sonder Zahl. Man stand diesem Überschreiten normaler Stimmgrenze (hohes C) um eine Oktave und mehr als eine Oktave bei Männerstimmen und einem Erzeugen von Tönen bis in die Region der viergestrichenen Oktave, ja über die Klaviatur hinaus bei Frauenstimmen, kopfschüttelnd gegenüber, nannte es Tollheit und Stimmord. Kommt aber eine Zeitungsnachricht, wie jüngst in der „Vossischen", von einem Stimmumfang von fünf Oktaven bei einer Männerstimme, so ist solch ein „Stimmwunder" gleich in aller Mund. Man sieht, wie wenig die positiven Ergebnisse der Stimmforschung der Allgemeinheit bekannt geworden sind.

Wenn auf stimmtechnischem klanganalytischen Weg das Geheimnis der Stimmschönheit aufgedeckt, das Rätsel unerhörter Stimmkraft gelöst, der Kanon für Intensität Farbe und Tragkraft

des Gesangstones ein für allemal gefunden sind in der Zahl und in der sehr verschiedenen Klangstärke der Partialtöne, so ist damit auch jeder abnormen naturalistischen Stimmhöhe die Sensation und das scheinbar Unerklärliche genommen. Wenn ein berühmter Physiker vom Range Edisons mit allen möglichen wissenschaftlichen Hilfsmitteln und exakt arbeitenden, äußerst klug erdachten Hilfsinstrumenten bei einem „berühmten Tenor", also doch wohl bei einem hervorragend funktionierenden Sing- und Schwingapparat den neunten Oberton „entdeckt" und eine solche Entdeckung wie ein hochwissenschaftliches Novum in alle Weltteile ausposaunt wird, so ist doch wohl an dem anderen, staunend den Kopf zu schütteln, welcher Mittel gefunden, den fünften, sechsten, siebenten Oberton jeder gesunden Stimme zu entlocken und als verstärkbare Partialtöne dem primären Gesangston neue Klangwunder zu entreißen. Die Wege sind wenigen bekannt. Das mag der Grund des Erstaunens, des Mystischen sein, wenn heute von vier und fünf Oktaven Umfang geschrieben wird. In Mozarts Zeiten und in der Glorie des altitalienischen Belcanto, also zur Blütezeit der tatkräftigen, wunderwirkenden, heute noch viel genannten Altitalienischen Methode war solcher Umfang, wie wir es nicht bloß von dem Es[4] der Adjuvari wissen, eben nichts Seltenes, bot nichts Fanfarenhaftes. Die Natur arbeitet und schafft scheinbar zweck- und gesetzlos.

Daß andere nahe daran waren, den Weg zur Region der Partialtöne zu entdecken, will ich der Vollständigkeit halber erwähnen. Freilich hatte das Auffinden einen Haken, wie ich gleich zeigen werde. Man verkannte in den zufällig entdeckten höchsten Tönen der menschlichen Stimme nicht nur das Phänomen der Partialtöne, sondern auch ihr stimmbildendes Element, den Kern jedweder Stimmhöhe und das noch unerforschte Geheimnis absoluter Stimmschönheit. Man verkannte ersten und letzten Grundes das Analogon solcher merkwürdig hohen Töne mit dem von Helmholtz längst entdeckten und skalenmäßig eingegliederten Phänomen der harmonischen Obertöne des Instrumentaltones. Der Instrumentalton ist schon durch die vollkommenste Bauart seines Resonanzkörpers (Orgel, Flügel usw.) der Obertöne teilhaftig; er ist ein physikalisches Ganzes, während die unendlich verschiedenen und die vielen toten Stimmen beweisen, wie unvollkommen im Vergleich mit den Instrumenten der Resonanzkörper der menschlichen Stimme von Natur ist und wie wenig auch der kultiviertere Gesangston im allgemeinen mit Obertönen durchtränkt ist. Daher die graduell so grundverschiedene Tonfreiheit und Tonschönheit sogar in den verschiedenen Lagen ein und derselben Stimme. Es ist wirklich nicht gleichgültig, ob in einem Gesangston vier bis fünf Partialtöne deutlich unterscheidbar mitschwingen und bis zum ekstatischen Sinnenrausch polyphon mitklingen, oder nur zwei oder gar bloß einer. Das Ohr gewöhnt sich an den primären Ton und hält sehr bald den ungewöhnlichen Klangtyp

der primär gebildeten wundervollen Stimmen fest. Der Vergleich mit allen anderen Stimmen kommt dann von selbst.

Vor Jahresfrist erschien von Lilli Lehmann ein Aufsatz im Berliner Tageblatt über „Indispositionen". Die große, immer interessante Künstlerin erzählt von merkwürdigen „Phänomenen", die als vermeintliche Ursache, als im eigentlichen Kern verkannte Begleiterscheinungen ihrer persönlichen „Indispositionen" aufgetreten sind. Nehmen wir den geschilderten, klanganalytisch nur dem eingeweihten Forscher und Finder ohne weiteres verständlichen Erscheinungen das Seltsame, das Unerklärliche! Doch lassen wir zunächst die Künstlerin selbst sprechen und vergessen wir nicht, daß der Halsarzt in der Kehle der Lilli Lehmann nicht den geringsten Grund ihrer angeblichen „Indisposition" gefunden hatte. Der Amerikaner Dr. Curtis erklärte, „daß der Hals in guter Ordnung „sei, daß er nichts finden könne und die Künstlerin in drei bis „vier Tagen wieder singen würde." Die berühmte Sängerin sagt:

„Auch hier traten wechselnde Phänomene in die Erscheinung, „indem ich alle paar Stunden anders disponiert war. Eben „noch hatte ich eine Riesenhöhe und wenig Tiefe, um dann „gleich darauf mit einer Mittelstimme von unglaublicher „Stärke loslegen zu können, während eine andere Stimmlage „wieder abgeschwächt war . . . . .

„Bei einer sehr hochliegenden Stelle, die ich ganz pianissimo pro- „bierte, schlug die Stimme in die viergestrichene „Oktave um, wo ich die ganze Stelle bis zu Ende sang, „zum sprachlosen Erstaunen Kapellmeisters Mancinellis . . ."

Der erste Passus enthält die deutliche Schilderung einer Stimmkrise, d. h. die Aufzählung von typischen Merkwürdigkeiten in phonatorischer Hinsicht, welche vor jeder neuen physiologischen Stimmveränderung, vor jeder stimmlichen Expansion, vor jeder im Gesamtbilde sich einstellenden neuen Klangfarbe (=timbre) sich ankünden. Stimmkrisen treten mit der Entwicklung in allen Stimmen und in allen Methoden ein, sogar in sehr gesunden Naturstimmen, hier freilich oft erst nach Jahren ausübender Tätigkeit. Dann rennt man zum Arzt. Und der Arzt findet so wenig im Kehlkopf und an den Stimmbändern wie sein amerikanischer Kollege im Larynx der Lilli Lehmann. Die Krise dauert an, die Indispositionen werden chronisch; die „Schleimklümpchen" erstarren zu unsichtbaren Fremdkörpern, die Verschleimungen nehmen zu, der „Schleier" verbreitet sich von der krisenbelasteten Mittellage (bei den Männerstimmen von der Bruchquart) nach und nach über die ganze Stimme. Charakteristische Merkzeichen beginnender oder schon eingetretener Stimmkrise sind das Wackeln, das Tremolando gewisser Übergangstöne, das Nicht-mehr-Halten-Können einzelner, die Stimmhöhe entscheidender Töne, verbunden mit dem beängstigenden Gefühl, als habe man die Herrschaft über seine Stimme verloren; dann das phonatorische Zusammenschrumpfen der Stimme bis zum dünn-

stimmigen Markieren; das Zusammenkrampfen der Atemorgane auch ohne jähen Klimawechsel, das Scharf- und Schrillwerden hoher Töne bei sonst expansivem Singen und großem Volumen und nicht zuletzt das peinvolle Detonieren, das der Singende zur eigenen Verzweiflung hört. Man muß den Verlauf einer Stimmkrise, von der auch die begnadetste Naturstimme auf die Dauer nicht ganz verschont bleibt, auf jeden neuen Fall klanganalytisch übertragen können, um diese von Indispositionen allgemeiner Art unterscheiden zu können. Es gibt bekannte Sänger und Sängerinnen, die jahrelang „in der Krise" sind, unter ihrem hemmenden Einfluß unsäglich leiden und schließlich die Lust am Singen verlieren. Der Arzt ändert mit allen Medikamenten und Experimenten, mit allen elektrischen Apparaten und sonstigen Massagen oder „Stimmübungen" nichts, gar nichts an dem unseligen Zustand. Wir haben in den letzten Jahren bei hervorragenden Künstlern und Künstlerinnen solche Krisen erlebt und eine der schönsten Tenorstimmen dahinwelken sehen. Schmelz und Mark, Metall und Kraft vergehen, und niemand erkennt den Grund. Die Krise, d. h. der Wendepunkt zum organischen Durchringen nach größerem Volumen, größerer Kraft besonders in hoher Lage, liegt weit zurück. Ich hörte die beginnenden untrüglichen und geradezu typischen Merkzeichen schon vor sieben Jahren. Auch die Stimme der Dux befindet sich nach ihrer auffallend markierähnlichen Dünnstimmigkeit, sowie nach dem allmählichen Abnehmen der Tragkraft in der Krise. Sehr häufig wollen derartige Stimmen mit Naturgewalt die engen Fesseln sprengen, die zum Teil sogar der augenblickliche Geschmack des Publikums ihnen anlegt; sie wollen aus dem Muskelzwang ziemlich robuster Atemkraft, die noch obendrein andauernd in süßlichen, instrumental gestalteten Pianissimi mit abgedrehter Luft und eingezwängtem Unterleib gestaut wird, endlich heraus, wollen in viel größeren, ihrer Körperkraft entsprechenden Klangevolutionen sich ausleben. Es sind demnach in der Hauptsache Muskelkrisen bei ausübenden Künstlern und Künstlerinnen. In der Zeit der Reife, des eigentlichen Tonstudiums sind es meistenteils Kopfkrisen, d. h. gärende, zur Weite und Dehnung der Schallräume ungemein drängende Resonanzkräfte des Schädels, deren geheime Ursachen letzten Endes nicht einmal wissenschaftlich erforscht sind. Mögen die Ursachen, die anatomischen Gründe noch unklar sein — was gehts uns an — die Wirkungen sind da und treten hörbar ganz außerordentlich in Wahrnehmung.

Damit komme ich zum zweiten Teil der Lilli Lehmannschen Ausführung, zu den von ihr geschilderten, aber im Wesen verkannten „hübschen spielerischen viergestrichenen Oktavphänomenen": Schade, daß die große Künstlerin hier an einer großen Entdeckung unmittelbar vorbeilanciert ist. Kaum der Gedanke scheint ihr gekommen zu sein, daß diese Phänomene, physikalisch zerlegt und erklärt, nicht einem spielerischen Zufall Dasein und Erscheinungsform verdanken,

sondern klangliche Teile eines klanglichen Ganzen sind. In der Tat handelt es sich bei der von Lilli Lehmann plötzlich sich einstellenden, sehr hohen Tonreihe um Partialtöne. Also um Teiltöne gleichen Wesens und gleicher Bedeutung wie die harmonischen Obertöne des Instrumentaltones. Es handelt sich also nicht bloß bei den viergestrichenen, sondern selbstredend auch bei den Tönchen der dreigestrichenen Oktave — um integrierende Bestandteile des kultivierten Gesangstones, um nennbare Faktoren eigentlicher Stimmschönheit, um Klangwerte und intensive Klangfarben, die freilich erst die unerhörten und bis zum Auffinden ihres phonischen Grundes allerdings unerklärbaren Qualitätsunterschiede von hunderten und aber hunderten Männer- wie Frauenstimmen ausmachen. Denn das wissen wohl alle, daß das Geheimnis einer aufsehenmachenden, alle bisherigen ausstechenden, überaus „schönen" Stimme im Grunde nichts anderes ist, als ein ungemein starkes, weithin den größten Raum bis auf sein letztes Winkelchen bezwingendes intensives Erklingen der Partialtöne in einer ganzen Reihe von Registern. Die Partialtöne sind das Herz, der Pulsschlag der menschlichen Stimme. Sie sind Urgrund aller Sinnlichkeit des Stimmklanges, bergen die aesthetische Ursache aller Stimmwunder. Nichts Sphinxartiges, nichts Unerklärliches der menschlichen Stimme gibt es mehr für denjenigen, der jederzeit und bei jeder Stimme künstlerisch imstande ist, die Partialtöne zu wecken und zu verstärken, um sie nachher zum wundervollen, nahezu chorischen Mitklingen im Grundton zu konzentrieren.

So nahe Lilli Lehmann daran war, das Wesen der Partialtöne zufällig zu finden, hätte sie dem „Spielerischen" die Wirklichkeit, dem verzerrten Einzelbild das Regel- und Gesetzmäßige des physikalischen Gesamtbildes entgegengehalten, ebenso nahe war die unermüdliche Selbstbeobachterin daran, den Mechanismus der Partialtöne aufzufinden, hätte sie den scheinbar pathologischen Vorgängen die gesunde Wirklichkeit aller organischen Entwicklung gegenübergestellt. Der logische Schluß, daß gesunde, tragfähige Klänge niemals aus pathologischen Zuständen hervorgehen können, mußte über alle Bedenken hinwegführen, wie er in mir in den schweren Jahren des Forschens und unfreiwilligen Experimentierens alle Zweifel für immer gelöst hat. Lilli Lehmann schildert den Vorgang, ohne seinen Schwerpunkt scheinbar gefunden zu haben:

„Als ich auf dem Wege vollster Stimmklarkeit eines Morgens „große Übungen sang, ging ich in einer langsamen Skala „aufs hohe H (gemeint ist unzweifelhaft das zwei- nicht das „dreigestrichene), hielt es lange und ließ es ganz langsam „auf abnehmenden Atem abschwellen. Plötzlich sprang der „Ton — ich hatte ihn der Stütze gänzlich beraubt — aufs „viergestrichene H hinauf, wo ich ihn halten und, ohne „die Form zu ruinieren, immer wieder anschlagen konnte . . ."

Zunächst scheint hier eine Zwei-Oktaven-Verwechslung vorzuliegen: das H^4 ist nicht mehr auf der Klaviatur, wäre sicher

örtlich charakterisiert worden, gehört auch nicht zur Skala der harmonischen Obertöne. Ich bemerke, daß beim ziffernmäßigen Nennen der Partialtöne stets die nächsthöhere Zahl der Helmholtzschen Obertöne angegeben werden muß, was öfters außer acht gelassen wird. Demnach ist der erste Helmholtzsche (harmonische) Oberton schon der zweite Partialton; nach der Helmholtzschen Skala wäre B^4 (die wiederkehrende Septime der Oberton-Skala ist die verminderte) der achte Partialton. Obwohl nach meiner tagtäglichen Erfahrung bei dem — wohl für alle — geheimnisvollen und so sinnfällig neuen Mechanismus von einem ziffernmäßigen Auftreten der Partialtöne genau nach der Helmholtzschen Skala der harmonischen Obertöne gar keine Rede sein kann, so gehört dennoch ein Überspringen der dreigestrichenen Oktave, mithin ein Überspringen einer ganzen Reihe von Partialtönen vom ersten oder zweiten zum siebenten und achten zu den allergrößten Seltenheiten. Man erwäge ferner, daß beispielsweise ein B^3, ein C^4 und Cis^4 schon objektiv bei ungeschultem Mechanismus so exorbitant hohe Töne selbst für Musikerohren sind, daß eine Verwechslung um so eher Platz greifen kann, als das Ohr des Singenden und Gesanglehrenden nach den heutigen Verhältnissen geneigt und bereit ist (zu Mozarts Zeiten war das anders), schon das knapp angetippte Fis^3 der Iwogün in der Zerbinettarolle als „Stimmwunder" aufzunehmen. Man stelle sich nun anderthalb Oktaven höhere Töne vor . .

Lilli Lehmann sagt ausdrücklich, daß das „Wunder auf dem Wege vollster Stimmklarheit" vorsichgegangen sei. In demselben Atemzug erklärt sie freilich, daß das angestaunte Wunder, nur dadurch entstanden war, daß sich „ein Schleimkörperchen „abgelöst, quer über die Stimmbänder gelegt und somit einfach „den Überton vom Unterton getrennt hatte. Die Grundursache war „der furchtbare Grippehusten, wobei ich die Absonderungen mit „aller Gewalt gegen den Kehlkopf trieb, die eben dort haften „blieben . . . ."

Wie freilich dieses für den Laryngologen wohl unklar konstruierte Kehlkopfspiegelbild mit „vollster Stimmklarheit" im Einklang zu bringen ist, darüber mögen sich die Halsärzte streiten. Wichtig für den Forscher und Stimmbildner ist die von Lilli Lehmann nur nebenbei in Parenthese erwähnte Tatsache, daß die Künstlerin den Ton auf dem zweigestrichenen H, bevor er übersprang, bewußt der „Stütze gänzlich beraubt hatte". Hier liegt der springende Punkt. Hierin liegt die Erklärung und die Causa movens, wie die Philosophen sagen, des ganzen sogenannten Stimmwunders. Mit „Stütze" d. h. so lange das freie Spiel der Singemuskeln auch nur durch den geringsten Druck oder gar Krampf behindert ist, kann der Mechanismus der Partialtöne nicht einsetzen, d. h. sich nicht als bewegende Ursache des Lehmann-Phänomens physiologisch formen. Gerade dadurch daß die große Sängerin „in vollster Stimmklarheit das H^2 der

Stütze gänzlich beraubt" (das klingt wie ein Gewaltakt und ist doch der Kernpunkt auch des Caruso-Phänomens) hatte, konnten die Muskeln frei und unbehindert spielen, drängten nach Expansion und suchten diese in Dehnung der oberen Schallräume. So entsteht im freien, durch keinen musikalischen Willen gestörten oder gar unterbrochenen beweglichen Spiel der Muskeln eine fabelhafte, schier unbegrenzte Höhe. Lilli Lehmann stand hier brennend heiß vor einer der größten Entdeckungen, nämlich vor der Entdeckung des „Freilaufs", welcher bei der endgültigen Lösung des Caruso-Problems die entscheidende Rolle des alles Erklärenden spielen wird. Der Gedanke, daß in dem richtig beobachteten Vorgang ein Mechanismus des Singens oder einer unbegrenzten Stimmhöhe versteckt sein könne, kam der großen Sängerin deshalb nicht, weil die plötzlich und auf unerklärliche Weise entstandenen Viergestrichenen, trotzdem sie „die Form nicht ruinierte", d. h. ohne die Muskelstellung (anders läßt sich die vielgebrauchte „Form" des Tones wohl nicht deuten) zu ändern und ohne zu einer heterogenen Muskeltätigkeit überzugehen, als Stimmproduktion sozusagen in der Luft hingen. Gewiß war der „Überton", d. h. also der durch die Prozedur des Stimm-Umschlagens unbewußt entgleitende weiche Partialton, vom „Unterton", d. h. von der eingangs bewußt und bei vollster Stimmklarheit intonierten Septime der zweigestrichenen Oktave „getrennt". Das ist organisch im Stadium des entstehenden und erst allmählich sich kräftigenden ganz neuen Stimm-Mechanismus immer der Fall, ohne daß „gelöste" Schleimkörperchen (wovon „gelöst"?) „quer über die Stimmbänder (wenn dies wirklich geschehen sollte, intoniert auch der Rand der Stimmbänder nicht mehr) sich gelegt" haben. Es ist eben eine hohe stimmbildnerische Kunst, den augenblicklich im „Freilauf" entstehenden neuen Mechanismus, welcher zunächst nur Partialtöne erzeugt und später erst für die Verstärkung der anfänglich sehr zarten, geigerisch feinen Partialtöne in Frage kommt, aus seiner anfänglichen Isolierung, aus seinem für das Singegefühl recht sonderbaren, fast In-der-Luft-Schweben zu befreien und mit der Naturstimme zu vereinigen. Hier ist der feine Spürsinn der Lilli Lehmann gescheitert. Hätte sie aus der physikalischen Tatsache, daß sie das angebliche H^4 „ohne die Form zu ruinieren immer wieder anschlagen konnte", ferner aus der phonatorischen Tatsache, daß sie „20 Jahre später bei einer Normalprobe „in der Metropolitan zu New-York, als die Stimme aus dem „pianissimo wieder in die viergestrichene Oktave umschlug", und sie in dieser Lage eine ganze Normastelle zu Ende singen konnte, das Natürliche, ja Gesetzmäßige in der richtigen Erkenntnis vom Wesen der Partialtöne gefolgert und nicht nach pathologischen, ganz belanglosen Nebenerscheinungen gefragt, so hätte Lilli Lehmann zweifellos Ursache und Wirkung des spontan einsetzenden Mechanismus erkannt und den Freilauf entdeckt.

Hier das Gegenstück. Als ich den Vorzug hatte, eine unserer inzwischen zu europäischer Berühmtheit und Ruf gelangten dramatischen Sängerin in die noch unbekannte Sphäre der Partialtöne einzuführen, erklärte mir die Künstlerin (die zweifellos das größte Gesangsgenie ist, dem ich bisher begegnet bin), daß ihr der ganze Mechanismus mit der Fülle der hohen dreigestrichenen und viergestrichenen fein-organisierten Tönchen aus eigenen Erlebnissen bekannt sei, daß ihr freilich trotz dem befreienden, kaum definierbaren Gefühl spielender Intonation die Töne unheimlich vorgekommen seien und sie das „Register gemieden" habe. Hier also nichts vom Irrlicht der „hübschen und spielerischen viergestrichenen Oktavphänomene", sondern das erste und ernste Verstehen, daß etwas Mysteriöses, etwas noch der Aufklärung Harrendes mit den märchenhaften Sichzeigen solch' enormer Höhe verknüpft sein könne. Interessant ist nun, wie diese Ahnung in Gewißheit umschlug, als eines Tages das B^3 die Form eines gehaltenen oder vielmehr geigerisch gezogenen Tones plötzlich und automatisch annahm und die Künstlerin in diesem unfühlbar gezogenen, nach Expansion wie von unsichtbarer Macht (wir werden sie noch kennen lernen) hinzielenden Septime der dreigestrichenen Oktave die Funktion des Singens spontan mit den Worten erfaßte: „Das ist ja Singen". So ist es: der Mechanismus der Partialtöne wird zur Funktion des Singens, im wahrsten Sinne zum Gesangsinstrument. Er legt gewissermaßen die ganze Stimme erst zurecht, in der Art etwa, wie ehedem bei der unvergeßlichen Erika Wedekind der hohe Triller, also ein einziger Teil-Vorgang ihre Stimme zurechtlegte, in die richtige Fasson, in die richtige Postazione brachte. Der Triller machte erst die Muskulatur vogelhaft frei. Jede sogenannte „Stütze" ist Muskelzwang und Muskeldruck. Jedes Einziehen des Leibes, jedes Stauen der Luftmasse lähmt und tötet die Bewegung. Es bleibt somit die Frage, wie das freie Muskelspiel entsteht, wann der von mir genannte „Freilauf" eintritt, welche Muskelgruppe den Motor, die motorische Kraft involviert, welche bis zur Kehle die Luftwelle und von den Stimmbändern aufwärts die Schallwelle treibt. Mit diesen Fragen wird das in den nächsten Kapiteln darzustellende Caruso-Problem sich befassen.

Zuvor möchte ich mit ein paar Worten das unlängst in den Zeitungen erwähnte „Stimmwunder" streifen, das der Vorsitzende der Österreichischen Gesellschaft für experimentelle Phonetik Prof. Dr. Réthi in dem Sänger Michael Prita vorgeführt hat. Der genannte Bassist verfügt über einen Stimmumfang von fünf vollen Oktaven. Es heißt im Zeitungsbericht ausdrücklich, daß nach der Tiefe hin, die bis zum Kontra-F reicht, „das große Oktav-C bereits künstlerisch zu werten sei." Nun das Sarastro-C ist keine „phänomenale" Tiefe; aus dieser Tatsache können wir ersehen, welche von den „vierzig Tönen der Tonleiter" künstlerischen Wert haben. Ich möchte hier erinnern, daß ich

schon vor 12 Jahren in meinem zweiten Bande der „Registerfrage in neuerer Forschung“ bei der dort geschilderten und begründeten stimmorganischen Umwandlung vom Bariton zum Tenor ein tiefes Register bei sonst echt und durchweg tenoraler Veranlagung gefunden habe, vom „Baßregister des Tenors“ spreche und seine stimmformende Bedeutung für die hohe Tenorquart andeute. Heute kann ich versichern, daß dieses „Baßregister des Tenors“ in allen Fällen bis zum Großen C reicht und leicht und voll intoniert wird. Heute zeige ich, daß diese enorme Tiefe des Tenors mit dem Mechanismus seiner Partialtöne, die übrigens regelmäßig das dreigestrichene F erreichen, über das „dreigestrichene A“ des „Stimmwunders Prita“ weit hinausgehen, unmittelbar zusammenhängt und in der Freilauffunktion ein einziges organisch verbundenes Register bilden. Die echten Baßtöne und die sopranhaft klingenden Partialtöne stehen in dauernder klangverstärkender Wechselwirkung zueinander. Es sind die extremen Pole, die belebenden Bänder der Tenorstimme, wie der Männerstimme überhaupt. Ein Naturbaß jedoch mit Kontratönen und mit Subkontratönen ist noch lange kein „Stimmwunder“.

Mit obiger Darstellung ist bewiesen, daß ein Stimmumfang bei Männern von fünf, bei Frauen von vier Oktaven nur für Uneingeweihte unerklärliche „Wunder“ birgt. Seit der Entdeckung der Partialtöne und ihres wunderbaren Mechanismus hören die „Stimmwunder“ und das bekannte, „mit ins Grab genommene Geheimnis“ dieses oder jenes Sängers auf. Damit ist der Zeitungsnachricht die Sensation genommen und das kaum noch merkwürdige Phänomen riesigen Umfangs auf eine stimmbildnerische Grundlage zurückgeführt. Die keineswegs sensationelle Bedeutung solchen Umfangs für den Aufbau einer jeden Männer- wie Frauenstimme sei ein für allemal hiermit ausgesprochen und im Folgenden begründet.

CARUSOS TUONO LUNGO UND DIE DEUTSCHE ATEM-STÜTZE

Was bei Caruso den Fachmann immer wieder vor Bewunderung auf die Knie zwang (wenigstens symbolisch), das war seine wunderbar geschulte, stets willfährige Atemtechnik, sein virtuoses kurzes und leises Einatmen, seine auch in den typisch italienischen esclamazioni nie mit wilder Luft vermengte Ausatmung, sein kunstvoller Hiatus und vor allem sein tuono lungo. Nur der „lange" Ton ist grundmusikalischer Architektonik und hinreißender Cantilenen-Wirkung fähig. Der „lange" Ton hat nicht bloß in der ekstatischen Region dionysischen Genießens und Bewunderns seelisch Befreiendes, sondern überwältigt uns rein körperlich. Wir halten buchstäblich „den Atem an", wenn das Suggestive einer Carusoschen messa di voce unsere Brust dehnen und sprengen will. Wir stehen unmittelbar unter einem physischen Übergewicht, ohne im Augenblick zu überlegen, daß unsere Lungenkapazitäten dieselben sind. Nur mit dem Unterschiede, daß die Kapazität deutscher Sängerlungen kaum zur Hälfte in Klang, in psychischen Klangfarben ausstrahlt. Das ist der Grund, warum die viel größere deutsche Stimme im großen Raum kleiner klingt als die italienische, die kleiner ist und größer klingt. Carusos doppia messa di voce (doppelter Schwellton) in hochgespanntem Bogen auf eine Gesangsphase wie beispielsweise auf die Hauptstelle „lache, Bajazzo" in Canios Monolog übertragen, schien fürwahr ins Übermenschliche zu schwellen und zu wachsen und ließ selbst einen Titan des Atems, seinen Vorgänger Tamagno (Otello, Manrico in Deutschland 1895/96) mit seiner noch gewaltigeren, nicht immer schönen Stimme im Vergleich verblassen. Carusos phänomenale Atemkunst wird so bald nicht wiederkommen, wird für Jahrzehnte als Beispiel und Muster für die Pädagogik freilich nicht so leicht zu enträtseln und an Regeln zu messen sein. Manche musikalische Phrase der Verdi-Partituren steht und fällt mit Stimmphänomenen wie Caruso und Tamagno. Darüber müssen wir uns von vornherein klar sein, wenn wir die Atemkunst beider analysieren und zeigen wollen, was heute bei normaler Kapazität gesunder Lungen in Jahren an künstlerischer Ausbeute des tuono lungo in Klangeinheiten von 1—100 erreicht werden kann.

Alle, die sich interpretierend mit mehr oder weniger sicherem Wissen an Carusos Stimme herangewagt haben, begehen den Fehler, von ihrem eigenen Atemtyp oder von dem in Deutschland

geltenden Atemprinzip aus die nicht tabulaturmäßigen Feinheiten carusohafter Luftfunktion ergründen zu wollen. Gerade diejenigen, welche mit den Ausdrücken Müller-Brunows wie „reine Luftfunktion“ oder „innere Luftfunktion“ den tuono lungo der Italiener erklärt zu haben glauben, scheinen nicht zu wissen, wie die „innere“ Luftfunktion der Minimalluft das Stau-Prinzip aufhebt und welches Quantum Luft zur Innervierung gerade der Muskelgruppe nötig ist, die zweifellos, wie wir sehen werden, das vielbesprochene Geheimnis des Carusophänomens ist.

Es ist doch auffallend, daß keiner der Erklärer nicht einmal das augenfälligste italienischer Atemkunst: das Nichtvollpumpen von Luft auch nicht vor dem längsten Ton, nicht vor dem breitesten Bogen erwähnt und als Kriterium der allein richtigen Einatmung unterstreicht. Beobachten wir doch die Italiener, wie wenig Luft sie vor dem Singen einatmen — nein, wie sie überhaupt nicht einatmen vor der Intonation, vor dem parlando, vor der messa di voce.

Ist dieses Phänomen der Minimalluft nicht gerade und in allem das Gegenteil vom Vollpumpen der Lungen, vom „Stauen“ der Luft, vom Stemmen der Flanken gegen den aufgeblähten Thorax, von der weit und breit gepredigten und empfohlenen „Atemstütze“ mit krampfhaft eingezogener Bauchwand? Ist die Funktion der Minimalluft bei Caruso, die entmuskelten Flanken, das federnde und balancierende Zwerchfell mit seiner unendlich feinen, oszillierend treibenden Schwungkraft der Schallwelle nicht das gerade Gegenteil der sogenannten Bruststimme und des „Stauprinzips“ der mannhaft zurückgedämmten Luftmasse, der innwärts gekrampften und eingezogenen Bauchmuskeln, der athletisch gestemmten Flanken?

Man begreift nicht, wie jemand mit dem „Stauprinzip“ das Atemphänomen Caruso in seiner, wie wir später sehen werden, für die meisten geheimnisvollen und unerklärlichen „inneren Funktion“ motorischer Kräfte und ungehemmt laufender Schallwelle („Freilauf“) zu erklären und auf den Kopf zu stellen wagt.

Ich kann mich hierbei kurz fassen und auf meine Sonderbroschüre: „Minimalluft und Stütze“*) verweisen, worin ich ausführlich die in Deutschland gebräuchlichsten Atemmethoden dem italienischen Sängerprinzip des Senza di ogni muscoli gegenübergestellt und Wesen Wert und Wachstum der Minimalluft als Kunstatmung erörtert habe.

Ich füge noch hinzu, daß nach meinen jüngsten Erfahrungen atemversungene Stimmen mit verkrampften kataleptischen Bauchmuskeln und verstemmten Flanken kaum noch auf den Ausatmungsstrom reagieren. Es fehlt den versungenen Muskeln die Intensität, um mit einem geringen Quantum Luft die jahrelang

---

*) „Minimalluft und Stütze“, 1916, zu beziehen durch die Charlottenburger West-Buchhandlung, Otto George, in Charlottenburg 4.

wie in Stahl und Eisen eingepanzerte wichtigste Gruppe der Singemuskeln innervieren, zum Leben erwecken, zu irgend welcher Aktion anregen zu können.

Man beobachte die Italiener, wie sie manchmal auf offener Szene (Caruso, Bonci) gerade die Bauch- und Flankenmuskeln durch entspannende Mitbewegungen relaxieren, um die motorischen Kräfte des Zwerchfelles nicht zu lähmen. Das sind wunderbare Instinkte, die kunstentkleidet aus einem wesentlich anderen Muskelsinn hervorbrechen, als unsere deutsche Kraftmeierei, Muskelathletik und unser „Bruststimmen"gefühl des Stemmens und Stauens hoher Fortetöne von unten herauf. Unsere Tenöre müssen viel, viel von den italienischen Kollegen lernen, bevor sie einsehen, daß man mit Minimalluft mühelos singen und gewaltige Klänge erzeugen kann, daß Intensität der Muskelspannung jeden Muskelzwang und -krampf ein für allemal ausschließt, und daß die Minimalluft eine Kunstatmung ist, die ungeheuer zunimmt, neue ungeahnte Lungenkräfte auslöst und durch Übung den Muskelsinn der Italiener nach dem Urprinzip des Senza di ogni muscoli weckt und stärkt. Mir deucht, wir sind in Deutschland noch ziemlich weit von dieser Errungenschaft der Atemkunst entfernt.

CARUSOS SIEGHAFTE VOCE DI TESTA UND DIE MANGELHAFT DURCHGEBILDETE KOPFRESONANZ DEUTSCHER TENÖRE

Wer noch daran zweifelt (es gibt welche), daß Vererbung, Klima, Rasseeigentümlichkeit, Sprache, anatomische Sonderheiten und Vorzüge im Bau des Schädels und vor allem — als künstlerisch unwägbares intellektuelles Moment — der angeborene Tonsinn mit seinen unausdrückbar feinen Abstufungen geistigen Hörens nicht bloß die physikalische Sonderheit der menschlichen Stimme entscheidend beeinflußt, den mag dieses Kapitel eines Besseren belehren.

Die voce di testa des Italieners ist als Resonanzphänomen des Schädels in ihrer künstlerisch nie versagenden Sicherheit, in ihrer klanglich imposanten Ausstrahlung, in ihrem sieghaften Wettkampf mit Urkraft und Muskelkrampf etwas ganz anderes als die sogenannte Kopfstimme der Deutschen. Ganz abgesehen davon, daß jeder zweite Lehrer in Deutschland unter „Kopfstimme" anderes und oftmals widerspruchsvolles versteht, ist es gerade bei den bisherigen unzulänglichen Erklärungen der Caruso-Stimme an der Zeit, hier die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Kopfstimme und voce di testa darzulegen.

In Deutschland ist die Meinung fest eingewurzelt, daß das Piano „Kopfstimme", das Forte „Bruststimme" sei; daß beispielsweise die Kopfstimme des Mannes, also das Falsett, in seiner natürlichen Veranlagung, wegen seiner merkwürdig zarten organischen Struktur und wegen seiner kunstwidrigen anfänglichen Dünnstimmigkeit nicht zu verstärken und darum für die Stimmbildung „nicht zu gebrauchen sei". Man negiert immer das, was man nicht kennt. Man glaubt nicht an die Möglichkeit eines verstärkbaren Falsetts, weil man die Mittel seines Verstärkens nicht kennt. Weil man in der Stimmbildung den Weg zu den verstärkenden Partialtönen nicht findet, wirft man von gegnerischer Seite uns vor und tut so, als ob wir das Naturfalsett in seiner unmännlichen kunstwidrigen Dünnstimmigkeit mit vollster Überzeugung als gesangskünstlerisches Medium lehrten und in Schutz nähmen. Da ich persönlich wiederholt angegriffen worden bin, so erkläre ich an dieser Stelle mit Nachdruck: ich bin der schärfste Gegner der höchst naturalistischen dünnstimmigen resonanzlosen fistulierenden oder falsch falsettierenden Singerei, wie sie in den letzten Jahren auch leider von anerkannten Tenören wie Jadlowker, Walter, Erb (auch die verschreumelte Bonci-Copie: der Russe

Smirnoff gehört hierher) in Deutschland eingeführt, von der Kritik bedauerlicherweise nicht einstimmig beanstandet worden ist. Das hohe C der Faustcavatine, wie wir es seit langem an maßgebender Stelle zu hören gewohnt sind, kann ebenso wie das Schluß-B der Radamesromanze und Josearie, oder wie die „magischen" hohen Töne des Assad als Prototyp dieser verpönten unmännlichen Dünnstimmigkeit gelten. Diese aber hat mit Kunst und künstlerischer Durchbildung der Tenorstimme nach gefundenen, hier zu erörternden Grundsätzen der voce di testa nichts zu tun. Was wir hören ist die Urform des Klanges. Ein Tenor, der Töne der hohen Quart nicht aus dem Piano entwickeln und bis zur Boncistärke und zu dem Caruso-Bogen des „présence" seiner Gounodcavatine und zum kulminierenden „speranza" seiner Bohème-Arie (allor' dal mio) entwickeln kann, ist für mich kein Erster Tenor. Das mögen sich alle diejenigen ad notam nehmen, die mir pädagogisch wie künstlerisch, böswillig oder unwissend, als Norm hoher Tenortöne das naturalistische resonanzlose flache „kopfstimmige" Falsett andichten wollen.

Die voce di testa ist das vollkommenste Resonanzprodukt und auch die Norm des hohen Fortetones. Nur im Verlauf einer vieljährigen allmählichen Durcharbeitung der Resonanzschichten von der Nasenwurzel und der Stirnhöhle bis zur schwingenden Schädeldecke und der Caven(=Resonanzhöhlen) des Hinterkopfes reift sie heran und breitet sich aus. Also wohl gemerkt, die Nasalität der deutschen und vielfach auch der französischen Schule ist nur ein Teil, und zwar nur der kleinste Teil der markigen voluminösen voce di testa; sie ist, drastisch und ziffernmäßig ausgedrückt, bei meiner resonanzlichen Durcharbeitung des Schädels erst die unterste der zwölf Klangschichten vom Sinus zum Wirbel. In diesem Schallgehäuse von der Schädelbasis zur Schädeldecke mit seinen vielen porösen Resonanzwänden, seinen membranartigen geheimnisvollen Knochenpartikelchen, seinen merkwürdigen Durchbohrungsmöglichkeiten, wie zu Flötzen im Kohlenbergwerk, wurzelt für uns die Möglichkeit, zu der phänomenalen Auswirkung der italienischen voce di testa einer Bonci-Caruso-Tamagno-Stimme (die größte von allen) zu gelangen. In dem Höherkommen von Schicht zu Schicht liegt die absolute Möglichkeit der Falsettverstärkung zur Falsettfunktion. Damit wäre ein Forteton im Sinne des italienischen falsetto petto geschaffen, der schon in der Stimmbildung und in der richtigen Klangvorstellung vom großen Ton ein Gegengewicht sein könnte gegen die erdrückend falsche Auffassung der deutschen „Brststimme", die in erster und letzter Phase kein organisches Wachstum ist, sondern ein athletisches Muskelstemmen und Stauen von unten, eine Gefahr für die Stimme, eine Verkümmerung der Höhe und ein maßloser Verbrauch von körperlichen und seelischen Kräften.

Die voce di testa mag den Italienern und Slaven im Ausmaß ihrer im Forte und Fortissimo doch noch unterschiedlichen, Mark

und Metall involvierenden Schallkraft angeboren sein (Caruso und der noch gewaltigere Tamagno, Battistini und der in Partialtönen gradezu jubilierende San Marco, teilweise auch Amato verkörpern solche Unterschiede) .... fest steht unter allen Umständen, daß der Deutsche, der germanische Barde und besonders der deutsche Tenor, was seine „Kopfstimme" angeht, von der gütigen Mutter Natur recht stiefmütterlich bedacht worden ist. Dieses spreche ich aus, nachdem ich fast ein Jahr in Italien war, selbst dort meine sicherlich nicht kleine Stimme der italienischen Struktur unterwarf und dennoch die tenorale hohe Quart nicht gewann. Hier setzt mein Forschen ein. Wenn ich heute nach Jahren der Arbeit mit vollster Sicherheit auch in den allerschwierigsten Fällen allerdürftigster Kopfresonanz den deutschen Stimmen die italienische voce di testa in allen Graden bis zum größten Fortissimo in vollster Leuchtkraft und intensivstem Mitklingen der Partialtöne schaffen und formen kann, so verdanke ich die Lösung des Problems nur jener Erkenntnis, die ich wohl am kürzesten in die beiden Fragen kleide: 1. Wie befreie ich die deutsche verkümmerte „Kopfstimme" von ihrer im Fleisch und Blut sitzenden ein für allemal kunstwidrigen, weil unmännlichen Dünnröhrigkeit und Flachstimmigkeit? und 2. wie verstärke ich die naturalistische aber richtige, jedoch in den allermeisten Tenor-Fällen bis zur kastratenhaften Resonanzlosigkeit verschreumelten und verfistelten Falsettstimme?

Die Falsettfunktion löst zunächst bei hohen wie mittleren und tiefen Tönen das Gefühl wohl des Freiseins von jeglichem Druck aus, aber auch das einer unsagbaren Ohnmacht und Schmachtlappigkeit. Erst langsam gewöhnt sich die Lunge, die meist von Jugend auf an Stauung und falsche Expansivkraft infolge des unseligen Vollpumpens gewöhnt ist, an das Auslassen der Luft vor dem Stimmansatz und allmählich steigert sich von Monat zu Monat ihre Kapazität, ohne die beengend empfundene scheinbare „Atemnot". Ich meine die Fähigkeit, von Monat zu Monat das Minimum an Luft, was nach dem A-Strom in der Lungenbasis zurückbleibt, — musikalisch ausgedrückt — viertelweise zu verlängern. Mit der verlängerten Minimalluft erstarkt das Falsett. Das klingt zunächst paradox. Aber wenn ich daran erinnere, daß das deutsche übliche Falsettieren der Naturalisten ein Abdrehen des Vollatmens, folglich schon, ohne daß die meisten es merken, ein Stauen der Luftmasse in den Bläschen der Lungen hervorruft und daß die meisten deutschen Sänger und Sängerinnen beim Piano sich genau so anstrengen wie beim Forte, und in der Tat der Verbrauch ihrer Nervenkräfte beim Piano derselbe bleibt wie beim Forte, so wird man bald den einschneidenden Unterschied von einem Natur-Falsett und einer kunstvollen Falsettfunktion begreifen.

Den Italienern ist das Gefühl der Dünnatmigkeit auch bei Fortetönen ebenso wie das unsagbar befreiende Kraftgefühl der

voce di testa angeboren. Ein dem Deutschen unbekannter Muskelsinn lebt in ihm seit Jahrhunderten und bewahrt ihn vor verheerendem stimmlähmenden Muskelzwang und Muskelkrampf der „Brusttöne", bewahrt ihn vor dem tonerdrückenden Zuviel an Luft. Obiger Muskelsinn nur schafft das Sensorium für die voce di testa, das in einem ständig und tatsächlich vorhandenen, sogar örtlich bestimmbaren Vacuum als Schallraum, als dehnbarer Resonanzraum und in einem merkwürdig wachsenden Kraftgefühl für die Tongebung sich ausprägt und steigert. — Für die Italiener ist die voce di testa ein ganz natürlicher Schwing- und Klingapparat, mit dem sie von Kindsbeinen auf nach Herzenslust schalten und walten können. Wer aber erinnert sich von uns, daß er das Erklingen seiner Stimme im Kopf selbst in den allerbesten Momenten müheloser Tongebung wie seelischen Überschwangs nur gefühlt hat? Blieb nicht immer ein elender Rest von Erdenschwere, von Muskelkrampf, von halsiger Enge und kehliger Beengung in unserer sangesfreudigen „Brust" zurück? Bewundern wir nicht grade darum in Caruso die unerreichte Meisterschaft psychischer Klangfarben, weil wir wissen, daß ein seelisches Sichausleben im Gesang erst beginnt, wenn wir ohne den geringsten körperlichen Zwang mit der klingenden Luft förmlich spielen können? Aber der Deutsche empfindet nicht das Wohltuende, das Beglückende, das Schwelgende einer klanglichen Ausstrahlung des Tones aus dem Schädel in das appoggio, also von oben nach unten bei seiner leider eingewurzelten athletischen Kraftvorstellung des Singens von unten, bei seiner unausrottbar falschen Auffassung der „Bruststimme" als einziger, für ihn geradezu selbstverständlicher Klangquelle. Das war immer so und wird trotz heiligen Evangeliums derer von Caruso, Bonci, Battistini vorläufig so bleiben. Warum? Das Resonanzempfinden für die voce di testa eines Sängers wie Caruso geht wie gesagt nun einmal dem Deutschen ab. Er wird immer wieder einen machtvollen, einen durchdringenden metallischen hohen Ton als „Brustton", d. h. als Stemmkraft der Bauchmuskeln und Staukraft der Luft von unten, niemals als immense Schallkraft des Schädels erfassen und erklären, die in dem federnden Zwerchfell ihre Balance findet. Bei diesem eingefleischten Willen, bei hohen Tönen zu drücken, bei der körperlichen Kraftmeierei und Bauchathletik des Einziehens und Pressens kann aber unmöglich jenes echte und wunderbare Empfinden Platz greifen, als sei der ganze Schädel von der Nasenwurzel und Stirnhöhle bis zum Wirbel ein einziges wellenförmiges Schwingen einer Schallmasse, als schwebe der hohe Ton bei enormer Schallkraft in einem knochigen Schallgehäuse wie im Hohlraum einer Glocke oder im Resonanzraum einer Geige (wie merkwürdig, daß bei der Geige das kleine Stöckchen, welches den oberen Schalldeckel der F-Löcher mit dem unteren verbindet, „Stimme" heißt). Nach

meinen nunmehr zwanzigjährigen pädagogischen Erfahrungen muß ich nochmals wiederholen, daß dem Deutschen das Sensorium für diesen Schallraum, für dies Resonanzgebiet der Partialtöne und damit auch ganz allgemein für die italienische voce di testa ganz abgeht, und daß er in meist ungesanglichem Denken an der Resonanz sozusagen vorbeisingt. Das mag hart gesprochen sein, aber allein schon die Tatsache, daß in keinem Erklärungsversuche der Caruso-Stimme diesem Geheimnis der Resonanz Erwähnung geschah, beweist mehr als Worte, daß die Denker und Erklärer im letzten Grunde ihres klanganalytischen Hörens kein Empfinden für die ungeheure Schallwirkung einer sei es von Natur oder durch Kunst ausgereiften voce di testa haben. Warum? Die Kopfresonanz in deutscher Auffassung und Formung ist Nasenresonanz, gesteigerte Nasalität, Einzwängen des Tones in die Nasenwurzel bei meist näselndem oboeartigen Verschließen anderer Resonanzen und bevorzugten nasalierenden Lauten. Diese typisch deutsche, typisch tenoral-verengte Fassung und Führung des Tones ist nun freilich das gerade Gegenteil der welschen voce di testa. Niemand wird es wagen, Caruso auch in Momenten größter Abspannung und Indisposition der Nasalität bezichtigen zu wollen. Der fabelhafte, wie eine riesige Schallwelle im Raum glockenhaft schwingende, den hinteren Partien des Schädels entströmende, im Vorderschädel (und zwar im Sinus) mit ungeheuren Fangkräften konzentrierte Ton war purer Metallklang ohne die geringste Spur nasalen Gepräges. Das mag ungewöhnliche gottbegnadete Veranlagung gewesen sein? Aber haften nicht auch andere z. B. baritonale italienische Stimmen wie San Marco, Amato, die Bässe Arimondi und Brombara, und vor allem der alte, ewig junge Battistini in unserem Gedächtnis gerade wegen ihrer wunderbaren, glockenhaft schwingenden markigen und metallischen voce di testa? Und gehen in Deutschland nicht bardenhaft schöne und bombastische Stimmen dutzendweise alljährlich durch ihr halsiges Singen, durch ihre eingepferchte nasale Führung und durch ein bedauerliches Manko an echtem hohen Kopfklang zugrunde?

Die Mittel und Wege zur voce di testa sind in Deutschland, wo „Decken“ und „Stauen“ noch immer zu Grundsätzen und Leitmotiven edlen und kunstvollen Singens gehören, fast gar nicht bekannt. Die früher schon von mir angegebenen Resonanzübungen — ich muß es gegenüber Andersdenkenden mit Nachdruck betonen — mit Minimalluft und Zwerchfellinnervierung erfordern 4—5 Jahre, bis die von Natur spärliche Kopfresonanz bis zur künstlerischen Vollendung der voce di testa durchgearbeitet ist. Es spielt dabei gar keine Rolle, ob diese oder jene Stimme als Resonanzkörper leichtere Schwingungsbereitschaft einzelner Knochenpartien bald zeigen wird: Schädelbasis und Schädeldecke bilden erst dann eine schwingende Einheit, wenn ihre resonanzlichen

Ausstrahlungen vom Sinus nach den Caven des Hinterkopfes ausgehen und zur rotierenden Schallwelle werden. Und diese schwingfähige Knochensubstanz, welche für die Laryngologen, die alles klangliche Keimen und Werden ausschließlich im Kehlkopf und seinen schwingenden Stimmbändern suchen, entweder ein crux interpretum oder eine ewige Skepsis bleiben wird, . . . birgt für die neue Stimmkunde Membrane, die sich aus Schlacken, aus schnarrenden, reibenden, phonatorischen Geräuschen schälend lösen, gleich einem rotierenden, aber noch nicht intonierenden Gramophon und allmählich Schall werden. Diese Knochensubstanz birgt außerdem wahrhafte Greif- und Fangkräfte, wenn in dem von mir entdeckten „Freilauf" die Schallwelle ihre eigene Bahn nimmt, neue Luftwege, neue Resonanzen, neue Expansionen sucht. Sie wird zu einer kaum zuvor geahnten Quelle der Partialtöne, worüber an anderer Stelle weiteres zu sagen ist. Sie wird zu einer unerhörten „Stütze" des Tones, so daß sich die ganze, auf dem Zwerchfell federnde Körperkraft des Sängers dahinter- (nicht wie es immer falsch geschieht darunter-) stellen kann. Diesem Entwickelungsprozeß zunehmender Schallkraft, bei einem Minimum an Atem- und Muskelspannung zu schildern, zu exponieren und auf viele Monate verteilt in ganz bestimmten Übungen festzuhalten, habe ich schon vor 12 Jahren in meinem Problem: „Bariton oder Tenor?" versucht. Allein ich machte die Erfahrung, daß für die Resonanzübungen die tiefe Stimmlage als resonanzschaffende Region nicht innegehalten wurde. Folglich konnten gewisse Klangschichten nicht zur Auswirkung kommen und nicht so als Resonanzeinheit erstarken, um in allen Fällen der verkümmerten oder versungenen Tenorstimme zum „Klingenden Schädel" in kurzer Zeit gelangen zu können. Dagegen habe ich in mehreren Tenorfällen, vor allem aber in dem frankfurter, im Ausland wegen seiner italienischen Singweise sehr geschätzten Tenor John Gläser, in dem stimmlich besten deutschen Buffotenor Heinrich Lohalm (Düsseldorf, Stuttgart), sowie in dem jungen Bariton der Oper in Helsingfors Oiva Soini aus Partialtönen heraus eine voce di testa buchstäblich errungen, die den schwellenden metallischen Naturklang italienischer Stimmen in keinem Belang nachgibt.

CARUSOS VOCE APERTA UND DAS „DECKEN“ DEUTSCHER TENÖRE

Die mehr gefühlten als klargestellten großen Gegensätze zwischen deutschem und italienischem Singen, zwischen deutscher und romanischer Auffassung von Klängen Klangfarben und Klanggebilden, von offener Stimme und freiem offenen Singen, von geschlossener Stimme (voce chiusa) und geschlossenen Vokalen, von hellem und dunklem timbro können nicht deutlicher zusammengefaßt werden, als in den diametral entgegengesetzten Begriffen: voce aperta und „decken“. Wer diesen sonderbaren, der Terminologie der Pferdezucht und des Gestütsreglements entlehnten Ausdruck in die deutsche Gesangspädagogik als Kunstterminus eingeführt hat, ist nicht festzustellen. Das fürchterliche unkünstlerische Wort ist trotz energischer Abwehr heute noch gang und gäbe. Mit ihm lebt die falsche Vorstellung, daß dunkler Timbre der Männerstimme nur dadurch zu erziehen ist, daß die Kehle geschlossen, der Hals zu—gedeckt d. h. stranguliert und so belastet wird, daß der in seinen Resonanzräumen offene klingende Schädel als nie versiegende Klangquelle abgeschlossen, in Wahrheit total zugedeckt wird. Mit dem verfänglichen Wort ist die weitere falsche Vorstellung verknüpft, daß Stimmhöhe bei Männerstimmen offen und flach, hell und grell bleibt, wenn sie nicht „gedeckt“ wird. Die ewige Verwechslung des stimmtechnischen Begriffes „offen“ mit der unzweifelhaft kunstwidrigen stimmklanglichen Vorstellung von „flach“ im Sinne völliger Resonanzlosigkeit tut das übrige, um in der deutschen Stimmerziehung den italienischen Begriff voce aperta = offene Stimme in argen Mißkredit zu bringen.

Man hat wahrhaftig ästhetische Scheu vor der offenen Stimme, weil sie in den ersten Stadien ihrer Entstehung und Durchbildung, also in ihrem physikalischen und physiologischen Werdegang unschön unfertig hell und grell manchmal zu Ohr dringt. Was tut man? Man schließt, wenn die Bruchtöne der Männerstimme an die Reihe kommen, die Kehle, schnürt den Hals bis zur Strangulation zu, „färbt dunkel“, d. h. singt halsig, und ist überzeugt, in dieser vertraktesten aller Muskelstellungen die hohe Quart des Tenors erobern zu können.

Die auffallende Rückständigkeit dieser Quart gegenüber ihrer souveränen Beherrschung seitens der Romanen hat vorzugsweise in dem „Decken“ deutscher Stimmbildung ihren Grund. Kein

Italiener „deckt“, sondern läßt Kehle und Hals beim Bilden der verwickelten Übergangstöne zur höchsten Lage sperrweit offen. Allein der Italiener singt bei weit geöffneter Kehle (aperta gola) nicht zum Munde heraus, was allerdings Flachmeierei in unkünstlerischstem Format bedeuten würde, sondern in die Resonanz, in den Schallraum des Schädels hinein. Weil aber, wie wir gesehen haben, die voce di testa von Natur ihm im vollkommenen und größten Maß des Kopfvolumens mit auf den Weg als Lebenselixier gegeben wurde, so singt er eben kraft seiner genialen Begabung voce aperta in testa.

Das ist eines der vielen Geheimnisse der Carusostimme wie der italienischen mühelos strahlenden Höhe überhaupt.

Warum klingt nun die voce aperta bei den Italienern so sieghaft und spielend, und warum raubt das „Decken“ der Deutschen besonders den Tenorstimmen jede Möglichkeit zu strahlender müheloser Höhe? Wir haben gezeigt, daß das Klangingredienz der voce di testa ihre hörbar mitklingenden Partialtöne sind, deren Zahl und Stärke bei Stimmen wie Caruso und San Marco ganz ungewöhnlich, ja fast eine Ausnahme sind. Daher die Klangintensität und Klangschönheit der Carusostimme, daher ihr Kopfvolumen und ihre sinnlich-dunkle Färbung. Wären die Partialtöne in geringerer Zahl nur vernehmbar, so würde die Carusostimme nicht die Leuchtkraft ihrer hinreißend hohen Töne haben, vielleicht sogar, weil sie ein Naturphänomen und kein Kunstprodukt wie die Boncistimme ist, sogar flach klingen. Feinhörige wissen, daß in jeder italienischen Höhe naturalistische Klangkeime verborgen liegen, die in dubio einen kleinen Stich ins Grellfarbige, ja ins Unästhetische menschlicher Klänge haben. Unwissende schieben die Schuld der offenen Stimme der „flachen Singweise“ zu, während für den Forschenden das Grelle und Gellende Rudimente höchster Schädelresonanz, Unvollkommenheiten der Kopfresonanz oder nicht zu Klang gewordener Schall — sozusagen Protuberanzen tenoralen Sonnenglanzes sind. Diese physikalisch-vokalen Absonderlichkeiten sind demnach dem Kundigen ein Fingerzeig, wie die höchste postazione der Stimme mit meinen Worten ausgedrückt: die höchste der zwölf Klangschichten „offen“ d. h. mit weit geöffnetem Hals und Mund erreicht werden kann! —

Hier aber stoßen wir in der deutschen Stimmbildung auf Anschauungen, die mit den italienischen über postazione della voce nun einmal nicht zu vereinbaren sind. Nach Porpora verlangten die Italiener sieben Jahre stimmlicher Ausbildung. Ihr Übungsmaterial blieb bekanntlich auf sehr wenige Noten beschränkt. Es muß also in der altitalienischen Methode ein phonatorisches Werden von Stimmklängen, ein ästhetisches Herausschälen vom Klang zum Ton gegeben haben, und zwar auf Grundlage und in der Grundstellung der traditionell gewordenen voce aperta. In Deutschland ist man zu allen Zeiten von fertigen

Klängen, von „schönen“ Tönen ausgegangen: Man hat den ganzen langen Entwicklungsprozeß von hellen zu dunkeln Klängen, von naturalistischen Mißtönen zu ästhetischen Klanggebilden gradezu auf den Kopf gestellt. Man will auch heute den prozessualen Vorgang organischen Reifens mit Gewalt abkürzen und gleich „schöne“ Töne haben. Man verabscheut die Nebengeräusche, hinter denen Krisen fabelhafter Entwicklung und ungeahnter Phänomene z. B. keimende Partialtöne stecken. Als wenn Entstehen und Werden von Werken der bildenden Kunst schön im ästhetischen Sinne künstlerischen Genießens wären! Das Auge der schönsten Frau ist beim Vorgang des Malens nicht bloß nicht schön, sondern medusenhaft verzerrt und stierend. Das Bildwerk in Marmor Holz oder Bronze ist in den technischen Intervallen seines künstlerischen Werdens unschön bizarr grotesk, wie Rodin uns gezeigt hat. Nur der Gesangston, das edelste subtilste Bildwerk des feinnervigen dionysischen Menschen, soll von vorneherein „schön“ sein? Wurde größerer Nonsens je in der Kunst gepredigt und gelehrt und zum Dogma erhoben?

Was war die Folge? Man verfiel auf Verzerrungen der Organe, mißhandelte sie statt sie zu schulen und durch Schulung in Verlauf der Dinge auch schönen Klang den elastischen Muskeln, den biegsamen Knochen zu entlocken. Auf den Gedanken, die Träger der Stimmschönheit: die Partialtöne durch Elastizität und Dehnbarkeit aller Singorgane (voce aperta) auch in höchster Lage dem Resonanzkörper zu entlocken und zu verstärken, ist nie jemand gekommen. Dagegen verfiel man, um die Töne „schön“ zu machen, auf das unselige „Decken“ und schaffte ein Zerrbild relaxierter Muskeln, offener Kehle, elastischen geöffneten Halses und Pharynx und verbarrikadierte den Luftweg zur Stimmhöhe. Durch „Decken“ gehen auch heute noch viele und ursprünglich glanzvolle Stimmen zugrunde, ohne je Stimmhöhe bis zum hohen C erreicht zu haben. Daher seit zwei Jahrzehnten mein Kampf gegen das Wort wie gegen die Ausführung dessen, was heute „Decken“ heißt.

„Dunkle“ Klänge ist Tiefgriff im Sinne des appoggiare la voce eines Caruso im Verein mit konzentrischen Partialtönen.

CARUSOS HÖHE UND DIE DEUTSCHE „BRUSTSTIMME“

Carusos Höhe, also das stimmlich-physikalische Moment, das ihn zum unerreichten weltberühmten Tenor gemacht hat, wird wohl immer Kopfzerbrechen machen und ein crux interpretum bleiben. Sie ist aber auch der Angelpunkt, um welchen sich alles Geheimnisvolle der Stimmkunde, besonders für die deutschen Stimmbildner, dreht. Ich frage: ist das Geheimnis erforscht, ist die Materie menschlicher, in Sonderheit männlicher Stimmhöhe klanganalytisch zergliedert und für immer und für jeden einzelnen Lehrer unserer Kunst so klargelegt worden, daß die Struktur hoher Töne von tenoralem Charakter gleichsam von Noten abgelesen werden kann wie von einer Tabulatur für „Gesetz und Bänd'“? Bedeutet die Caruso-Höhe im Tenorbereich phänomenaler künstlerischer Auswirkung einen unerklärbaren Ausnahmefall von säkularer Seltenheit, oder ist sie in ihren physikalischen Bestandteilen wie in ihren stimmkonstruktiven Elementen denjenigen Stimmbildnern kein Geheimnis mehr, die hinter ein anderes Rätsel und Geheimnis gekommen sind: nämlich hinter die deutsche „Bruststimme“ im Gegensatz zu dem falsetto petto und der voce mista der Italiener?

Wenn ein deutscher Tenor einen Forteton in hoher Lage singt, so steht es bei Laien wie bei den allermeisten Fachleuten unerschütterlich fest, daß ein solcher Forteton nur mit großer physischer Kraft, mit der größten Muskelanspannung, gemeinhin also mit „Bruststimme“ hervorgebracht werden kann. Daß noch andere phonatorische Möglichkeiten die physikalische Auswirkung hoher faszinierender Töne hervorbringen können, und daß das, was man allgemein mit „Bruststimme“ bezeichnet, durchaus nicht allein der physikalische Grund schmetternder, niederzwingender Stimmkräfte ist, darauf sind nur wenige Forscher gekommen. Und doch zeigt nicht nur Caruso diese andere Stimmkraft, sondern jeder italienische Tenor, sei er naturalistischer Bänkel- und Straßensänger oder Kunsttenor. Die deutsche „Bruststimme“ als Inbegriff und Ausdrucksmittel kraftvoller Höhe führt zum Ruin der Tenorstimme. Die vielen schönen und großen Tenorstimmen, die sang- und klanglos nach sehr kurzem meteorgleichen Aufleuchten am Horizont deutscher Gesangskunst für immer verschwinden, beweisen diesen im ersten Moment scheinbar zu kühn und bizarr geformten Satz. Denn was heute unter „Bruststimme“ verstanden, von Mund zu Mund,

von Schule zu Schule, von Methode zu Methode als „Bruststimme“ gelehrt, erklärt und überliefert wird, ist das gerade Gegenteil der italienischen Höhe, die überwiegend ein Produkt der eigenartigen, in ihren Bestandteilen total verkannten voce di testa ist. Nur ganz wenige ahnen und fühlen und hören nämlich — und das ist die Lösung des Problems — daß die schmetternde, metallisch im Raume erklingende Höhe der Italiener in Wirklichkeit eine Falsettfunktion ist, die einerseits durch die intensiv mitklingenden Partialtöne und andererseits durch die unerhörte Schwungkraft des Zwerchfells zur allerhöchsten Schallkraft gesteigert wird. Die unerklärliche Mühelosigkeit und Ausdauer, mit welcher nicht nur Caruso mit den note alte spielt, können doch nur in einem absolut freien Spiel der Muskeln, das der Italiener eben mit senza die ogni muscoli charakterisiert haben will, physiologischen Grund haben. Dieses federleichte Muskelspiel kann logisch nur aus einer Funktion allmählich durch Übung hervorgehen, die ohne viel Luft, ohne athletische Kraft und ohne Anspannung nennbarer Muskelgruppen die allergrößte Resonanz auslöst. Diese Funktion kann nur die Falsettfunktion sein, weil das richtige Falsett physiologisch die absolute Entspannung aller muskularen Kräfte bedingt. Das ahnt und fühlt wohl jeder Natursänger, wenn er auch nicht weiß und sich nicht vorzustellen vermag, wie aus dem ohnmächtigen Falsett eine kraftvolle Funktion des Fortesingens erwachsen kann. Daher der Streit, der namentlich in den letzten Jahren wieder die Lehrmeinungen in zwei sich bis aufs Messer bekämpfende Richtungen gespalten hat. Allein es ist kein Streit um Worte, um Begriffe, um richtige oder falsche stimmklangliche Vorstellungen und Ausdeutungen, sondern ein Streiten um tiefere Erkenntnis vom Wesen der Männerstimme überhaupt und um größeres pädagogisches Können, ein Wettkampf um den unmittelbaren Erfolg. Diejenigen, die an der „Bruststimme“ festhalten, mithin an ein Pressen und Stauen der allervollsten Lungen, an ein Anspannen der Brustmuskeln, der Flanken und der obendrein noch eingezwängten Bauchmuskeln, verneinen natürlich die Verstärkung der Falsettfunktion, weil sie die Elemente der für sie unfaßlichen Verstärkung nicht kennen. Diejenigen, die längst gewohnt sind, beim Anhören stimmhoher und stimmleichter Italiener sich falsetthaft in die Funktion solcher schwingenden und schwebenden hohen Töne einzufühlen und einzuleben, bleibt stündlich die Frage nach dem Wie der Verstärkung das pädagogische Endziel.

Beide Verstärkungsmöglichkeiten, die Partialtöne und die Schwungkraft des Zwerchfells, führen in ein Gebiet der Stimmforschung, das auch der begnadete Italiener und die ehedem traditionsstarke, heute verblaßte und fast schon verschwundene „altitalienische Methode“ nicht erschlossen hat. Wer weiß denn von allen denen, die so merkwürdig zäh das Palladium der altitalienischen Methode hochhalten, wie die Partialtöne dem Stimm-

organismus entlockt werden und durch welche Mittel die gewonnenen Partialtöne so verstärkt werden können, daß sie die Basis der Funktion des Singens im eigentlichsten Sinne des Wortes und seiner klanglichen Kombinationen schaffen? Und wer weiß in unserer Periode des „Stützens", des „Stauens", der „Bruststimme", wie das Zwerchfell vom Druck der Bauch- und Flankenmuskeln, von der ungeheuren und absichtlichen Belastung des gegen die zarte Kehle gestemmten Oberkörpers so befreit wird, daß diese ungemein elastische Muskelgruppe zum Hauptagens der Schallwelle, zur motorischen Kraft des Tones wird, die ungehemmt und ungezügelt zum größten Phänomen der menschlichen Stimme, zum Freilauf wird?

Würde hier die „Bruststimme" einsetzen in dem Muskelzwang und in der klanglichen Mißdeutung, wie sie heute gang und gäbe ist in deutschen Landen. so würde sofort die mysteriöse Schleuderkraft stocken und keine „hohen Töne" erzeugen. Denn das Zwerchfell, diese unendlich empfindsame, in seiner motorischen Auswirkung fast grenzenlose Muskelgruppe reagiert sozusagen willenlos nur auf das Senza di ogni muscoli (wie beim Italiener). Dieses federleichte Spiel der Muskeln ist, wie der Italiener in seinen genialen Instinkten scheinbar paradox sagt, ein Spielen „ohne Muskeln". Und wann ahnen und fühlen wir Deutsche beim Singen das „ohne Muskeln" d. h. das Freisein von jedem, auch dem geringsten Muskeldruck? Doch nur, wenn wir Falsett singen oder aber, was im Grunde dasselbe ist, wenn infolge von Überdehnen nnd Überspannen der Muskeln bei der Produktion von hohen Tönen diese umschlagen: wenn also der mit gewaltiger Körperkraft bewirkten Bruststimmen-Spannung mit größter Plötzlichkeit die Entspannung aller Muskeln ungewollt und erschreckend schnell im Bruchteil einer Sekunde folgt. Der Sänger, dem beim Üben oder auch leider manchmal in künstlerischer Betätigung ein hoher Ton umschlägt, spürt nämlich gar nichts in der Kehle, . . . im Gegenteil, das Umschlagen löst ein unsagbar befreiendes Gefühl aus. Und würde er, wie Caruso dies nach authentischen Zeugnissen seines Privatagenten den Synagogentenören abgelauscht und sogar geübt hat, dem befreienden Gefühl des Überschlagens nnd Umschlagens nachgeben und nachgehen, so würde zu seinem größten Erstaunen ein ganzes Register von hohen Tönen sich auftun. Schon diese höchst merkwürdige Erscheinung ist ein schlagender Beweis gegen die einzwängende, die Höhe unbedingt hemmende, ja ausschließende „Bruststimme". Der überschlagende, den Stimmorganismus (Zwerchfell) vom Druck und Zwang befreiende Ton erzeugt aber das viel verkannte Falsettgefühl, ist tatsächlich im physiologischen Sinne das Falsett und verstärkt sich mit denselben Mitteln und mit demselben Wege organischen Wachsens wie die schulgerecht aus der Minimalluft gewonnene freieste Funktion, welche dem Denken und dem Empfindungsvermögen des Sängers am ehesten als Falsettfunktion klar und zu eigen wird.

Es folgert sich beinahe von selbst, daß volle Lungenkraft diese Entlastung der Organe niemals herbeiführen kann. Nur ein Minimum des Atems bewirkt das Senza di ogni muscoli und in weiterer Folge und in bewußter Übung die federnde Schwungkraft des Zwerchfells. Ist aber die deutsche sogenannte Bruststimme nicht gerade das Gegenteil von der Minimalluft? Besteht sie nicht gerade und immer in einem „Volldampf voraus", in gehörig vollgepumpten Lungen, in gewaltsam eingezogenem Bauch und in gestautem Thorax? Ist die Bruststimme der deutschen Tenöre nicht, um mich drastisch auszudrücken, eine Zwangsjacke für alle feineren und federnden Organe, eine Strangulation der Kehle und eine furchtbare, geradezu verheerende Belastung des Zwerchfells? Die Bruststimme ist in der Tat ein zwangvolles Stillegen der motorischen Kraft der Höhe, die einzig und allein im lockeren Zwerchfell ihren Sitz hat und von dort aus, gelöst vom musikalischen Willen des Singenden, die ungeheuren Evolutionen der Stimme hervorruft, die ich entdeckt habe und schlechtweg Freilauf nenne. Das freie Spiel der Muskeln, das Singen „ohne Muskeln" kann nur in der Falsettfunktion sich einstellen. Die Falsettfunktion ist das Geheimnis der spielenden, verblüffend mühelosen Höhe der Italiener, ist das Geheimnis des organischen Aufbaues ihrer vielbeneideten Kantilene. Wer gesehen und bestaunt hat, wie wenig Luft Caruso vor der längsten Gesangsphrase, vor der gewaltigsten Explosion in seinem unerreichten Canio-Monolog „holt", dem wird ein Einfühlen in die immerwährende Falsettfunktion seiner phänomenalen Höhe, und in das „atemraubende" schier endlose Aushalten seiner hohen F, B und C als Radames, Jose, Rudolf und Manrico nicht schwer werden. Wir haben das eine Verstärkungselement der Falsettfunktion, die vom Willen des Sängers unbehinderte, mehr und mehr sich steigernde Schwungkraft des Zwerchfells kennen gelernt. Von dem anderen Element der Verstärkung durch die Partialtöne soll das nächste Kapitel handeln.

CARUSOS STIMMSCHÖNHEIT UND DER DEUTSCHE WEG ZU DEN PARTIALTÖNEN

Bekanntlich herrscht über keine Materie unserer Kunst solche Unklarheit wie über die Qualitätsunterschiede der eigentlichen „Schönheit" der menschlichen Stimme. Der eine findet die Stimme schön, der andere unschön, unedel, und jeder glaubt recht zu haben. Fragt man, worin nun die Schönheit der Stimme besteht, so bekommt man die sonderbarsten Antworten, nur nicht die richtige, das Geheimnis enthüllende. Einen beliebigen Instrumentalton unserer Skala nennen wir dann „schön", wenn er keine klangfremden Beimischungen, keine dissonierenden Obertöne hat, also rein ist. Zur Reinheit gehört nicht nur die Abwesenheit fremder störender Qualitäten, sondern auch die Abwesenheit alles dessen, was kein Ton im engeren Sinne sondern bloßes Geräusch ist. Je nach der Klangquelle, aus der die Töne stammen, ist diese Beimischung unter Umständen recht erheblich, namentlich bei der näselnden, quäkenden Oboe, die märchenhafterweise der menschlichen Stimme am ähnlichsten sein soll. Von elementarer Schönheit des Instrumentaltones kann erst da gesprochen werden, wo alle diese tonfremden Beimischungen verschwunden sind, die den Ton seiner Idealität entkleiden und immer wieder an die mechanischen Vorgänge seiner Entstehung erinnern.

Worauf beruht nun der Zauber der sogenannten „schönen" Stimme, die oft über empfindliche Mängel der Technik hinweg die Herzen der Hörer bezwingt und Wirkungen erzielt, an die selbst hohe Gesangskunst, namentlich bei einer minder kunstverständigen Hörerschaft, nur schwer hinanreicht? Worauf beruht vor allem die magnetisch anziehende, dämonisch bezwingende Schönheit der Caruso-Stimme, die zweifellos mehr ein Naturphänomen als ein Kunstinstrument von der technischen Präzision und unfehlbaren Sicherheit eines Bonci und Battistini war? Der eine Fachmann antwortet, das Geheimnis sei die baritonale Beimischung seines Tenors; der andere sucht die Erklärung in der ganz seltenen Weichheit der Caruso-Stimme bei aller Männlichkeit. Merkwürdig, daß man nur selten den eigentlichen Grund hört: nämlich die ungemein starken mitklingenden Partialtöne der Caruso-Stimme. Nur die Partialtöne, ihre Zahl und die Stärke ihres Mitklingens entscheiden über das, was wir „schöne" Stimme nennen. Nur sie machen die

Qualitätsunterschiede beim Vergleichen vieler aparter Stimmen miteinander aus. Je zahlreicher und je mehr konsonierende Partialtöne eine Stimme hat, um so schöner ist sie, um so reicher und voller, im eigentlichen Wortsinne polyphoner klingt sie im großen Raum. Je weniger Partialtöne in einer Stimme sind oder je weniger konsonierend, um so ärmer und leerer erscheint ihr Erklingen und um so weniger „schön". Daraus folgt, daß diese faszinierende Klangschönheit der Partialtöne bei Caruso und bei anderen Bevorzugten nichts anderes ist, als eine mikroskopisch gewordene Harmonie; daß sie auf dem gleichen Prinzip beruht wie der Akkord, und gewissermaßen nur ein noch nicht zu voller sinnlicher Erscheinung gelangter Akkord ist.

Diese Vielstimmigkeit der menschlichen Stimme finden wir selten. Und doch tritt sie beim Tonbilden in manchmal sonderbaren Kombinationen auf. Sie war es, die vor 15 Jahren zu meinen ersten Resultaten führte. Zuerst nicht wissend, daß diese gleichzeitige Dreistimmigkeit und Vierstimmigkeit, die sich aus den phonatorischen Geräuschen ergaben, ein Analogon der Helmholtzschen harmonischen Obertöne war, nannte ich die mikroskopisch gewordene Harmonie sehr kennzeichnend: Orchestrion. Das eine wußte ich, daß wenn ich „das Orchestrion spielen" ließ, also wenn ich ungehemmt den Geräuschen und Beiklängen nachging, die Vielstimmigkeit eine plötzliche auffallende Verstärkung und Verschönerung der unteren Lagen, besonders der Bruchlage zur Folge hatte. Erst viel später fand ich die Identität der sehr dünn, aber sehr schön klingenden Partialtöne mit den Helmholtzschen Obertönen durch das mathematische Mittel der aufgezeichneten Töne bei verschiedenen Stimmen.

Die Dünnstimmigkeit der entstehenden Partialtöne, das selbsttätige Höhersteigen der dünnen Luftwelle, wobei sich ein „Strang" nach dem anderen in immer höheren Tönen bis an die Grenze der dreigestrichenen, ja bis in die viergestrichene Oktave hinein ablöst, brachte mich auf die Konstruktion der Minimalluft. Der Ausatmungsstrom bei normaler Luftreserve in den Lungen ohne merkliche Einatmung — also das große Gegenteil von Vollpumpen, Vollatmen, Luftstauung — führt zur Minimalluft, zweifellos eine Kunstatmung, die nur geniale Naturalisten wie Caruso und Tamagno aufweisen. Das Schöpferische dieser Kunstatmung setzt gesunde Lungen und tägliches Üben voraus. Die Minimalluft ist es, die die Starrheit der Muskeln allmählich löst und zur absoluten Relaxierung der Singemuskeln führt. Erst die völlige Lockerung der Muskeln innerviert das Zwerchfell. Das erste, was durch die Innervierung an Klängen entsteht, sind ganz hohe Partialtöne.

Die zweite, für die Verstärkungsmöglichkeit der Falsettfunktion entscheidende Frage hängt von der Verstärkung der Partialtöne ab. Es ist sicher merkwürdig, daß diese Verstärkung nicht, wie wohl jeder annehmen würde, dadurch geschieht, daß

man Partialtöne immerfort intoniert und hält, sondern auf mittelbarem, ganz entgegengesetztem Wege: durch die Tiefe. Die Resonanzübungen in tiefster Lage, also der vokallose Ton (dessen Existenz immer noch bestritten wird) bewirken ein fast unglaubliches Verstärken der gewonnenen und sich mehrenden Partialtöne, mögen sie sich in noch so singferne Regionen verlieren. Nie habe ich schon aus diesem Grunde wundersamer Kräftigung die Tönchen für „spielerische" gehalten, auch nicht in der Zeit, wo ich ihre Gleichheit mit den harmonischen Obertönen Helmholtz' noch nicht gefunden hatte. Von der Kräftigung der Partialtöne hängt, wie gesagt, die Verstärkung der Falsettfunktion ab. Ich gehe so weit, auf Grund meiner Erfolge zu behaupten, daß die verstärkten Partialtöne nicht nur die ganze Stimme zurechtlegen, also Die Singefunktion schaffen, sondern daß die Höhe einer jeden Männerstimme und einer jeden Frauenstimme buchstäblich aus Partialtönen abgeleitet und aufgebaut werden kann. Und zwar bei Tenören in allen Fällen, wo die Natur die Höhe völlig versagt hat.

Ich möchte zum Beweise dieser für die meisten Widersacher und Zweifler verteufelt kühnen Behauptung nur den Fall Gläser anführen, der heute schon zu den wenigen deutschen Tenören gehört, die in romanischen Ländern anerkannt worden sind. Gläser war von Natur kein Tenor, war auch von bekannten Lehrern unserer Kunst als „Bariton" dokumentarisch festgelegt worden. Es galt also nicht etwa vorhandene, manchmal erscheinende und wieder verschwindende hohe Töne tenoral zu gestalten, sondern es galt, das Problem: vom Bariton zum Tenor zu lösen. Die Lösung war nur möglich, wenn ich die sehr hohen, überaus schönen Partialtöne (die im ersten Studienjahr schon bis zum vierten Helmholtzschen Oberton vordrangen) ganz wesentlich verstärken konnte. Das geschah auf obigem Wege und damit ward gleichzeitig die Falsettfunktion so erstarkt, daß sie im zweiten und dritten Studienjahr schon einen normalen Forteton der hohen Quart zuließ. Dieser auch sonst bei Tenören gewonnene Forteton ist italienisch, besitzt dieselbe Expansion, dieselbe Elastizität, dieselbe schwebende Kraft. Seine höchste Höhe ist unbegrenzt, seine letzte Steigerung von Kraft hängt nicht etwa von der „Bruststimme", sondern vom appoggio ab. Das appoggio — bei Caruso geradezu eine phänomenale Kraftentfaltung des Tones — ist ein Tiefgriff des Tones eigener Art, aber von oben. Bei Caruso ein phänomenaler selbsttätiger Vorgang, besonders wenn er in die Ekstase des dritten Aktes geriet; bei den deutschen Tenören eine Unmöglichkeit, weil durch die übliche „Bruststimme" die Muskeln genau umgekehrt von unten nach oben sich zwangsweise einstellen, diese Muskeltätigkeit zur Gewohnheit wird und falsche Muskeln des Thorax und unterhalb der letzten Rippe erstarken und erstarren läßt.

Das appoggio, also das Tiefgreifen der Stimme von oben nach unten, der gewaltige Anschlag auf den Brustkorb und die

Schulterblätter ist nur bei federndem Zwerchfell möglich. Im vorgeschrittenen Freilauf greift die Schallwelle oftmals von selbst tief und schlägt durch zwei volle Oktaven und mehr in das appoggio. Wir haben also im vorgeschrittenen Stadium der Stimmentwicklung eine dritte Verstärkungsmöglichkeit der Falsettfunktion: das italienische appoggiare la voce.

CARUSOS EINSINGEN – EIN WEGWEISER

Daß Caruso weit über das hohe C hinaus singen konnte, hat er in gelegentlichen Bemerkungen und durch die Weise, wie er sich einsang, d. h. wie er seine Singemuskeln bis zur völligen Entspannung gefügig und geschmeidig machte, zum Staunen der Sängerwelt bewiesen.

Caruso selbst berichtet, wie er bei dem furchtbaren Erdbeben in San Francisco, um sich vom ersten gliederlähmenden Schreck zu befreien und sich zu ermannen, singen mußte und dabei enorm hohe Töne hervorgebracht habe wie nie zuvor. Weiterhin teilte vor kurzem im Berliner Tageblatt Carusos Privatagent Lederer in einer Serie von interessanten Artikeln mit, daß Caruso in vielen deutschen Städten regelmäßig die Synagogen besucht und dem ihm fremden lithurgischen Gesang gelauscht, die eigenartig fistulierende, an das Überblasen der Klarinette entfernt erinnernde Stimmtechnik der jüdischen Vorsänger bewundert und das „Ansetzen, Umschlagen und Überschlagen der Töne“ viel und regelmäßig geübt hat.

Schon vor diesem Bericht hatte ich von dem mir seit meiner Leipziger Musikstudienzeit befreundeten, unlängst verstorbenen ausgezeichneten Paul Knüpfer erfahren, wie Caruso sich einsingt und in allen bizarren Wunderlichkeiten seines Einsingens das von mir entdeckte Phänomen des Freilaufs wiedererkannt. Wie Knüpfer mir erzählte, war das Einsingen Carusos ohne jede musikalische Disziplin, wirr und verwirrend ohne zusammenhängende Arpeggie oder Skala. Die Töne seien willkürlich in wirrem Durcheinander von hoch und tief und tief und hoch aneinander gereiht, gefügt, gestoßen, staccato und martelato verbunden worden; das hohe H und C habe Caruso in diesem „Hexentanz“ von Tönen bald forte bald piano gesungen, dann wieder sei es ihm (Knüpfer) so vorgekommen, „als schlüge die Stimme um weit über C hinaus nach F und G . . .“ Knüpfer erwähnt noch, daß auch andere Kollegen diese „kuriose Einsingerei“ verdutzt an der Garderobentür belauscht hätten, aber keinen Vers darauf finden konnten.

Als ich davon hörte, wußte ich sofort, daß jene gesanglichen Anomalien, jene grotesken und scheinbar antimusikalischen Tonfolgen zweifellos nicht von Caruso gewollt waren, sondern Klangprodukte einer unwillkürlichen Funktion, einer absolut ungehemmten, nicht eingestellten Muskeltätigkeit waren.

Diese Erkenntnis verdankte ich einer jahrelangen Beobachtung bei Männer- und Frauenstimmen: daß nämlich das vielverlästerte, meistens falsch diagnostizierte Überschlagen der Stimme nichts

anderes ist, als ein Sich-Befreien-Wollen der Stimme von jedem Zwang und Krampf der Muskeln. Verliert man nämlich absichtlich „die Herrschaft über seine Stimme“ — ein für die meisten unglückliches Gefühl — und läßt in Augenblicken des jedem Sänger wohlbekannten Nichtparierens gewisser Töne den Singemuskeln ihren Willen und freie Bahn, so stellte sich sofort eine ganze Skala neuer Töne ein. Verliert man nun gegen seinen Willen die „Herrschaft über seine Stimme“, d. h. schlagen die Töne um oder überschlagen sich in trillerartigem Tremolando, so würden dieselben Neubildungen von Klängen und unfertigen Tönen sich spontan zeigen, wenn man mutig, ohne eine Spur von Erschrecken, Mucken, Zucken und Verrenken des Oberkörpers in der Muskelstellung und in dem Muskelempfinden im Moment des Umschlagens verharren würde. Dieses Muskelempfinden ist im Vergleich mit dem sonstigen Spannen und Stauen und Stemmen dasselbe wie Falsettgefühl und ist das italienische Senza di ogni muscoli.

Das wußte zweifellos Caruso, als er nach seinen eigenen, uns von seinen Privatagenten Hugo Lederer überlieferten Worten: das schon erwähnte „Ansetzen, Umschlagen und Überschlagen der Töne“ nicht bloß theoretisch ergründen wollte, sondern aus vollster Überzeugung und regelmäßig übte.

So gelangte also Caruso als Naturalist zum „Freilauf“ nicht ganz, wie ich anfangs glaubte, aus genialen Instinkten, aber doch infolge scharfer und intelligenter Beobachtung anderer Naturalisten.

Carusos Einsingen enthüllt uns also das Geheimnis seiner Kunst, das er, wie einer seiner Erklärer meint, angeblich „mit ins Grab genommen“ haben soll. Wer das Einsingen dieses großen Sängers richtig versteht und in den grotesken Tonevulutionen, in dem von ihm dauernd geübten „Umschlagen und Überschlagen der Töne“ nicht erkrankte oder kaputte Stimmbänder zu hören wähnt, sondern Kriterien einer drängenden neuen Stimmentwicklung, Ansätze eines idealen Ausgleichs der Register . . . wer hinter den phonatorischen Begleitgeräuschen nicht „Indispositionen“ wittert, sondern das gerade Gegenteil: nämlich Stimmkrisen d. h. Entscheidungen, ob die ersehnte Höhe eintritt oder nicht, ob die Stimme größer, expansiver werden will, oder in der heute üblichen ein-Drittel-Verkümmerung oft schon während der Unterrichtszeit sich verfängt . . . wer diese Einsicht von unberechenbarer Tragweite gewinnt, der wird gerne meinen Schlußausführungen folgen.

DIE ENDGÜLTIGE LÖSUNG DES CARUSO-PROBLEMS

Schon das merkwürdige, ganz ungewöhnliche Einsingen Carusos abseits von allem Musikgesetzmäßigen der auch heute in Italien wieder gebräuchlichen Skalen und Arpeggien, Figuren und Melismen setzt ein Verstehen voraus, das einem neu erwachten Muskelsinn gleichkommt. Denn dieses Einsingen ist, wie gesagt, ein freies motorisches Spiel der Muskeln, aus dem in weiterer Folge musikalische Figuren sich ergeben. Also kein Stützen oder Festlegen von Muskeln bei Ausführung bestimmter Tonfolgen, wie wir es täglich bei ganz unentwickelten, im Umfange sehr beschränkten Stimmen in tausend „Methoden" erleben; kein Erzwingen von Höhe durch erzwungene Muskelstellungen, wenn Höhe oder Tiefe der Naturstimme versagt blieben; kein Kehlzwang bei erzwungener Deutlichkeit des Textsingens, das nun einmal, man kann sagen was man will, doch die größte Reife der Organe, die größte Expansion der Muskeln erheischt; kein Stauen der Luft, das im Grunde Unbehagen erzeugt, falsche Kraft und Muskelkrampf.

Solch freies Spielenlassen der Muskeln ohne hemmende und lähmende Zwangsvorstellung: es könne bei hohen Tönen was schlimmes passieren und ohne die primitive Irrung: Schönheit des Klanges schon in den Rudimenten seiner Entstehung suchen zu wollen, bedingt nicht nur einen neuen Muskelsinn, den der deutsche Tenor wegen seiner Muskelathletik hoher Töne und wegen seiner überliefert falschen, eingefleischten Vorstellung von „großer" Stimmentfaltung nun einmal nicht hat und der in den Stau- und Stütz-Methoden niemals gelehrt werden kann, sondern auch ein bislang unbekanntes Analysieren von Klängen und Teiltönen. Wir können mit Recht von einem neuen Muskelsinn spechen. Bei diesem spielt das artistische Hören und Vergleichen von fertigen Tönen, also das ästhetische Moment nicht die Hauptrolle, sondern das Heraushören der Tonkriterien, der primitivsten Klangbildung aus Geräuschen aller Art und jeder noch so verwirrenden Stärke. Weiterhin auch das künstlerische Vermögen, aus den aufblitzenden Partialtönen, dem schnellen Kreuzen von schönen und unschönen, entstehenden und halb- oder nur viertelsfertigen Klängen und Klangfärbungen die synthetischen Merkmale des idealen Gesangstones zu finden.

Wie oft will nicht die Stimme ihren eigenen Weg im Unterricht gehen, wie oft meldet sich nicht der „Freilauf" an in dem verblüffenden und erschreckenden Nicht-Halten-Können des Tones besonders bei Registerübergängen; wie oft muß sogar von Aus-

übenden dieser oder jener Ton mit Macht gehalten werden, wenn er nicht davonlaufen oder sich überschlagen soll?

In allen diesen Fällen stehen wir, wie ich in einem der früheren Kapitel an den Beobachtungen der Lilly Lehmann nachgezeichnet habe, brennend nahe dem Phänomen, das die Lösung aller Probleme der Stimmbildung in sich begreift. Die Definition liegt nunmehr klar:

> Der Freilauf ist eine bisher unbekannte Entfaltung der Stimme, nicht durch Atemstütze und Muskelzwang, sondern durch Minimalluft, durch ungehemmte motorische Kraft des Zwerchfells.

Die Minimalluft, wie wir sie früher beschrieben und als Kunstatmung charakterisiert haben, relaxiert erst den Gesangsorganismus; aus der Entspannung sämtlicher Muskeln heraus wird allmählich die Muskelgruppe, die wir Zwerchfell nennen, zu einem neuen und eigenartig kraftvollen Phonationsmuskel. Lassen wir ihn vermöge gänzlicher Ausschaltung des musikalischen Willens, gewisse Töne oder bestimmmte Tonreihen zum Erklingen zu bringen, frei spielen, so setzt das von mir gefundene Phänomen des Freilaufs ein, d. h. wir empfinden die Stimme als Schallwelle, die auf- und abläuft, manchmal sprungweise in größten Intervallen, manchmal staccato in kleineren Figuren, manchmal in plötzlicher, geradezu eruptiver Weise in erschütternden Fortissimi.

Nicht von vornherein wußte ich bei den Freiläufen, wo eigentlich die motorische Kraft zu suchen sei, und welche Muskelgruppe den Ausschlag gibt. Nur das eine wußte ich bald, daß es keine Grenzen für irgend welche Stimmcharaktere, wie sie in Gesangsschulen so schön und unumstößlich in Noten festgelegt sind, gibt und daß mit dem Eintritt des Freilaufs — den ich aber auch heute noch nicht bei Stimmprüfungen fixieren kann — ein Riesenwachstum der betreffenden Stimme anhebt und eine ungeahnte klangliche Veränderung in ästhetischen Konturen, die schon nach 2—3 Monaten die „alte", meist verkümmerte Stimme nicht wiedererkennen läßt. Den Schlüssel zu dieser Beobachtung bei Männer- und noch häufiger bei Frauenstimmen konnten mir auch die Wissenschaftler nicht reichen, denen ich das Phänomen bei einer Anzahl Schülerinnen vordemonstrierte. Es geschah dies im November 1909 in der Wohnung des bekannten Dozenten und wissenschaftlichen Fachschriftstellers Prof. Dr. Theodor Flatau. Zugegen waren ferner die Universitätsprofessoren und Fachphysiologen Gutzmann und Katzenstein und der Dozent der Charlottenburger Hochschule, der bekannte Physiker Prof. Dr. Schäfer. Die Vorführung konnte auf den Unparteiischen nur den Eindruck einer Inquisition hervorrufen, so scharf ging man mit meiner Entdeckung zu Gericht. Es wurde sogar von Suggestion und Hypnose gesprochen, obgleich die robusten, damals noch nicht unterernährten Walküren-

gestalten ganz und gar nicht nach spiritistischen Medien hysterischen Timbres aussahen, und treffende derbe Antworten auf derartige „Zumutungen“ zu geben wußten. Kurz — das Fazit meiner Vorführung war, daß unsere hochgeschätzten Autoritäten der Stimmphysiologie und Stimmtherapeutik vor einem Wunder selbsttätiger Stimmfunktion und teils schöner teils unschöner Klangproduktionen standen, deren physiologische Ursache auch ihnen ein Buch mit sieben Siegeln war.

So verharrte ich weitere Jahre in der peinlichen Unkenntnis der eigentlichen Ursache, bis eines Tages der Universitätsprofessor Bergell (Arzt für innere Medizin) nach mehrmaligem Hören und Beobachten beginnender und vorgeschrittener Freiläufe die eigentliche causa movens fand, und zwar in den wellenförmigen Stößen des Zwerchfells von der Lungenbasis aus. Professor Bergell stellte später durch Röntgenaufnahmen im Laboratorium von Dr. Immelmann als wissenschaftliches Novum die Tatsache fest, daß das Diaphragma am Ende des Freilaufs, also durchschnittlich nach 12—20 Sekunden — die phonatorischen Unterbrechungen mitgerechnet — eine Hand breit über die bisherige, von der Wissenschaft determinierte Insertionslinie hinausgeht. Auf diese bislang unbekannte Wahrnehmung führt Bergell die gewaltigen explosiven Klänge noch am Schluß des automatischen Muskelspiels zurück. Die Minimalluft als einzig in Frage kommendes Luftquantum ist damit bewiesen.

Ebenso auch das Gegenteil, daß nämlich der Freilauf bei der heute üblichen Luftstauung und Atem-„Stütze“ nicht einsetzen kann. Das Zwerchfell wird erst Phonationsmuskel und Motor der freilaufenden Schallwelle, wenn es nicht eingepfercht, sondern von den benachbarten Muskelgruppen ganz locker gelassen wird. Das übliche Baucheinziehen, besonders bei hohen Tönen bedeutet Starrkrampf des Zwerchfells.

Die nächste Frage, wann der Freilauf eintritt, ist folglich dahin zu beantworten, daß erst die Gesamtmuskelgruppen des früheren Stützens und Stemmens der Töne von unten herauf bis zur hohen Quart zu relaxieren sind! Eine schwere, langweilige und langwierige Arbeit bei Männerstimmen, ein manchmal leichtes und kurzes Kontrastudium bei Frauenstimmen mit viel Kopfresonanz. Denn man vergesse nicht, daß das Stemmen und Stauen der Atemmuskeln von unten nach oben immer auf Kosten der hohen Resonanz geht, stets eine Verkümmerung der an sich, wie wir gezeigt haben, bei deutschen Männerstimmen nicht gerade wohlbegnadeten voce di testa ist.

Damit berühren die zweite Frage, wo und wie die frei sich bewegende Schallwelle weitere Kräfte zu ihrer Vergrößerung findet. Die Antwort liegt in den Resonanzübungen, die stets so geübt werden müssen in tiefer Lage, als wäre das Phänomen noch nicht aufgetreten. Damit ist gesagt, daß jedes „Üben“ des Freilaufs ein Unding ist und unweigerlich in den beiden ersten

Jahren zu einem verhängnisvollen Irrtum führen würde. Selbstredend ist der „Freilauf“ außerhalb meines Unterrichts etwa von solchen, die ihn gehört und die ungeheuren Schwierigkeiten der jeweiligen Relaxierung nicht erlebt haben, ein bloßes Nachmachen unregelmäßiger und weit gespannter Tonfolgen und ebenso schädlich und absolut nutzlos, wie Skalensingen innerhalb drei Oktaven nach Noten oder wie eine um eine Quart höher transponierte Arpeggie. Die Grundbedingung fehlt.

Die dritte und Hauptfrage ist die: wie wird der Freilauf angewendet? mit anderen Worten: wie gelangt man aus dem unbewußtem in bewußtes und willkürliches Intonieren, wie aus dem musikalisch Gesetzlosem und Hemmungslosem in das Musikgesetzliche der Figur, der Kantilene, der Textphrase?

Mit dieser Frage beschäftigen sich sofort alle, die das Phänomen, besonders in seinem öfters ungebärdigen Entstehen erstmalig wahrnehmen eine wahre Schleuderkraft der Schallwelle suggestiv mitfühlen und in Mitbewegungen, z. B. der äußeren Bauchwand, sogar sehen. Es gruselt den Unbefangenen, wenn er die unglaublich hohen Töne erstmalig im Leben von einer menschlichen Stimme vernimmt. Die Meinung will dann aufkommen, als würde ich nicht mehr Herr über die goetheschen Geister, die ich rief. Man wird eben nicht beim erstmaligen Anhören gewahr, daß der Freilauf nicht nur ein ungeheures Mittel darstellt, alles, was „an Stimme“ im Körper latent ist, herauszufördern, sondern eine federleichte Muskelstellung allmählich schafft, welche Der Ansatz ist, sowie absolut lockere Muskeltätigkeit, welche Die Funktion des Singens ist. Aus dem freien Muskelspiel erwächst allmählich der Drang zum Singen und das sichere Bewußtsein, jeden Ton und jede Phrase im Freilaufgefühl singen zu können.

Das ist die Antwort. Wann der Drang zum Singen und das Bewußtsein erwacht, ohne den geringsten Druck früherer Intonationen bis weit über das hohe C hinaus jede Linie und Figur singen zu können, ist in Zahlen nicht festzulegen. Ich rechne bis zur Anwendung zwei Jahre nach Eintritt des Phänomens. Versuche mache ich schon im ersten Jahr und Tatsache ist, daß ich jeden neuen hohen und höchsten Ton — also bis in die Region der Partialtöne —, der sich im Freilauf erstmalig einstellt, unweigerlich sofort freiweg ansetzen kann. Darum sind freie Einsätze auf Fis^3 G^3 As^3 ja auf C^4 Cis^4 bei Frauenstimmen im ersten Jahre schon nicht selten, wie auch freie Einsätze von Tenören auf C^2, Cis^2, D^2 im ersten Studienjahr schon gang und gäbe sind.

Außerdem aber zeigt sich bei der Anwendung der Freilauffunktion auf Figur und Textphrase erst das eigentliche Gesangstalent, während beim Entstehen und Verlauf des Phänomens seine musikalische Verschiedenheit ganz unabhängig ist von der Musikalität der Lernenden. Beim

noch nicht zur natürlichen Singefunktion erstarkten Freilauf gibt die angeborene Elastizität der Muskulatur und die Möglichkeit der lockeren, federnden und doch intensiven Spannkraft der Nerven und Muskeln den Ausschlag, also das Somatische; bei der Anwendung der Freilauffunktion entscheidet das Artistische der Sängerseele, das Temperament und echtes Sängerblut. Ich habe Fälle bei Sängern und Sängerinnen von Ruf zu verzeichnen, wo der im zweiten oder dritten Monat einsetzende Freilauf ein solch überwiegendes Gefühl unbegrenzter Höhe und spontaner Entfesselung aller früheren Hemmnisse auslöste, daß sie in der neuen Funktion jede Gesangphrase in virtuoser nie gekannter Technik ausführen konnten. Das eben ist das Eigentümliche, das Phänomenale, das wirklich Carusohafte des Phänomens, daß in der Freilauffunktion nur musikalischer Wille, künstlerische Intuition und psychische Klangfarben dominieren, losgelöst von technischen Schwierigkeiten der Lage, der Übergänge, der Kantilene. Die menschliche Stimme ist erst in der Freilauffunktion das willige und gefügige Instrument, um das wir alle Italiener, die keine Schwierigkeit des Phonierens und der Höhe kennen, so sehr beneiden.

Alle Rechte, inbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1922 by
Charlottenburger West-Buchhandlung Otto George
Charlottenburg 4

ZWEI MEINER VERLAGSWERKE, DIE JEDER LESEN MÜSSTE!

PENDELSCHLAG

von

Walter Friedemannn

Über diesen Roman schreibt die Vossische Zeitung:

Wer noch Anforderungen an seine Lektüre stellt, der horch auf den „Pendelschlag" dieser Zeitgeschichte.

Geheftet 35.—M. Halbleinen 70.—M. Leinen 85.—M.

VON DER WAHRHEIT

von

L. I. M. Prechtl

Diese Schrift erläutert die oft gestellte Frage:

Ist unsere Religion, sind unsere Wissenschaften wahr?

Vornehm kartoniert 24.—M.

CHARLOTTENBURGER
WEST-BUCHHANDLUNG
OTTO GEORGE
CHARLOTTENBURG, Wilmersdorfer Straße Nr. 41

IDEAL-DRUCK BERLIN SO 36

WIENBIBLIOTHEK
+QWB6208502