

Corinna Herr, Arnold Jacobshagen und Thomas Seedorf (Hgg.)

Der Tenor. Mythos – Geschichte – Gegenwart

(= Musik – Kultur – Geschichte 8)

Würzburg: Königshausen & Neumann 2017; 256 S.; ISBN 9783826062049

Konstantin Parnian



Wie im Untertitel vorangestellt und nach wenigen Zeilen des Vorworts hervorgehoben, »legt der vorliegende Band erstmals auch einen deutlichen Akzent auf den Tenor als ein gleichsam ›mythisches‹ bzw. mythenstiftendes Phänomen und betrachtet diesen somit aus interdisziplinären kulturwissenschaftlichen Perspektiven« (S. 7). Diesem Ansatz Rechnung tragend beginnt der erste Beitrag des Herausgebers Thomas Seedorf sogleich mit einer kritischen Reflexion der inflationären Verwendung des Begriffs »Mythos« und seiner wissenschaftlichen Umkreisung. Bevor Seedorf sein eigentliches Thema eröffnet, eine Untersuchung Enrico Carusos als »Ursprung des Tenor-Mythos« (S. 14), schwenkt er lehrreich und komprimiert zu Gilbert-Louis Duprez, der im historischen Narrativ als Gründungsvater des hohen *c*, respektive *c*², in Bruststimme gilt. Während dies viele andere Publikationen übersehen oder aussparen, wird darüber aufgeklärt, dass Duprez selbst niederschrieb, das *b*¹ sei die natürliche Grenze der Bruststimme, der *voie de poitrine*, über die selbst hohe Männerstimmen nicht hinaus kämen (vgl. S. 13). Demnach wäre auch jenes ›erste‹ hohe *c* im April 1837 an der Pariser Oper lediglich ein kraftvoller Ton in der Kopfstimme gewesen. An dieser Stelle sei erlaubt, zu hinterfragen, inwiefern die Begriffe Brust- und Kopfstimme für wissenschaftliche Ausführungen tauglich sind. Genannte Unklarheiten in der (Hör-)Wahrnehmung sollten bereits Grund genug sein, diese in Frage zu stellen.

Auch Corinna Herr, ebenfalls Herausgeberin, gesteht in ihrem Beitrag zur »Pariser Tenor-Situation um die Mitte des 19. Jahrhunderts« (ab S. 145), der mit knapp 40 Seiten am längsten ausfällt, ein: »Tatsächlich wird der Begriff *ut de poitrine* bzw. *ut de dièze* (oder ›dièze‹) in diesen Jahren weniger verwendet, als es die

eingangs zitierte Formel vom ›seismischen Schock [eine Bezeichnung Jürgen Kestings von Duprez' hohem *c*] und andere Postulate implizieren würden« (S. 157). Trotz dieser Feststellungen scheint bis heute keine Notwendigkeit für eine präzise Terminologie gesehen zu werden, obwohl das Interesse auf naturwissenschaftlicher Seite keineswegs stagniert und stetig Erkenntnisse gewonnen werden. Fraglos ist dennoch die anhaltende Unklarheit der physiologischen Vorgänge mitschuldig an der terminologischen Unschärfe: »Die grundsätzlichen Mechanismen, die die Registerunterschiede bestimmen, sind immer noch nicht vollständig verstanden. Auch ist der Terminus ›Register‹ noch immer nicht einheitlich definiert« (S. 71), schreibt Matthias Echternach, nach der Erscheinung des Bandes an das Uniklinikum München berufen, in seiner stimmphysiologischen Betrachtung des Tenorgesangs. Dem Schwerpunkt des Bandes entsprechend ist es freilich der einzige Beitrag dieser Art. Echternach verwendet statt Bruststimme den Terminus »Modalregister« und bevorzugt gegenüber »full head«, »Kopfstimme«, »Voie miete« usw. den Begriff »Bühnenstimme des Tenors« (S. 74), was zwar etwas ungenau klingen mag, aber die Komplexität des Gegenstands unterstreicht. Denn einerseits ist die duale Aufteilung in Brust- und Kopfstimme eine grobe Verkürzung – es existieren mehr als zwei Register der Singstimme –, andererseits wird durch die Nennung des Stimmfachs die unterschiedliche Verwendung der Stimme je nach Lage betont. Dass sich verschiedene Stimmfächer in der Verwendung ihres biologischen Apparats stark unterscheiden, wird auch unter allen wissenschaftlichen Vorbehalten, die Echternach einräumt, deutlich. Interessant ist dabei, dass Echternach diese Unterschiede nicht nur im Vergleich von Tenören und Countertenören feststellt, sondern auch bei der Untersuchung

von lyrischen und dramatischen Stimmen. Leider bleibt es in diesem Bereich bisher noch bei nicht repräsentativen Einzelbetrachtungen. Ein Exkurs fraglos im Kontext dieser Publikation, der ein Forschungsfeld eröffnet, dessen weiteren Verlauf es noch aufmerksam zu verfolgen gilt.

Das Gros des Bandes machen jedoch historische Abrisse aus, die mit zahlreichen Querverweisen auf die kulturelle Rezeption des Tenors von der Begriffsgeschichte über die verschiedenen Stellungen in der italienischen und französischen Oper bis zu Wagner und Mahler reichen und so einen akzentuierten Überblick geben. Darunter ist es der Beitrag »Zu Kommunikationsraum und Idiosynkrasie von Wagners Tenorpartien« (ab S. 185) von Stephan Mösch, selbst ausgebildeter Sänger, der besonders klare Worte findet, um den Spezialfall des Wagner-Gesangs zu durchdringen. Bezeichnenderweise greift Mösch dabei auch auf physiologische Termini und Quellen zurück, schreibt von »Stimmbandmasse und Stimmbandspannung« (S. 189) und verwendet auch abseits dessen ein gewähltes Vokabular, das Verknappung und Banalisierung gekonnt vermeidet. Der guten Quellenlage geschuldet gibt der anschließende Beitrag von Karsten Lehl einen vielseitigen Eindruck des Blicks auf den Tenor zu Zeiten Gustav Mahlers in Wien.

Durch ihre frischen Ansätze stechen zwei Beiträge weiter vorn im Band heraus. Christian Lehmann bestreitet unter dem Titel »Drachentöter und Frauenverstehrer« eine anregende »humanethologische Annäherung« (ab S. 59), die sich aus evolutionswissenschaftlicher Perspektive – zwar etwas einseitig, aber durchaus fundiert – dem Thema widmet. Der flotte Schreibstil, die klaren Formulierungen und Veranschaulichungen verleihen diesem Text Potenzial, auch außerhalb isolierter Fachkreise Vermittlungsarbeit zu leisten.

Unter der Frage »Androgynität oder Viralität« (S. 64) führt Lehmann seine Thesen zur Frage der gesellschaftlichen Typisierung des Tenors aus und kommt zu dem Schluss, das Faszinosum in der Spannung zwischen den beiden Polen, die durch hohe Tonlage und große Stimmkraft vertreten werden, zu erkennen. Intensiv von gendertheoretischen Ansätzen durchzogen ist Rebecca Grotjahns »Versuch über die Männlichkeit des Tenors« (ab S. 33). Ein Zusammenschritt von hohen Tenor-Tönen, der auf der Videoplattform YouTube erschien, bildet den Aufhänger. Vielseitig durchleuchtet Grotjahn die gesellschaftliche Konstruktion des Tenors und plädiert entgegen Lehmann für eine Übereinstimmung von männlicher Identität und Tenor: »So grenzt sich der Tenor von Weiblichkeit und Homosexualität gleichermaßen ab« (S. 58). Ferner kommt genannte Problematik der Terminologie auch hier zur Sprache: »Der Vergleich und die historische Einordnung von Aussagen zum Singen, ob aus dem Bereich der Gesangspädagogik oder der Musikkritik [man müsste hier auch die Musikwissenschaft hinzufügen], werden dadurch schwierig, da dieselben Phänomene offenkundig mit unterschiedlichen Termini bezeichnet werden und umgekehrt dieselben Begriffe in den unterschiedlichsten Bedeutungen verwendet werden.« (S. 42). Eine einheitliche Fachsprache würde einen hochwertigen wissenschaftlichen Diskurs überhaupt erst ermöglichen.

Neben dem wenig innovativen, so doch zusammenfassenden Überblick löst der Band den Anspruch der Entmystifizierung des Tenors durchaus vielseitig ein. Das Phänomen Stimme – um das sich so viele Mythen ranken, reproduziert und neu geschaffen werden – bleibt in seiner Tiefe für die Wissenschaft jedoch noch immer weitgehend ungreifbar. ◀◀

DIE TONKUNST

MAGAZIN FÜR KLASSISCHE MUSIK UND MUSIKWISSENSCHAFT