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.