

Sprechen über die Schönheit von Singstimmen

von Bartolo Musil

Wenn wir eine Stimme hören, begegnen wir, noch bevor wir auf anderen Ebenen mit ihr in Verbindung treten können, einem *Timbre*. Die Begegnung mit einem *Timbre* ist sinnlich, spontan und direkt, gewissermaßen vor-sprachlich oder vor-begrifflich.



Wayne Koestenbaum

Der Autor Wayne Koestenbaum erlebte als Kind die Schallplattenstimme Anna Moffos als eine "atmende Wesenheit", die "unbefangen, unverfälscht und elementar" in ihn eindrang: "nicht eine Nachahmung des Lebens, sondern das Leben selbst" (2001: S. 10).

Mary Garden, Debussys erste Melisande, vergleicht das hohe C der berühmten Nellie Melba mit einem „Stern“, der „an unserer Loge vorbei ins Unendliche“ zog: „Mein Gott, wie schön er war!“ (1952: S. 91)

Nach Jean-Luc Nancy ist *Timbre* "das erste Bezugssystem des Hörens"; das Gehör öffne sich, "bevor es zu einem Objekt in irgendeiner Beziehung tritt, erst dem *Timbre*" (2007: S. 40).

In Nancys Worten ist *Timbre* „Kommunikation des Nicht-Kommunizierbaren“, könne zwar nicht gemessen werden wie andere musikalische Parameter (Höhe, Dauer, Lautstärke), sei aber beschreibbar, zum Beispiel in synästhetischen Metaphern (etwa visuell oder haptisch: „rund“, „rau“). Dies ist als Antwort auf Ludwig Wittgenstein formuliert, der die Erfahrung des *Timbres* für „privat“ und „nicht kommunizierbar“ gehalten habe (vgl. Nancy 2007: S. 41).

Im Zusammenhang mit Sängerstimmen ist der Begriff *Timbre* besonders mit Bedeutung und Emotion aufgeladen. „*Timbre* drückt die innere Subjektivität oder vokale Persönlichkeit aus“, sagt Susan Rutherford (2012: S. 118), und Reinhart Meyer-Kalkus eröffnet sein Buch *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert* mit dem von Roman Jakobson entlehnten Gedanken des Stimmtimbres als „vokale[m] Personalalausweis“ (2001: S. 1).

Den Diskurs erschwert weiters eine besondere Form von Intimität zwischen Singenden und Zuhörenden, die erotisch gefärbt ist: Die Stimme kommt aus dem Inneren des Körpers. Wir *hören*, wenn jemand singt, dessen Körperinneres. Wayne Koestenbaum fühlt sich, wenn er der Mittellage von Maria Callas' Stimme lauscht, auf einer Rundreise durch ihre Stirn- und Nasennebenhöhlen (2001: S. 101); Roland Barthes vermisst diese im Gesang von Dietrich Fischer-Dieskau, wo er „nur die Lungen“ (1990: S. 273) hört. Wenn

wir jemand singen hören, haben wir über den Schall eine Verbindung mit einer Körperlichkeit, die wir nicht sehen können und die daher geheimnisvoll, potenziell suspekt, aber auch anziehend sein kann.

Etablierte Diskursformen zur Beschreibung von Stimmen

Eben diese Schwierigkeit, einen gleichwohl fundamentalen Parameter zu beschreiben, hat dazu geführt, dass in der Fachliteratur drei etablierte Diskursformen vorherrschen, denen gemeinsam ist, dass den Kern der Sache nicht wirklich zu fassen vermögen.

In Gesangsmaterialien wird *Timbre* entweder auf das Physiologische reduziert:

Timbre oder Klangfarbe ist eine Mischung aus der Grundtonschwingung, der Anzahl und Verteilung seiner Teiltöne und der jeweiligen Amplituden dieser Teiltöne. Die Klangwelle, welche das *Timbre* bestimmt, ist das Ergebnis aus Atemführung, Stimm-lippenfunktion und Regulierung der Resonanzräume. (Doscher 1994: S. 196)

...oder schwärmerisch und pseudoreligiös mystifiziert:

So unendlich verschieden auch die Stimmen der berühmten Sänger untereinander sind – eines haben sie alle, die es zu Weltruf gebracht haben, miteinander gemein: sie sind die Gilde der Wohltimbrierten, sie sind die Auserwählten, bei denen das Persönlichste, der Eigenreiz, der betörende oder hinreißende einmalige Schönheitsklang der Stimme, zugleich das ihnen allen Gemeinsame ist [...]. Geheimnis der Quellen, Geheimnis des *Timbre*, Geheimnis der Schönheit überhaupt: Gottesbeweis und Offenbarung „mehr als alle Weisheit der Philosophie“. (Martienßen-Lohmann 1956: S. 398 f.)

Eine dritte institutionalisierte Form des Umgangs mit diesem heiklen Thema ist die Kritikersprache des Feuilletons. Hier kommen persönliche Geschmacksurteile im Gewand objektiver Feststellungen daher, die offenbar nicht weiter hinterfragt oder zur Diskussion gestellt werden müssen: Die Kompetenz der Autorin oder des Autors scheint auszureichen, dem Urteil Autorität zu verleihen. Jürgen Kesting hat in seinem bekannten vierbändigen Lexikon *Die großen Sänger* (2008) erwähnten ‚Kritikersprech‘ auf 2.547 Seiten monumentalisiert und dadurch vergleichbare Anthologien anderer Autoren – etwa John Steane,

Jens Malte Fischer oder Elvio Giudici – zumindest quantitativ in den Schatten gestellt.

Kesting attestiert einem Sänger ein Timbre von „keuscher Innigkeit“ (S. 1844), einem anderen eine „metallisch konzentrierte Höhe“ (S. 1846). Wir begegnen einem „Bariton mit außergewöhnlichem timbralem Eigenreiz“ und „irisierend-schöne[n] gemischte[n] Kopftönen“ (S. 1850) oder einer „prachtvolle[n]“ Sopranstimme mit dem „Edelwert eines erlesenen Timbres“ (S. 1996). Der Stimme einer Mezzosopranistin hört der Autor – entsprechend einer Vorstellung der antiken und mittelalterlichen Kunst, der zufolge innere und äußere Schönheit in eins fallen? – gar an, „dass die Sängerin eine anmutige und schöne Frau ist“ (S. 1996). Bewusst habe ich hier nur einige der freundlicher formulierten Verdikte zitiert.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Ich möchte mich hier weder über die vielen lyrischen Adjektive noch den Stil der Beschreibungen lustig machen. Timbres sind sprachlich so schwer fassbar, dass man es kaum vermeiden kann, synästhetische Metaphern zu verwenden, will man ein Erlebnis überhaupt intersubjektiv zugänglich machen. Jeder Bemühung, sich zu exponieren und tastend solche Erfahrungen mitzuteilen, gebührt Respekt. Was den ‚Kritikersprech‘ unredlich macht, ist, dass er sich gegen die damit einhergehende Angreifbarkeit hintenherum absichert, indem er das notgedrungen Subjektive scheinbar objektiviert und mit einem autoritären sprachlichen Gestus daherkommt, der sich jeden Widerspruch verbittet.

Natürlich spielt in der Interpretation westlicher Kunstmusik das Erfüllen einer gegebenen Form eine große Rolle, und möglicherweise sind daher ‚mehrheitsfähige‘ Kriterien für messbare Qualität leichter zu formulieren als in anderen Kunstformen. So eindeutig, wie uns der Kritikerjargon glauben machen will, ist Qualität jedoch nicht zu bestimmen; sie ist immer fließend und wird vom vielstimmigen Chor jener, die sich zu ihr äußern, mitdefiniert. Jeder seriöse Diskussionsbeitrag muss also Kontexte und Metaebenen mitdenken; er muss die eigene Position verstehen (und in Frage stellen!) sowie die eigenen Kriterien und Axiome offenlegen und zur Diskussion stellen.

Schönheit, Liebe, Begehren und... Sprache

Ergiebiger ist vielleicht ein – wenn auch flüchtiger – Seitenblick zur neueren Philosophie. Andreas Dorschel fasst in einem Artikel in der „Philosophischen Rundschau“ vier neuere Theorien über die Schönheit zusammen.

Alexander Nehamas stellt in seinem Buch *Only a Promise of Happiness* (Oxford 2007) das *Schöne* dem *Attraktiven* gegenüber. Ersteres müsse über die bloße, angenehme Erscheinung hinausgehen und ein Element von Rätselhaftigkeit und Tiefe enthalten – dies sei dann gegeben, wenn die Erfahrung zu reich und komplex wird und uns das Festmachen an einzelnen Eigenschaften nicht mehr erlaubt. Nehamas sagt weiter: Schönheit findet sich weniger im Objekt als im Tun, also etwa nicht so sehr in schönen Augen als vielmehr

in einem schönen Blick (vgl. Dorschel 2011: 229). Auf den Gesang übertragen: Die vorteilhafte Kombination von Obertönen und Formanten mit Vibrato und anderen als angenehm empfundenen Parametern allein kann als *hübsch* abgetan werden, es sei denn, dass Tonbildung und -entwicklung, Phrasierung und Diktion weitere Ebenen von ‚Bedeutung‘ gleichsam darüber legen, die der Hörerin oder dem Hörer eine mehrdimensionale, komplexe Erfahrung ermöglichen.

Damit löst sich die ohnehin nur theoretische Dichotomie zwischen schöner Stimme und schönem Singen auf. „Stimme ist beides: Timbre (die Eigenschaft des Gesangsinstruments) und Funktion (die Handhabung des Instruments)“ (Rutherford 2012: S. 117), wenn auch beide Aspekte nicht ganz ineinander aufgehen und eine produktive Spannung behalten; dies schlägt

"In welchem Verhältnis steht das, was ich beim Gesang an Intention, Subtext, existenzieller Aussage und ‚Menschlichkeit‘ unterstelle und mitzuhören glaube, zum Tun und zur Intention der Produktionsseite dieses Gesangs?"

sich unter anderem in Beschreibungen von Gesangsleistungen nieder, in welchen das Timbre gegen Interpretation und Stil ausgespielt wird.

Nehamas sagt: „Schönheit verspricht immer mehr, als sie bisher gegeben hat“ (Dorschel 2011: S. 231). Dies bringt einen dynamischen und gewissermaßen erotischen Aspekt der Schönheit ins Spiel: die Schönheit löst Begehren aus, lockt uns auf ihre Fährte, und wir bleiben ‚bei der Stange‘, weil wir uns noch mehr, noch tiefere und reichere Erfahrungen von ihr erhoffen; in der andauernden Liebe zu einer schönen Stimme sind vergleichbare Mechanismen am Werk.

Das Ephemere des Gesangstons akzentuiert in besonderer Weise die Kehrseite solchen Begehrens: die Sehnsucht nach dem unwiederbringlich Verlorenen. „Gibt es nicht Schönheiten, die, statt prospektiv zu sein, sehnsüchtig einer nie mehr erreichbaren Vergangenheit zugeschrieben werden?“, fragt Andreas Dorschel (2011: S. 230). Reynaldo Hahn zog daraus die positive Konsequenz, dass gerade die Ephemeralität dem Gesang Ewigkeit verleihe, indem er unzerstörbar in der Erinnerung der Zuhörerinnen bzw. des Zuhörers bewahrt sei (vgl. Rutherford 2012: S. 118). Zahlreich sind aber auch jene Stimmen, welche anhand idealisierter Erinnerungen an die in ihrer Jugend



gehörten Sängerinnen und Sänger den Verfall der aktuellen Gesangskultur beklagen.

Dietrich Fischer-Dieskau etwa, der fünf Jahre später selbst Gegenstand ähnlicher Nachrufe werden sollte, sah sich durch den Tod von Elisabeth Schwarzkopf zu einer besonders suggestiv-irrationalen Hymne – inklusive Kulturpessimismus und Krittelei an der Gegenwartspraxis – inspiriert: „Eine Marschallin, eine Ariadne, eine Gräfin im ‚Capriccio‘ und wer weiß wie vieles andere werden wir in dieser Qualität nie wieder hören.“ Ihr „Hinscheiden“ sei ein „Zeichen [...], wie rasch es mit der Kultur einer Epoche zu Ende geht“. Schwarzkopfs unmittelbarer Zugriff werde „sicher bei keiner nachfolgenden Künstlerin zu spüren sein“, „besonders nicht bei all denen, die sich heute bemüßigt fühlen, das Konzertpodium zu einem Showplace umzumodeln“. (Fischer-Dieskau 2007)

Der Autor Roger Scruton (*Beauty*, Oxford 2009) behauptet: Schönheit erweckt Liebe. Diese Liebe zieht laut Scruton ihrerseits eine unbedingte Bejahung und einen tendenziell intoleranten Exklusivitätsanspruch nach sich (vgl. Dorschel 2011: S. 235). Davon zeugen nicht nur die Hymnen und Anfeindungen in den endlosen Kommentarspalten unter Youtube-Videos von Maria Callas und Renata Tebaldi, deren Parteigänger ihren Kampf bis in die Gegenwart fortsetzen – und das mit einer Vehemenz, als ginge es um Leben und Tod statt um ein paar Schallplatten längst verstorbener Sängerinnen. Fans noch aktiver Sängerinnen und Sänger (Anna Netrebko, Cecilia Bartoli, Renée Fleming, Jonas Kaufmann) liefern sich ähnliche Gefechte; hier donnern aber noch zusätzlich die Bombardements all jener, welche die unüberwindlichen Schatten von Joan Sutherland oder Fritz Wunderlich beschwören.



Roland Barthes



Charles Panzéra

Auch die „Liebesbeziehung“, welche der Philosoph Roland Barthes nach eigenen Angaben mit der Stimme des französisch-schweizerischen Baritons Charles Panzéra unterhielt, ist nostalgisch: Sein Aufsatz *Die Musik, die Stimme, die Sprache* wurde 1978, zwei Jahre nach dem Tod des Sängers, veröffentlicht. (Ironischerweise ist es hier Dietrich Fischer-Dieskau, dessen Gesang als Beispiel für den Verfall der Gesangskunst steht; Barthes platziert ihn geradezu als Antipoden Panzéras.)

Barthes präzisiert, dass er nicht Panzéras „rohe, physische Stimme“ (also das bloße Timbre) meint, sondern eine Stimme, die „über die Sprache, über unsere französische Sprache, gleitet wie ein Begehren“ (1995: S. 881). Dies entspricht der Idee des „schönen Tuns“ von Alexander Nehamas: Erst in der Nutzung und Kontextualisierung des potenziell schönen ‚Stimmmaterials‘, in seiner Verbindung mit Sprache und Komposition (oder einer lustvoll ausagierten Differenz) kann

Schönheit entstehen. Ja, es gebe gar keine „rohe“ Stimme, sagt Barthes: Jede Stimme sei „von dem erfüllt, was sie sagt“. Und: Jede Beziehung zu einer Stimme sei „notgedrungen eine der Liebe“, es gebe „keine neutrale Stimme“. (1995: S. 881).

Diese Gedanken-Schlaglichter mögen ein wenig erhellend, warum der Diskurs über Sängerinnen und Sänger sowie ihre Stimmen so irrational und leidenschaftlich geführt wird, warum man sich so sehr um Objektivierung bemüht, und warum diesen Bemühungen so selten Erfolg beschieden ist.

Ein (gebrochenes) Versprechen

Ich gebe zu: Für mich war und ist die Schönheit einer Stimme – wobei ich hier bewusst die a priori gegebene Qualität des Instruments von der Art seiner Benutzung nicht trenne – die Eintrittstür in einen interpretatorischen Kosmos. Es macht für mich einen Unterschied, ob ich diese ‚Reise‘ freudig und ohne Vorbehalte oder nur zögerlich (‚Wenn nur diese Stimme nicht so hässlich/scharf/dumpf/grob/vibratoreich wäre!‘) antrete. Jedoch ist schon das, worauf ich als primären Reiz reagiere und was ich vielleicht als kompakte Einzeleigenschaft empfinde, vielfältig zusammengesetzt: Ich höre eine komplexe Klangstruktur, die ihre Charakteristik durch das Verhältnis der Teiltöne und Formanten erhält; ich höre Amplitude und Frequenz eines Vibratos (oder die Abwesenheit eines solchen); ich höre Intonation, Tonansatz, Tonentwicklung, Vokalbildung; ich höre vielleicht schon in der ersten Phrase einen besonders schönen (‚leuchtenden‘ und ‚runden‘) hohen Ton oder ein gelungenes Piano, bei dem Timbre und Vibrato konstant bleiben; oder ich werde gleich zu Beginn durch eine besondere Vokalfarbe berührt, die ein Wort pathetisch und plastisch hervorhebt. Da haben wir nun eine „schöne Stimme“.

Wenn es stimmt, was Alexander Nehamas mit Stendhal sagt, nämlich dass die Schönheit „ein Versprechen von Glück“ sei (Dorschel 2011, S. 226), dann werde ich jetzt neugierig, will mehr wissen und fühlen. Vermutlich ist der nächste Schritt, dass ich in Barthes‘ Sinne die liebende Begegnung dieser Stimme mit der Lautlichkeit und der Semantik der Sprache suche; oder vielleicht ist sogar dieser Aspekt bereits im komplexen ‚ersten Eindruck‘ enthalten. Ich werde im Weiteren vielleicht, wie auch immer meine persönliche Definition dieser Begriffe aussehen mag, nach gestalterischer Intelligenz in Sprache und Musik, nach einer gewissen Kompromisslosigkeit des Ausdrucks suchen, und schließlich nach den schwer festzumachenden Parametern der uneitlen, gewissermaßen ‚überpersönlichen‘ Vermittlung zwischen dem Werk und mir als Zuhörer, oder einem Gran ungeschützter Verletzbarkeit im Timbre, die professionelle Standards gewissermaßen transzendiert und eine ‚Seele‘ offenlegt (nicht unbedingt die ‚private‘ Seele der Sängerin oder des Sängers: dieser besondere Klang kann Teil der Kunst sein).

Mein anfängliches Berührtsein und die dadurch geweckte Neugier werden dazu führen, dass ich besonders genau

zuhöre; und das kann ein Vorteil, aber auch ein Nachteil sein. Denn: Werde ich auf meiner Suche enttäuscht, ist die Irritation besonders groß. So sind wohl die oft abfälligen Kommentare über Stimmen, die ‚nur‘ schön seien, erklärbar: Man lehnt sich, angelockt vom „Versprechen vom Glück“, weit aus dem Fenster, und das, was aus der Ferne wie Brillanten gefunktelt hat, sieht bei näherer Betrachtung eher wie Swarovski-Glas aus.

"Es liegt wohl in der Natur der Suche nach der Schönheit, dass man sich verirrt, dass man getäuscht, beglückt, verwirrt, bereichert und von sicheren Orten weggespült wird."

Finde ich dagegen, was ich suche, und verweisen meine Funde auf weitere Schätze, die ich noch nicht sehen (oder verstehen) kann, so bleibe ich neugierig, will weiter in das Geheimnis dieser Schönheit eindringen; oder, um es mit Barthes zu sagen: Mein Begehren bleibt bestehen. All diese Feinheiten des sängerischen ‚Verhaltens‘ liegen im Liedgesang besonders offen. Liederabende finden meist in Kammermusiksälen statt, wo das Publikum den Künstlerinnen und Künstlern räumlich näher ist. Zudem gibt es nicht wie im Musiktheater eine vorgegebene Rolle, die darzustellen ist. Natürlich ist die professionelle Persona einer Sängerin, mit der sie ‚as herself‘ im Konzert auftritt, ebenfalls nicht deckungsgleich mit der Privatperson. Trotzdem höre ich oft, dass Sängerinnen und Sänger sich in Liederabenden verwundbarer und ‚nackter‘ als in der Oper fühlen: Margaret Price etwa sagte, man könne sich beim Liedgesang nirgends verstecken (vgl. O.V. 2011). Während im Theater visuell und akustisch viel passiert und auch ein Protagonist nur ein Rädchen in einem großen Uhrwerk ist, ermöglicht ein Liederabend eine unverbaute, konzentrierte und genaue Wahrnehmung aller Aspekte des Singens. Durch den Anspruch des gleichzeitigen und idealerweise gleichwertigen Transports von Sprache und Musik steht das Barthes'sche Durchdrungensein der Stimme „von dem, was sie sagt“, besonders im Vordergrund. Wenn eine wohlklingende Stimme mir durch ein Schumann-Lied hindurch ‚sagt‘:

Ich möchte vor allem einen schönen Klang erzeugen, mit dem ich dich beeindrucken will. Und um von der Journalistin da hinten rechts eine gute Kritik zu bekommen, werde ich in den deutschen Liedern die Wörter heute Abend besonders deutlich aussprechen. Das Wort ‚schweiget‘, das in der nächsten Phrase kommt, werde ich subito piano singen, weil mein Pianist das so vorgeschlagen hat und solche Details ja letztlich entscheidend dafür sind, dass man mich für musikalisch und ausdrucksvoll hält. Wie findest du übrigens mein Kleid?

...werde ich wahrscheinlich nicht dahin kommen, sie schön zu finden, und mein Interesse wird erlahmen. Und es spielt in diesem Fall keine Rolle, ob diese Stimme dies nur zu mir ‚sagt‘, oder ob auch andere das ‚hören‘. Ich erinnere mich an den Liederabend einer Sopranistin, die in den 1990er Jahren omnipräsent und, was damals selten war, sowohl im Mainstream-Musikbusiness als auch in der so genannten Originalklangbewegung eine beliebte Besetzung für so ziemlich alles war. Der Abend war stimmlich, interpretatorisch und in Hinblick auf die Performance bis ins Kleinste durchinszeniert: Da gab es kein unklar ausgesprochenes Wort, keinen unsauberen oder gepressten Ton, keinen Atem an der falschen Stelle, keine Asynchronizität mit dem Pianisten. Alles wurde mit einer souveränen Nonchalance perfekt ‚serviert‘; auch Vokalfarbe und Gesichtsausdruck waren stets dem Inhalt der Lieder angemessen. Nach anfänglichem Genuss machte sich im Laufe des Abends eine zunehmende Verstörung und Perplexität bei mir breit. Im Film *Mars attacks* verstellt sich ein Außerirdischer mit Hilfe eines Ganzkörperanzugs und einstudierter Bewegungen als hübsche Menschenfrau. Diese Szene fiel mir beim Hören ein; ich hatte das gruselige Gefühl, mich in Gegenwart eines Zombie oder einer oberflächlich perfekten Imitation von Schönheit zu befinden. Vielleicht war es eine Variation des Grauens vor der neutralen, „weißen“ Stimme, wie Barthes sie beschreibt. (vgl. Barthes 1990: S. 280) Ich erinnere mich, dass ich nach dem Konzert die halbe Nacht spazieren gegangen bin, um den verstörenden Eindruck dieser Diskrepanz von einer fehlerlos attraktiven Fassade und einer, wie mir schien, dahinter gähnenden, völligen Leere irgendwie einordnen und loswerden zu können.

Habe ich andererseits das Gefühl, dass eine wohlklingende Stimme der Kanal ist, durch den ich einerseits mit einem Werk und andererseits mit existenziellen menschlichen Befindlichkeiten oder so etwas wie ‚Welt‘ Kontakt aufnehmen kann und sich damit auch gewissermaßen der Radius meines Lebens und Seins zumindest temporär erweitert, dann kann daraus für mich ein Erlebnis von Schönheit werden.

Schönheit als Eloquenz, Tiefe, Sehnsucht und Projektion

Ein Gedicht von Jules Renard, kongenial vertont von Maurice Ravel als Teil des Zyklus *Histoires naturelles*, bringt das Problem der Projektion charmant auf den



Punkt: *Le cygne*, der Schwan, schwebt über das Wasser. Sein einziges Verlangen sind die Wolken, die sich im Wasser spiegeln, doch – ach! – wenn er versucht, eine zu erwischen, kräuselt sich das Wasser und die Wolken verschwinden. Er wird wohl als Opfer einer Illusion an seiner unstillbaren Sehnsucht sterben müssen... Doch am Ende lacht die Realität dem poetischen Bild Hohn:

Doch was sage ich? / Jedes Mal, wenn er untertaucht,
wühlt er mit dem Schnabel im nahrhaften Schlamm
und holt einen Wurm herauf. / Er wird fett wie eine Gans.

Ist der Schwan deswegen nun weniger schön?

Wie oben ausgeführt, scheint Schönheit sich von bloßer Attraktivität durch eine Art *Tiefe* sowie ein nie ganz auflösbares Geheimnis zu unterscheiden. Bei der Frage, ob diese Eigenschaften der schönen Stimme bzw. dem schönen Gesang inhärent sind, oder ob ich als Zuhörer sie im Kontakt mit dieser Stimme herstelle, oder ob es sich um eine Mischung von beidem handelt, kommen wir erneut auf äußerst rutschiges Terrain. Der profilierte Liedbegleiter, Lehrer und Forscher Graham Johnson schreibt:

Ich weiß nicht mehr, wie oft ich es erlebt habe, dass Sänger Komplimente für alle möglichen intellektuellen Einsichten erhielten, die Bewunderer ihrer Kunst ihnen unterstellten – obwohl sie sich nichts davon wirklich gedacht hatten [...] Es ist erstaunlich, wie viele verschiedene Projektionen und Diagnosen für den Grund ihres Erfolgs die Kommentatoren sich ausmalen und beschreiben können. (2004: 320)

In welchem Verhältnis steht das, was ich beim Gesang an Intention, Subtext, existenzieller Aussage und ‚Menschlichkeit‘ unterstelle und *mitzuhören* glaube, zum Tun und zur Intention der Produktionsseite dieses Gesangs? Wieviel davon existiert unabhängig von mir als Zuhörendem, wieviel davon ist meine Projektion? Und weiter: Wieviel davon ist bewusst gewollt, wieviel ist implizites Wissen und Gestalten bei der Sängerin, das auf einer nicht verbalisierbaren Ebene im *Flow* des Musizierens ‚passiert‘? Das ohnehin gebrochene, komplizierte Verhältnis zwischen Kunst und Künstler vervielfacht hier noch die Flächen des Spiegelkabinetts. Ein extremes Beispiel unter vielen: Falls man den zahlreichen Medienberichten Glauben schenken kann, koexistiert in der Sopranistin Tamar Iveri ein glorioses, expressives Singen offenbar problemlos mit einer menschenverachtenden und gewaltbereiten Ideologie (vgl. Paget 2014 oder Davey 2014). Es ist denkbar, dass bei Menschen, die einen Wertekonflikt gut aushalten können, Kunstgenuss und Kunstproduktion quasi unberührt vom Rest der Persönlichkeit ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit gehorchen.

Dieses plakative Beispiel zeigt im Extrem etwas, das im kleineren Rahmen ein allgegenwärtiges Problem ist: Schon das Entdecken eines handwerklichen Pragma-

tismus, wo man die tiefste Schönheit einer geradezu spirituellen Hingabe an Wort und Ton vernommen zu haben meint, kann eine herbe Entzauberung sein. Janet Bakers Darbietungen auf Aufnahmen einiger von mir geliebter Vokalwerke, namentlich Mahler/Rückerts *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, Chausson/Cros' *Chanson perpétuelle* oder Didos Tod in Purcell/Tates Oper, stehen in meinem Privat-Olymp der größten Kunst und sind für mich geradezu der Inbegriff der Schönheit. Ich habe, trotz gewisser kleiner technischer ‚Mängel‘ (wie der manchmal etwas zu hohen Intonation oder einer minimalen Instabilität der Tonführung), bei ihrem Gesang das Gefühl, von etwas angeweht zu werden, das größer als die alltägliche Begrenztheit meines Lebens und in schwer erklärbarer Weise realer als das Leben selbst ist und auf mehreren Ebenen den Sinn der Worte und die Struktur der Musik ineinander aufgehen lässt und beide in einem größeren Ganzen überhöht. Dieses Erlebnis, so scheint mir, kann nur möglich sein durch die kompromisslose Hingabe der Sängerin, die sich, so assoziiere ich beim Zuhören, im Moment des Singens in geradezu selbstzerstörerischer Weise verletzlich macht, verletzt werden muss und durch einen seelischen Kraftakt diese Verletzung in vollkommene Kunst transzendiert, die schließlich in einer aristokratisch anmutenden Beherrschtheit, ja Strenge der Form auf mich trifft. (Man verzeihe mir den hymnischen Ton: Dame Janet reißt mich hin.)

Nun lese ich bei Graham Johnson:

Als ich Dame Janet Baker kennenlernte, um mit ihr Schumanns Liederkreis op. 39 zu proben, bestand sie beim *Waldesgespräch* auf einem viel langsameren und bedächtigeren Tempo, als ich es gewohnt war. „Ich begreife ihr Tempo“, sagte ich. „Sie suchen eine dunklere und bedrohlichere Stimmung.“ „Überhaupt nicht“, antwortete sie. „Es ist mir nur völlig unmöglich, die Worte ‚Es ist schon spät‘ in ihrem schnellen Tempo herauszubringen.“ Damals dachte ich, sie sage das, um mich möglichst höflich daran zu hindern, mitten in der Probe eine wortreiche metaphysische Diskussion vom Zaun zu brechen; aber heute sehe ich es als eine einfache Erinnerung durch einen nüchternen Profi, dass Singen die Kunst des Möglichen ist. (Johnson 2004: S. 321)



Janet Baker

Heißt das nun, dass ich ein naiver Schwärmer bin und mich von einer Kunstinszenierung habe täuschen lassen? Oder habe ich auf eine ‚neutrale‘ künstlerische Leistung etwas projiziert, das nichts über Janet Bakers Gesang, sondern nur etwas über mich sagt? Oder verhält es sich so, dass es die von mir unterstellte ‚Wahrheit‘ in ihrer Kunst im Moment ihrer Ausübung sehr wohl existiert, von der Sängerin aber im Alltag und in Proben durch eine kühle und pragmatische Handwerksmentalität geschützt werden muss? Oder, wieder anders gefragt: Ist ihre Fähigkeit, in einer Art zu singen, die mich und andere auf die oben beschriebene Weise beglückt, einfach eine ‚Gabe‘ (also – im Sinne einer traditionellen Konzeption – so etwas wie ein *Gottesgeschenk* oder *Genialität*), die einer kognitiv und ethisch ansonsten durchschnittlich ausgestatteten Person in den Momenten des Kunstmachens zur Verfügung steht, aber gleichsam außerhalb von ihr existiert? Oder, als Kompromissvorschlag: Entsteht die Schönheit irgendwo in einem dritten Raum, wo die besonderen Eigenschaften eines Singens mit meinen eigenen Sehnsüchten und meinem Geschmack (der sich wohl zu einem Teil aus dem kollektiven ‚Zeitgeist‘, zu einem anderen aus meinen individuellen Geschmacksprägungen sowie -entscheidungen und zu einem Teil aus meinen erworbenen professionellen Standards zusammensetzt) miteinander in Interaktion treten?

Es liegt wohl in der Natur der Suche nach der Schönheit, dass man sich verirrt, dass man getäuscht, beglückt, verwirrt, bereichert und von sicheren Orten weggespült wird.

Wenn es einen Ankerpunkt gibt, dann vielleicht den, dass die Schönheit weder im Objekt, noch ‚im Auge des Betrachters‘, sondern in einem ständig aktiven, tänzerischen und potenziell prekären Dialog zwischen beiden Instanzen aufleuchten kann. So gesehen, ist es das Kommunikative des Gesangs, sein Erfülltsein von ‚Welt‘, der mich als Hörenden in diesen Dialog einsteigen lässt. ■

Literatur

(Alle Übersetzungen ins Deutsche stammen vom Verfasser.)

- Barthes, Roland: *Le grain de la voix*, in: *Œuvres complètes*, Tome II, S. 1436-1442
- ders.: *La musique, la voix, la langue*, in: *Œuvres complètes*, Tome III, Paris 1995, S. 880-884
- Davey, Melissa: *Soprano Tamar Iveri released by Opera Australia for anti-gay comments*, in: *The Guardian*, 23. Juni 2014 <https://www.theguardian.com/world/2014/jun/23/soprano-tamar-iveri-dropped-opera-australia-anti-gay> (zuletzt besucht am 22. Februar 2018)
- Dorschel, Andreas: *Ein Versprechen vom Glück. Neuere philosophische Studien über das Schöne*, in: *Philosophische Rundschau*, Bd 58, Heft 3 (2011), S. 226-247
- Doscher, Barbara M.: *The Functional Unity of the Singing Voice*, Metuchen / New Jersey 1994
- Fischer, Jens Malte: *Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman*, Berlin 1995
- Fischer-Dieskau, Dietrich: *Die Interpretin des Ausdeuters*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.6.2007 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/elisabeth-schwarzkopf-die-interpretin-des-ausdeuters-1435714.html>, zuletzt besucht am 10. Mai 2018
- Garden, Mary / Biancolli, Louis: *Mary Garden's Story*, London 1952
- Giudici, Elvio: *L'Opera in CD e video. Guida all'ascolto*, Mailand 1995
- Johnson, Graham: *The Lied in performance*, in: Parsons, James (Hg.): *The Cambridge Companion to the Lied*, 2004, S. 315-333
- Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger*, Band 1-4, Hamburg 2008 (Die dreibändige Erstfassung: Düsseldorf 1986)
- Koestenbaum, Wayne: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Boston 2001
- Martienßen-Lohmann, Franziska: *Der wissende Sänger. Gesanglexikon in Skizzen*, Zürich 1956
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001
- Nancy, Jean-Luc: *Listening [Originaltitel À l'écoute; Übers. Charlotte Mandell]*, Bronx / New York, 2007
- O.V.: *Dame Margaret Price [Nachruf]*, in: *The Telegraph*, 30. Januar 2011 <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/music-obituaries/8291584/Dame-Margaret-Price.html>, zuletzt besucht am 10. Mai 2018
- Paget, Clive: *Tamar Iveri outed as homophobe on eve of Australian performances*, in: *Limelight Magazine*, 20. Juni 2014 <https://www.limelightmagazine.com.au/features/tamar-iveri-outed-as-homophobe-on-eve-of-australian-performances/>, zuletzt besucht am 10. Mai 2018
- Rathkolb, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991
- Renard, Jules: *Le cygne aus Histoires naturelles*, veröffentlicht 1894 (online verfügbar z.B. unter https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Renard_Histoires_naturelles.pdf, zuletzt besucht am 10. Mai 2018)
- Rutherford, Susan: *Voices and singers*, in: Till, Nicholas (Hg.): *The Cambridge Companion to Opera Studies*, 2012, S. 117-138
- Steane, John B.: *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*, London 1974



Bartolo Musil

ist Sänger (Bariton), Komponist, artistic researcher und Gesangslehrer. Er ist mehrfacher internationaler Preisträger, Solist bei wichtigen europäischen Konzert- und Opernhäusern und hat Radioaufnahmen sowie mehrere Tonträger vorgelegt. 2014 legte Bartolo Musil ein künstlerisches Doktorat an der Kunstuniversität Graz ab und wurde 2015 als Professor an die Universität Salzburg (Mozarteum) berufen. Sein Buch »Wie ein Begehren« – Sprache und Musik in der Interpretation von Vokalmusik (nicht nur) des Fin de Siècle wird voraussichtlich im Herbst 2018 beim [transcript]-Verlag erscheinen.