

SWR2 Musikstunde mit Katharina Eickhoff

Helden in Strumpfhosen – Kleine Geschichte der Tenöre Teil V: Per sempre addio!

Sendung: Freitag, 26.10.10.2012 9.05 – 10.00 Uhr
Redaktion: Bettina Winkler

Manuskript

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen
Genehmigung
des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der
Telefonnummer 07221 / 929-6030

Musikstunde mit Katharina Eickhoff
Freitag, 26. Oktober 2012
Helden in Strumpfhosen – Kleine Geschichte der Tenöre
Teil V: Per sempre addio!

Indikativ

Als „Urszene der neueren Tenorkultur“ bezeichnet Peter Sloterdijk jenen Moment, als Gilbert Duprez in Rossinis „Guillaume Tell“ im Jahr 1837 zum ersten Mal ein hohes C mit der Bruststimme sang.

Damit, so Sloterdijk, „wurde für Männer der Zugang zum Reich der Hysterie gebahnt – für die weibliche Seite war eine neue Erscheinung des Phallus etabliert.“ – Das ist doch mal eine knallige Aussage: Das hohe C als akustisches Phallus-Symbol – an alle Chortenöre also, die sich mopsen, weil in manchen Chören die Einteilung in „Tenöre“ und „Männer“ gilt, ergeht von hier aus die Empfehlung, öfter mal ein bisschen Sloterdijk zu lesen, das festigt das männliche Selbstbewusstsein.

„Wieso das Hören von großem Tenorgesang“, schreibt Sloterdijk, „oft heilsame beflügelnde Wirkungen hervorruft? Vielleicht weil sich in ihm eine Freiheitserfahrung organisch überträgt. Die Männerstimme, die nach oben keine Grenze anerkennt, zeigt an, wie das Unmögliche ins Wirkliche übergeht.“

Das Problem ist nur, dass die Tenöre immer Furcht haben müssen, dass man dem Wirklichen seine Unmöglichkeit eben doch anhört...

Arme Tenöre! – diese Stimmlage ist nun mal unter den klassischen vier Stimmfächern die unnatürlichste von allen: die anderen, Bässe, Altistinnen, ja sogar die Soprane, sind ihrer natürlichen Sprechhöhe näher, die Damen dürfen Kopfstimme singen, die Baritone und Bässe Brust und Körper resonieren lassen, und nur die armen Tenöre sind permanent mit der ungemütlichen Aufgabe des Registerausgleichs beschäftigt, weil sie immer an der Sollbruchstelle ihrer Stimme entlangsingen müssen: Wie weit nach oben schaffen sie es mit ihrer Bruststimme? Klappt der Auf- und Abstieg durchs Passagio ohne Einbrüche und unschöne „Schaltgeräusche“? Knallt das hohe C ordentlich? Denn wer die „Acuti“, wie solche Spitzentöne im Sängersprech bezeichnenderweise heißen, wer also die Acuti allein mit der Kopfstimme nimmt, gilt spätestens seit Caruso als Feigling – wobei, das bloß nebenbei, Caruso sich immer wieder das Recht rausgenommen hat, seine hohen Töne im Falsett zu singen...Auch er hatte so seine Ängste vor den kritischen Lagen.

Um also einen möglicherweise verbreiteten Irrtum gleich mal aus der Welt zu schaffen: Berühmte Tenöre sind sich ihrer Fallhöhe sehr

bewusst. Der psychische Druck, der ihnen auf den Stimmbändern sitzt, will erst mal weggesungen werden, und es gibt keinen unter ihnen, der nicht diese „Angst des Tormanns beim Elfmeter“ kennt.

„Wir gehen jeden Abend mit dem gleichen Gefühl auf die Bühne: Wir haben Angst. Und wer behauptet, keine Angst zu haben, der lügt.“ – Das hat einer der Siegertypen unter den Tenören gesagt, der jahrzehntelang fast gespenstisch gut bei Stimme gewesene Luciano Pavarotti. Und wie zur Bestätigung findet sich sogar beim unfehlbaren Caruso so eine erstaunliche Aussage: „Ich habe nie im Leben eine Aufführung gesungen, ohne mich nervös, elend und ängstlich zu fühlen.“

CD Caruso in Love T. 18
Puccini, Tosca, E lucevan le stelle
Enrico Caruso
BMG 09026 61639 2

3'00

Tja – ziemlich genau so machen das seit Caruso heute noch alle Tenöre. Nur nicht so gut. Um noch mal auf Sloterdijk und seine Tenor-Gedanken zurückzukommen: In seinen vor Kurzem erschienenen Notizen „Zeilen und Tage“ stellt er in Aussicht, dass da noch was nachkommt...Sloterdijk geht gern in die Oper, und interessanterweise scheint das Phänomen „Tenöre“ dabei für ihn am ehesten geeignet, kulturphilosophische Überlegungen zu befördern, jedenfalls liest man da was von Plänen über eine noch zu verfassende „Theorie des hohen Tons“ – wir sind gespannt! ...Und befassen uns in der Zeit des Wartens lieber noch ein bisschen mit der Praxis: Tenor kriegt Sopranistin oder verröchelt am Ende mit ihr gemeinsam, das war seit Mitte des 19. Jahrhunderts das gängige Muster in der Oper, und verbunden mit den heldenhaften stimmlichen Leistungen, die dafür erbracht werden mussten, hat das die Tenöre zu Objekten der Begierde werden lassen. Und um, à propos Begierde, mal aus dem Nähkästchen von Carusos Privatleben zu plaudern: ER hat die Sopranistin nicht bloß auf der Bühne gekriegt. Singen ist ja wie keine andere Art des Musizierens eine Preisgabe des Innersten für die Sänger, und dass sich da in diesen Momenten von äußerster Anspannung, psychischer Verletzlichkeit und gleichzeitigem Hochgefühl öfters auch die Seelen der ineinander versenkten Stimmen finden, kommt, wie man sich denken kann, immer mal wieder vor.

In Carusos Fall passierte das noch vor der Jahrhundertwende, also vor seinem ganz großen Durchbruch, als er sich in Italiens Theatern, in Livorno, Florenz oder Bologna, seinen Ruf erst ersingen musste – aber er hat sie ja damals alle im Sturm erobert, mit seiner Stimme, und auch mit seiner Persönlichkeit, so fröhlich, zärtlich und energiegeladen, wie er

war. Immer wieder war in diesen frühen Jahren seine Bühnenpartnerin eine Sängerin namens Ada Giachetti – sie war sehr schön, sehr erfolgreich (in den Kritiken wird sie meistens lauter gelobt als Caruso), und sie war sehr verheiratet. Caruso hat sich also brav erst mal in ihre kleine, noch ganz jungfräuliche Schwester Rina verliebt, gleichzeitig verfiel er auf der Bühne jeden Abend der schönen Ada, was, wie man sich denken kann, mittelfristig zu einem ziemlich komplexen Dreiecksverhältnis führte...Gegen die offensiveren Reize der Diva Ada und gegen die Macht der Musik kam Rina auf Dauer nicht an: Im Verlauf einer Traviata-Vorstellung, so Ada Giachetti später, habe man sich trotz aller Versuche, es zu vermeiden, schließlich endgültig verliebt.

CD	T. 1	3'10
Verdi, La Traviata, Brindisi		
Enrico Caruso, Alma Gluck		
Naxos 8017723		

Enrico Caruso als Alfredo im „Brindisi“ aus Verdis „Traviata“ – und es bleibt nur zu hoffen, dass Ada Giachetti, von der es keine Aufnahmen gibt, damals stimmlich eine bessere Figur gemacht hat als hier die MET-Sopranistin Alma Gluck...

Ada war damals auf dem Sprung zu einer großen Karriere, die Kritiker waren in den Jahren ihrer Bühnenpräsenz jedenfalls immer begeistert bis berauscht. Dann wurde sie schwanger von Caruso, sie hat Mann und Kind verlassen, um mit ihm zusammenzuleben, und es passierte, was in solchen Situationen damals immer passierte, siehe Gustav und Alma Mahler: Caruso verfügte, dass sie ihren Beruf aufgeben und nur für ihn und die Familie leben sollte. „In diesem Haushalt singt nur einer“, sprach er, und hat damit vielleicht den unglücklichen Ausgang dieser anfangs wirklich großen Liebe vorprogrammiert. An dem Problem hat sich dann in den folgenden hundert Jahren eigentlich nichts geändert - von Jussi Björling über Corelli und Del Monaco hin zu Domingo und Pavarotti: Große Tenöre sind berufsbedingt fast immer noch größere Egozentriker, und deshalb können sie keine Göttin neben sich brauchen, sondern haben bis heute Frauen, die sich treusorgend im Hintergrund halten, die während der Vorstellung ihres geliebten Startenors ein Leben lang mit dem Handtuch auf der Hinterbühne warten, die zwischen zwei Szenen den Schweiß abtupfen und in den ständig drohenden Phasen stimmlicher Verzweiflung Mut zusprechen, die überhaupt immer den Rücken freihalten und dafür mit den süßen Mädchen aus dem Opernchor oder der sogenannten persönlichen Assistentin betrogen werden.

Ada Giachetti war eine starke Frau und echte Diva, aber nach elf Jahren wilder Ehe, in denen sie zwei Söhne großgezogen, ihre Karriere ad acta gelegt und diverse Affären ihres Enrico ausgesessen hat, brannten bei ihr 1908 die Sicherungen durch. Gekippt ist die Situation wohl, als sie feststellte, dass Caruso und ihre kleine Schwester Rina, die im Gegensatz zu ihr inzwischen eine erfolgreiche Sängerin war, sich wieder nähergekommen waren – die tragische Dreiecksgeschichte drohte, sich zu wiederholen, diesmal mit umgekehrten Vorzeichen.

Ada Giachetti legte einen opernhafte Abgang hin – sie ließ den inzwischen berühmtesten Tenor der Welt und die zwei gemeinsamen Söhne sitzen und ist mit dem Chauffeur durchgebrannt.

Später hat sie dann diverse Prozesse gegen Caruso angestrengt und immer verloren, aber an seiner Liebe scheint das nichts geändert zu haben, er hat sie zeitlebens unterstützt und ihr später wieder liebevolle Briefe geschrieben. Zu der Zeit lebte er übrigens in wilder Ehe mit Rina Giachetti – die er dann 1918 ziemlich grob aussortiert hat, als er ohne jede Vorwarnung die aus dem New Yorker Geldadel stammende Dorothy Park Benjamin heiratete...

Die Sache mit Ada jedenfalls hat Caruso damals im Mark getroffen, er hat jahrelang daran geknabbert, auch, weil es natürlich ein ungeheures Medienspektakel rund um diese Trennung gab.

Sein Sohn Enrico Jr. beschreibt in seinen Erinnerungen, wie Caruso nach der Trennung und dem Presseauflauf nach Neapel geflohen ist und dort die halbe Stadt zu grandiosen Gelagen eingeladen hat, bei denen er versuchte, einen besonders fröhlichen Eindruck zu erwecken.

„Es war“, schreibt Caruso Jr., „eine Szene direkt aus dem „Bajazzo“: Unter den Clownerien lag die Verzweiflung...Vater war so tief verwundet in seiner Männlichkeit, dass er der ganzen Welt beweisen musste, wie egal es ihm war, dass Ada Giachetti ihn verlassen hatte.“

CD	T. 1	3'11
R. Leoncavallo, I Pagliacci, Vesti la giubba		
Enrico Caruso		
RCA RD85911		

Dieses „Vesti la giubba“, das er dann bei „Ridi, Pagliaccio“ mit dem genau richtigen Maß an Verzweiflung auflädt, hat Caruso im Jahr 1904 auf Platte aufgenommen. Überhaupt, die Platten: Enrico Caruso war ja der erste Plattenstar der Geschichte. Er war von Anfang an überzeugt von dieser damals brandneuen Technik, und als fast alle seine Kollegen den Phonographen noch für Teufelszeug hielten, da hat Caruso im Jahr 1902 schon in einem Mailänder Hotelzimmer Arien in einen

Aufnahmetrichter gesungen. Er war damit tatsächlich einer der ersten, und obwohl er immer wieder darauf hingewiesen hat, dass seine Stimme in Wirklichkeit viel besser klang, hat er sofort an das Medium Schallplatte geglaubt und bis zum Ende seines Lebens über 260 Aufnahmen gemacht. Die gingen weg wie warme Semmeln und haben ziemlich wesentlich zu seinem ungeheuren Sängerruhm beigetragen,- und nicht nur zu seinem Ruhm: Die Zusammenarbeit mit der Victor Talking Machine Company hat ihn vor allem reich gemacht. Als die Kollegen das endlich kapiert hatten, haben sie sich plötzlich auch ganz schnell mit dem Phonographen angefreundet.

Als Caruso 1904 den „Bajazzo“ aufnahm, war er schon ein Weltstar, - die Aufnahme hat dann sämtliche Rekorde gebrochen und wurde die erste Schallplatte, die sich über eine Million mal verkaufte.

Canio, der traurige Clown in Leoncavallos „Pagliacci“, war eine von Carusos stärksten Partien – auch der Canio ist ja wieder so ein Spaßmacher mit großem, wunden Herzen, und die Szenenfotos von Caruso, wie er im Bajazzokostüm die Trommel schlägt, haben inzwischen ikonischen Charakter.

Carlo d’Ormeville, der für Ponchielli und Catalani Libretti verfasst hat und später bei der Uraufführung der „Aida“ in Ägypten Regie führte, d’Ormeville, der auch als Musikkritiker arbeitete, kommt nach einem Opernabend mit Caruso in „Pagliacci“ im Jahr 1915 offenbar noch völlig enthusiastisch direkt nach dem Schlussakkord in die Redaktion galoppiert und verfasst eine Eloge: „Ich schreibe gleich nach der Aufführung, um die Veröffentlichung der Zeitung nicht zu verzögern, und ich schreibe inspiriert vom Feuer eines Enthusiasmus, dessen ich mich längst nicht mehr fähig glaubte.

Diese warme und vibrierende Stimme lässt mich immer noch erschauern, diese spontane und mitreißende Intonation treibt meine erregten Nerven noch immer an, diese plastische und imperiale Phrasierung beherrscht noch immer meinen elektrisierten Verstand. Der Canio kommt in Caruso zum Leben – mit aller Wirklichkeit und allem Fieber seiner Leidenschaft...Ich vermöchte nicht zu sagen, ob Caruso der bessere Sänger oder der bessere Darsteller ist. Beides ist vollkommen verschmolzen, das lyrische und das dramatische Talent.“

CD

T. 2

3'30

R. Leoncavallo, I Pagliacci, Pagliaccio non son
Enrico Caruso
Nimbus 5289213

„Mein Vater“, schreibt Enrico Caruso Jr., „war ein einfacher Mann.“ – Auch deswegen war Caruso der ideale Interpret für die Opern des Verismo – die handelten ja nun nicht mehr von Göttern, Prinzessinen oder Shakespeare-Figuren, sondern von einfachen Menschen der Gegenwart in oft armseligen Verhältnissen, und ihre Deklassiertheit war neben der immer herzerreißenden Liebesgeschichte meistens auch das große Thema. Caruso hat diese Figuren glaubhaft gemacht, und er hat mit seiner emotional so intensiven Darstellung einen neuen Gesangsstil etabliert, der dann von fast allen Tenören nachgeahmt und von den meisten missverstanden worden ist.

Die Verismo-Komponisten selber wussten, was sie an ihrem Caruso hatten – Ruggiero Leoncavallos „Pagliacci“ waren zwar schon komponiert, bevor er Caruso kennenlernte, aber er hat Lieder für ihn geschrieben. Caruso war ja seit seinen frühen Tagen als Straßentenor in Neapel ein wunderbarer Sänger von Liedern im neapolitanischen Stil, und auch Paolo Tosti, einer der erfolgreichsten Schlagerkomponisten und sein guter Freund, hat viel für Caruso komponiert. Am wichtigsten war aber dann doch seine alte und herzliche Bekanntschaft mit Giacomo Puccini. Der ist Caruso schon in seinen Anfängerjahren vor der Jahrhundertwende ab und zu an eine Provinzbühne nachgereist, um ihn zu hören, wenn er den Rodolfo in „La Bohème“ sang, und auch, wenn er den Cavaradossi in der „Tosca“ dann doch nicht uraufführen durfte – Caruso blieb die Genugtuung, dass Puccini ihn für den idealen Cavaradossi hielt.

Und schließlich hat Puccini ja dann auch eine Oper extra für ihn komponiert – Oder besser gesagt: „La Fanciulla del West“ war ein Star-Vehikel für gleich drei berühmte Männer. Für Puccini, der endlich so richtig in Amerika ankommen wollte und deshalb beschloss, einen Western zur Oper zu machen, für seinen alten Freund Toscanini, mit dem er schon seit Jahrzehnten seine Opern herausbrachte, und für Caruso, den Lieblingssänger. Komisch ist nur, dass ausgerechnet diese Oper, die ganz explizit für den besten Tenor der Welt entstanden ist, so gar keine puccinesken Ohrwürmer zu bieten hatte, mit denen Caruso hätte glänzen können und wie es sie in der „Butterfly“ oder der „Bohème“, und dann auch in „Turandot“ wieder gibt.

Puccini hatte Caruso, aber fast wie zum Trotz hat er dem *Orchester* die Hauptrolle gegeben – das darf in allen Farben funkeln, weshalb Toscanini die Oper denn auch eine „großartige sinfonische Dichtung“ nannte. Trotzdem: An der Metropolitan Opera war dieser grandiose Spaghetti-Western in Opernform 1910 ein Erfolg, wegen des Staraufgebots, und auch, weil es die allererste Weltpremiere einer Oper an der MET war.

Aufnahmen mit Caruso in der Rolle, seiner Rolle als Dick Johnson, gibt es nicht, eben aufgrund der geringen Ohrwurm-Dichte, und so muss das

einziges kleine Stückchen, das es raus in die Welt geschafft hat, jetzt eben Placido Domingo singen – der hat die „Fanciulla del West“ nämlich gleich vier mal aufgenommen...

CD T. 3 Ausbl. bei 2'00
G. Puccini, La fanciulla del West, Ch'ella mi creda
Placido Domingo, La Scala Orchestra, Lorin Maazel
Sony 5557365

Dick Johnson kurz vor seiner Hinrichtung, die dann von Minnie, der mutigen Geliebten, verhindert wird, so dass beide Hand in Hand in den Sonnenuntergang reiten können...

Placido Domingo ist einer von ungezählten Tenören, die dann im 20. Jahrhundert ihre Stimme und Art zu singen ganz bewusst an Caruso orientiert haben – es ist ja so, dass Carusos Gesang die geltende Ästhetik des Tenorgesangs bis heute entscheidend prägt.

Und das hat die Gesangskultur nicht unbedingt besser gemacht, denn viele imitieren einfach seinen warmen, dunkel eingefärbten und oft dramatisch großen Ton, ohne aber Carusos Stimmqualität und seine Fähigkeit zum leichten Belcanto-Gesang zu haben. Caruso war allerdings keiner, der sich auf den Lorbeeren seiner gloriosen Stimme ausgeruht hat – er hat im Gegenteil konzentriert an ihr gearbeitet und war, das erzählt sein Korrepetitor Salvatore Fucito, immer selbst sein größter Kritiker.

Und sein Sohn erinnert sich: „Vater übte jeden Tag seine Vokalisieren. Oft sang er eine Phrase seiner Partie wieder und wieder, änderte den Tonfall, die Farbe oder die Atemführung, bis es seinem Anspruch genügte – Vater war ein Perfektionist im reinsten Sinn des Wortes.“ „Das wirkliche Talent eines Künstlers“, so Caruso selber, „zeigt sich in seiner Fähigkeit, die eigenen Schwächen zu entdecken und zu verstehen, und vor allem in seinem Mut, anzuerkennen, dass es sie gibt.“

Für die Schwächen seiner Kollegen hat er trotzdem immer viel kollegiales Mitgefühl gehabt. Die Unart, den hohen Ton im Duett um jeden Preis länger zu halten als die Sopranistin – ein Spielchen, das später die Del Monacos und Corellis dieser Welt bis zur Ermüdung getrieben haben – wäre Caruso nie in den Sinn gekommen. Er war, obwohl immer der unumstrittene Star, extrem beliebt unter den Kollegen, auch wenn er ihnen ständig irgendwelche Streiche spielte: Nellie Melba bekam von ihm während „Che gelida manina“ ein kaltes Würstchen in die Hand gedrückt, einem anderen Kollegen hat er den Jackenärmel zugenäht und dergleichen Scherze mehr. Aber wenn Not am Mann war,

hat man auf ihn zählen können: In der „Bohème“ versagte während einer Vorstellung dem erkälteten Schaunard kurz vor seiner Arie die Stimme – Caruso hat sich Schaunards Mantel umgehängt und kurzerhand statt seiner gesungen. Wohl gemerkt: Schaunard ist ein Bassbariton! Und bei anderer Gelegenheit hat er in Buenos Aires spontan den Prolog zum „Bajazzo“ übernommen, auch das eine Bariton-Partie. Vermutlich hat es sich trotzdem fabelhaft angehört, denn Caruso klang ja in den unteren Registern schon immer wie ein vollsaftiger Bariton – und ein Freund der ganz hohen Töne war er von Anfang an nicht. Die Abneigung hat sich dann mit den Jahren verstärkt, und Jahrzehnte intensiven Singens haben seine Stimme tatsächlich auch hörbar verändert. Kritiker und Presse haben dann immer mal wieder versucht, ihm da einen Strick daraus zu drehen und sein vorzeitiges Ende einzuläuten, und wenn ihm ein mal pro Saison ein hoher Ton abbrach, dann war das sofort eine weltumspannende Nachricht - aber Carusos Stimme ist nicht schlechter geworden mit den Jahren. Nur schwerer. Man kann das ganz gut hören, wenn man zwei Aufnahmen von den identischen Anfangstakten des „Rigoletto“-Quartetts vergleicht. Die erste stammt aus dem Jahr 1908:

CD Caruso in Ensemble	T. 2	bis 0'44
Verdi, Rigoletto, Bella figlia dell'amore		
Enrico Caruso		
Nimbus NI 7834		

Die zweite Aufnahme ist fast zehn Jahre älter, 1917 hat Caruso das dann so gesungen:

CD Caruso in Love	T. 21	bis 0'42
Verdi, Rigoletto, Bella figlia dell'amore		
Enrico Caruso		

Schon hier ist Caruso hörbar nicht mehr der Leichtfuß, der er in den ersten zehn, fünfzehn Jahren seiner Karriere war – die Stimme ist eigentlich nur schöner geworden, das Dunkelgoldene in ihr hat sich noch vertieft, aber man hört, dass er jetzt schwerer an ihr zu tragen hat. Er hat in den letzten zehn Jahren seines Lebens überhaupt an so manchem schwer zu tragen gehabt: An der überbordenden, weltweiten Aufmerksamkeit und dem damit verbundenen mörderischen

Leistungsdruck, und an dem unsagbaren Stress, den so ein Stardasein damals noch bedeutete:

Man setzte sich ja zu seiner Zeit nicht mal eben in die Business Class, schlief eine Runde und war am nächsten Morgen am anderen Ende der Welt. Caruso ist rastlos und umständlich kreuz und quer über den Globus gereist, und dazwischen hat der geschäftstüchtige Chef der Metropolitan Opera, Giulio Gatti-Casazza, aus ihm rausgeholt, was rauszuholen war, denn die wichtigste Frage an seinem Kartenschalter lautete ja über 15 Jahre immer gleich: „Singt Caruso heute?“

Und Caruso sang. Heute den Radames, morgen den Rodolfo, übermorgen den Canio, dann Cavaradossi, Edgardo und Herzog im Rigoletto, und die Woche drauf alles wieder von vorn.

In seinen letzten Jahren war Caruso, wie so viele Hochleistungstenöre, ein kranker Mann: Die Anspannung hat sich bei ihm in brachialen Kopfwehschüben niedergeschlagen – sein Sohn erinnert sich an immerwiederkehrende Szenen, wie sein Vater, wahnsinnig vor Schmerz, seinen Kopf brüllend gegen Wände und Bettpfosten schlägt.

Dazu kamen nach einer langen Saison Phasen von völliger körperlicher und mentaler Erschöpfung. Und das alles schwingt in seiner Stimme zumindest mit, wenn man Caruso in seiner letzten Rolle hört – er hat die Partie ganz spät in seinem Leben erst für sich entdeckt, und mit ihr ist er Weihnachten 1920 zum letzten Mal auf der Bühne der MET gestanden: Eleazar, der in seinem Heimatort von allen ausgestoßene jüdische Goldschmied in Halévys „La Juive“. Eleazars Ansprache an die heißgeliebte Tochter Rachel ist sozusagen Carusos musikalisches Vermächtnis ...

CD	T. 6	4'30
Halévy, La Juive, Rachel, quand du Seigneur...		
Enrico Caruso		
RCA RD85911		

Diese Aufnahmen vom September 1920 sind die letzten Aufnahmen Carusos. Kurz danach fängt er sich eine Bronchitis ein, die ihm ungeheure Schmerzen beim Atmen verursacht, Anfang Dezember muss eine „Liebestrank“-Vorstellung abgebrochen werden weil Caruso auf der Bühne Blut hustet, und seine letzte Vorstellung, eben Halévys „Jüdin“, kann er am 24. nur durchhalten, weil Kollegen ihn beim Singen von zwei Seiten stützen. Diagnose: Rippenfell-Entzündung. Caruso reist nach Italien, um sich zu erholen, aber die Wintersonne von Sorrent hilft auch nichts mehr. Seine Krankheit und diverse Operationsversuche ziehen

sich noch durchs halbe nächste Jahr, dann geht nichts mehr: Der größte Tenor des Jahrhunderts stirbt am 2. August 1921 mit 48 Jahren an etwas, das viele Monate zuvor als ganz ordinärer Schnupfen begonnen hat.

Und doch war Carusos weltweit hysterisch beklagter Tod nicht das Ende der Gesangkunst. Noch nicht mal das Ende großen Tenorgesangs. Für einen nämlich war Carusos Hinscheiden gewissermaßen perfektes Timing: Für Benjamino Gigli. Denn obwohl neben ihm noch zwei andere Ausnahme-Tenöre an der MET engagiert waren, nämlich Giovanni Martinelli und Giacomo Lauri-Volpi, war es Gigli, der mit seiner süßen, manchmal fast mönchshaft unschuldig wirkenden Stimme den wahren stilistischen Gegenentwurf zu Caruso ablieferte. Gigli war tatsächlich bald unumstritten der Herzbube des Publikums und der bestbezahlte Tenor der MET. „Caruso II“ nannten sie ihn, aber das stimmte in fast keiner Hinsicht – die Stimmen waren sehr unterschiedlich, und Gigli selber hat immer wieder betont, dass er nicht als zweiter Caruso in die Operngeschichte eingehen wolle, sondern als erster Gigli.

Dass er sich, je älter er wurde, mit viel zuviel süßlicher Sentimentalität und extensivem Stimmbandwringen in seine Auftritte gestürzt hat, kritisieren heute viele. Und dass er Mussolinis Lieblingssänger war und den „Duce“ auch immer bewundert hat, macht ihn natürlich nicht sympathischer, auch nicht seine reichlich arroganten Aussagen über Komponisten, denen er viel verdankte: Donizetti nannte er „Dozzinetti“, Dutzendware, und über Puccini hat er auch Abfälliges zu vermelden gehabt – Jürgen Kesting, der Gigli nicht ausstehen kann, geht in seinem Sängerlexikon tatsächlich so weit, Verbindungen zwischen fragwürdigem Charakter und fragwürdiger Gesangstechnik zu ziehen, vom „Rattenfänger“ Gigli ist da die Rede...Aber man muss die Kirche schon im Dorf lassen, und eine Jahrhundertstimme eine Jahrhundertstimme nennen dürfen.

Der besondere Charme dieser Stimme lag in dem, was die Fachwelt die „Halbe Stimme“ nennt, im Mezza Voce, das keiner mit so viel Natürlichkeit und Intuition benutzt hat wie Gigli. In gewisser Weise war er ein Belcanto-Sänger vom alten Schlag, und er hatte immerhin die Charakterstärke, nicht wie Caruso klingen zu wollen.

„Bevor Sie einen hohen Ton singen, denken Sie nicht an die Anstrengung, die es Sie kostet, den Ton zu erreichen,- versuchen Sie stattdessen den Klang eines Violoncello zu imitieren, diese runde und samtige Stimmfarbe – das ist das Richtige für einen Tenor.“

CD

T. 4

3'30

J. Massenet, Manon, O dolce incanto

Benjamino Gigli

Nimbus NI 5883763

Als Gigli 1957 in Rom starb, war der Trauerkondukt noch größer als einst bei Caruso. Seitdem ist irgendwas passiert.

Für einen toten Musiker steht heute jedenfalls nicht mehr eine ganze Stadt Spalier.

Natürlich gibt es immer noch stellenweise großartigen Tenorgesang in den Opernhäusern, und wenn der Tenor schlecht war, gibt es ja noch genug anderes zu beklatschen. Und wenn er gut war, jubelt das Publikum des Abends seinem Tenor mit Begeisterung zu wie eh und je. Aber eben nur drei Vorhänge lang und keine zwanzig mehr. Dann müssen alle schnell was essen oder die U-Bahn kriegen. Und wenn der eine abgesagt hat, singt eben ein anderer, man war ja meistens sowieso vor allem der Inszenierung wegen da...

Zugegeben, das Leben ist für Startenöre heute dafür einfacher als früher: Ein international gefragter Künstler zu sein, lässt sich heutzutage einigermaßen problemlos bewerkstelligen, zur Schonung der kostbaren Stimmbänder werden mittlerweile genügend Pausentage zwischen den Vorstellungen eingeplant, und kein Sänger wird, wie es noch Caruso und Co passierte, mehr ausgepiffen, nur weil ihm mal ein hoher Ton wegbricht.

Es muss niemand mehr für seinen Gesang sterben wollen, und das will auch keiner mehr – aber womöglich ist eben das das Problem.

Niemand würde heute bestreiten, dass auch Sänger das Recht haben, ein ganz normales Leben zu führen, mit Babywickeln und Müllrausbringen und Fernsehgucken. Es gibt gar keine Alternative dazu, weil das pure der-Kunst-Leben auf Kosten von allem und allen unter Einsatz der eigenen psychischen und physischen Gesundheit heute einfach nicht mehr geht. Aber ob mit diesem ganzen Ballast des alltäglichen Lebens, mit den tausend Wellnessmöglichkeiten und den permanente Ablenkungen des Medienzeitalters noch eine so existentiell konzentrierte Gesangkunst möglich ist, wie es sie früher gab? Wohl eher nicht.

Wo sind sie also hin, die Nourrits und Rubinis, die Schnorr von Carolsfelds und Tamagnos, die Carusos und Björblings und Wunderlichs? Und vor allem: Wer soll bloß jetzt bei diesen Aussichten singen, am Schluss dieser Sendungsreihe, in der es doch tatsächlich gnadenlos nur

um Tenöre ging? – Vielleicht erinnern Sie sich ja an die Worte von Ingeborg Bachmann, mit denen am Montag alles angefangen hat: „Angebetete Sänger! Verurteilt zu einem programmatischen Leben in den Metropolen und Provinzen der Musik; vom Applaus geschwellt die Stimmbänder; von Pfiffen gelähmt die Zungen; jedem Luftzug ausgesetzte Helden und Bösewichte...Für ein Lied geliebte und für ein Lied verstoßene Sänger...! Einmal werden sie sich in Goldammern verwandeln und sich den überflüssigen Ballast ihrer Körper und Hirne unter die Federn stecken.“

CD
Zwitschern der Goldammer
Laserlight/Delta Music 1627901

T. 5

auf Zeit
