# 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.