

EIN MANN, EIN RICHTIGER MANN?

Studien zur Phänomenologie des Tenors

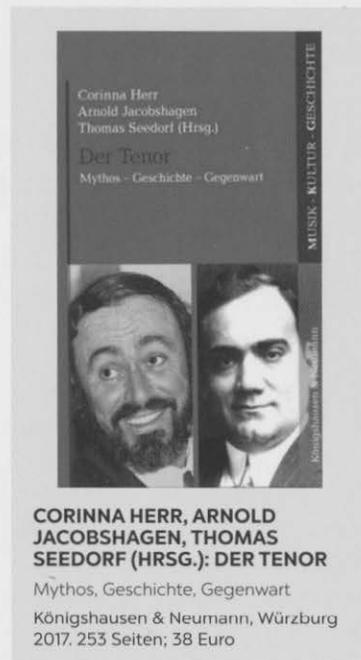
Es scheint zu passen, dass hinter IMG Artists, der heute wohl wichtigsten Sängergesellschaft der Welt, der Name Mark McCormack steht – des Gründers jener «International Management Group», die sich zu allererst als «Global Leader in Sports» verkauft. Denn auch Operngesang hat oft etwas von Athletik, wird doch ein hoher und lauter Ton nicht selten wie ein Rekord im Speerwurf bejubelt. «Am Spitzenton hängt unsere Vorstellung vom Tenor. Startenöre übertreffen einander mit solchen Tönen, durchdringend klingend, lange ausgehalten ...», schreibt Rebecca Grotjahn in «Der Tenor – Mythos, Geschichte, Gegenwart». Und Christian Lehmann spricht von der «athletischen Risikostimme» des *high testosterone male*. Wobei mit solcher Macho-Vorstellung vom Gesang auch die herablassende Bezeichnung «Tenorino» für den lyrisch disponierten Vertreter dieser Stimmlage einhergeht (bekannt ist ja Mario del Monaco's zynische Bemerkung über

einen sich als Radamès versuchenden Lyrico: «Nemorino in Ägypten»). In diesem Zusammenhang spannt Christian Lehmann auch den Bogen zum Jokus, wobei er den Tenor mit dem Blodinenwitz gleichsetzt.

Die Geburtsstunde jenes *ténor fort* oder *tenore di forza*, dessen Vorzüge eher im Bereich der Durchschlagskraft liegen, schlug wohl an jenem Abend des Jahres 1837 an der Pariser Oper, da Gilbert-Louis Duprez als Arnold Melchthal in der Arie «Asile héréditaire» das *ut de poitrine*, das aus dem Brustbereich hochgestemmt hohe C, in den Raum schleuderte. Es war, wie Christian Lehmann feststellt, «a point of no return». Von diesem Wendepunkt, der «paradigmatisch für den Wandel» geworden sei (Rebecca Grotjahn), geht auch das vorliegende Buch aus. Duprez fungiert quasi als Ahnherr des «männlichen» Tenorgesangs der letzten 150 Jahre, wobei Corinna Herr im Beitrag «Zur Pariser Tenor-Situation um die Mitte des 19. Jahrhunderts»

darauf hinweist, dass die Verwendung einer «force de la poitrine» zu dieser Zeit gar nicht mehr so revolutionär gewesen sei und es eher um Duprez' Technik der «voix sombrée» (der gedeckten, abgedunkelten Gesangsweise, verbunden mit einer Tieferstellung des Kehlskopfs) gegangen sei. Amüsant Grotjahn's Hinweis auf einen Homosexualitätsdiskurs und die Rolle des brustbetonten Hochtens zugleich als Mittel «traditioneller Männlichkeitsvorstellungen»; auch der Beitrag Christian Lehmann's «Zwischen Drachentöter und Frauenversther» hebt auf den Clash zwischen Virilität und Androgynität ab.

Duprez bildet naturgemäß einen Schwerpunkt des Bands, doch keineswegs den einzigen. In insgesamt dreizehn interdisziplinär verorteten Beiträgen, Nachhall einer Tagung aus dem Jahr 2011 an der katholischen Akademie Schwarte, wird der Wandlungsprozess des Phänomens Tenor seit dem Mittelalter historisch und geografisch wie auch typologisch und stimmphysiologisch ausführlich beleuchtet. Einen interessanten Aspekt behandelt Stephan Mösch mit seinen Untersuchungen «zu Kommunikationsraum und Idiosynkrasie von Wagners Tenorpartien» mit einer besonderen Verbeugung vor Wolfgang



Windgassen als «Profilspitze des Wagnersgesangs»; eine spezielle historische Sichtweise berühren Karsten Lehl mit den Betrachtungen zur Position des Tenors an Gustav Mahlers Wiener Hofoper und Marco Beghelli mit dem Bericht über die Sammlung Mario del Monaco und das Archivio del Canto an der Universität Bologna. So gründlich, tiefschürfend wie fruchtbar wurde das «Mysterium» Tenor bislang wohl noch nicht untersucht. | Gerhard Persché