

Jupiter die Eroberung der Nymphe bekanntlich durch den Trick, sich in die Gestalt Dianas zu verwandeln, mit der hübschen Variante, dass der ohnehin hoch singende Gott in dieser Szene eine Frauenstimme simulieren muss. Zur selben Zeit lebt der französische Abbé François-Timoléon de Choisy diese Geschichte tatsächlich aus. Choisy, ein im Umfeld des Kardinal Mazarin agierender bekannter Kleriker und Transvestit, der nicht nur privat, sondern bisweilen sogar öffentlich in Frauenkleidern und geschminkt auftrat, missbraucht ein junges Mädchen, das auf seine weibliche Maskerade hereingefallen ist, und brüstet sich noch 1696 in seinen Memoiren mit der Behauptung, die Schreie und Tränen in Lustseufzer verwandelt zu haben.³³

Thomas Seedorf (Freiburg)

Vom Tenorhelden zum Heldentenor

Richard Wagner und das Ideal eines neuen Sängertypus

Schon mit seinen ersten musikdramatischen Werken ging Richard Wagner ein Risiko ein, das lebenslang ein Problem für ihn bleiben sollte: Weder *Die Feen* noch *Das Liebesverbot* waren Auftragswerke, die für ein bestimmtes Theater und im Hinblick auf spezifische Aufführungsbedingungen hin konzipiert worden sind. Entgegen den Gepflogenheiten seiner Zeit betrachtete der junge Wagner die dichterisch-kompositorische Ausarbeitung von Werken als unbedingt vorrangig gegenüber ihrer theaterpraktischen Realisierung, eine Haltung, die sein Schaffen bis zum *Parsifal* prägte. Die Folgen sind bekannt: *Die Feen* gelangten zu Lebzeiten Wagners gar nicht auf die Bühne, *Das Liebesverbot* nur mit großer Mühe und ohne Aussicht auf eine Verankerung im Repertoire.¹ Dass Wagner mit *Rienzi* einer breiteren Öffentlichkeit als Dichterkomponist bekannt wurde, verdankt sich dem Zusammentreffen günstiger Umstände: zunächst der Bereitschaft der Dresdner Hofoper, das auf-

Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, München 2002, bes. Kap. 2, sowie die einschlägigen Schriften von Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1977, 1986, 1989.
33 Vgl. Bösch, *Schwert und Feder*, S. 173f.

1 *Die Feen* erlebten ihre postume Uraufführung erst 1888 am Münchner Nationaltheater, *Das Liebesverbot* verschwand nach nur einer Aufführung (1836 am Stadttheater in Magdeburg) wieder von der Bühne; zu den Problemen, mit denen Wagner sich hinsichtlich der Sängerbesetzung bei den Vorbereitungen zu den Uraufführungen von *Tristan und Isolde* und *Der Ring des Nibelungen* konfrontiert sah, vgl. Thomas Seedorf, »Deklamation« und »Gesangswohl laut« – Richard Wagner und der »deutsche Bel Canto«, in: »Mit mehr Bewußtsein zu spielen«. *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hrsg. von Christa Jost (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 4), Tutzing 2006, S. 181–206.

wändige Werk überhaupt anzunehmen, dann vor allem aber der Besetzung der Titelpartie mit dem zum Dresdner Ensemble gehörigen Tenor Joseph Tichatschek, der die Rolle des Volkstribunen Rienzi mit großem Enthusiasmus verkörperte, mit ihr überaus erfolgreich an verschiedenen Theatern gastierte und dadurch wesentlich zur Verbreitung der Oper beitrug.

In einem Brief an Tichatschek versuchte Wagner dem Sänger zu vermitteln, was die Titelrolle des *Rienzi* von anderen Tenorpartien unterscheidet:

Der *Rienzi*, den ich mir dachte u. zu zeichnen mich bemühte, sollte im vollem Sinne des Wortes Held sein, – ein hochbegeisterter Schwärmer, der wie ein blitzender Lichtstrahl unter einem tiefgesunkenen, entarteten Volke erschien, welches zu erleuchten u. emporzuheben er sich berufen hielt. Es ist historisch, daß Rienzi zur Zeit als er sein großes Unternehmen ausführte ein junger Mann von ungefähr 28 Jahren war; dieses – sowie meine besondere Ansicht von dem so manichfaltigen Charakter der Tenorstimme, hat mich bewogen, diese Partie für Tenor zu schreiben, indem ich aus dem Kreis der gewöhnlichen Meinung, als ob die Tenorstimme ausschließlich nur dem Charakter der Liebhaber entspreche, heraustrat.²

Zwei Aspekte sind hier angesprochen, die für Wagners Verständnis auch seiner künftigen Tenorpartien von zentraler Bedeutung sind: der Begriff des Helden – im vollen Sinne des Wortes – und seine Assoziation mit einem spezifischen Stimmfach. Beide Aspekte möchte ich zunächst einzeln betrachten, um später auf ihre Verknüpfung eingehen zu können.

*

Auf die Frage, was eigentlich ein Held sei, muss es mehrere Antworten geben: Held ist – zum einen – »die hervorragende, durch Tapferkeit, Mut, und andere Eigenschaften, die sich vor allem in lebensbedrohenden Situationen bewährt haben, ausgezeichnete Persönlichkeit.«³ Urbilder der in diesem Sinne verstandenen Helden sind die Heroen der griechisch-römischen Epik, zu deren Charakteristika neben herausragenden körperlichen und charakterlichen Eigenschaften eine ›Schuld‹ gehört, ein Makel oder Fehler, der letztlich zum Untergang des Helden führt. Aus romantheoretischer Sicht ist ein Held – zum anderen – »die Hauptperson eines literarischen Werkes, auf die das Erzählte oder Dargestellte bezogen oder hingeordnet ist oder aus deren Perspektive etwas erzählt oder dargestellt wird.«⁴ Beide Bedeutungsschichten können sich berühren, müssen es aber nicht: Achilles etwa ist sowohl Held im Sinne einer herausragenden mutigen Persönlichkeit wie auch eine der Hauptfiguren im Erzählzusammenhang der *Ilias*. Ulrich hingegen ist zwar der Held von Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, ein Held etwa im Sinne

2 Brief Wagners an Tichatschek vom 6. oder 7.9.1841, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage des Richard-Wagner-Familien-Archivs Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Bd. 1: *Briefe der Jahre 1830–1842*, Leipzig 1967, S. 507.

3 Herbert Kolb, »Der Name des ›Helden‹. Betrachtungen zur Geltung und Geschichte eines Wortes«, in: *Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung. Festschrift für Fritz Tschirch zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Karl-Heinz Schirmer und Bernhard Sowinski, Köln u. a. 1972, S. 384; vgl. auch Volker Neuhaus und Markus Wallenborn, Art. »Held«, in: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, hrsg. von Hans-Otto Hügel, Stuttgart u. a. 2003, S. 233–240.

4 Kolb, »Der Name des ›Helden‹«, S. 384.

Achilles' ist er jedoch gerade aufgrund des Fehlens herausragender Eigenschaften nicht. Beide Bedeutungen des Helden finden sich auch bei Wagner. So berichtet Wagner in seiner Schrift *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* von den alten Helden, die mit »herrlichem Kriegsgefolge« durch Griechenland zogen,⁵ an anderer Stelle spricht er vom »Helden« seiner Novелlette *Ein Ende in Paris*.⁶

Das Spektrum dessen, was der Begriff des Helden für Wagner in sich barg, ist mit diesen beiden Bestimmungen aber noch bei weitem nicht abgedeckt. Simon Williams unterscheidet in seinem Buch *Wagner and the Romantic Hero* drei verschiedene Arten von Helden, die alle, wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten mit unterschiedlichem Gewicht, für Wagners Heldenbegriff von Bedeutung waren.⁷ Da ist zunächst der »romantische Held«, als dessen Prototyp Byrons Childe Harold galt – ein einsamer Wanderer, der sich außerhalb der Gesellschaft bewegt und vor allem durch drei Eigenschaften auszeichnet: eine tiefe Naturverbundenheit, die Tendenz, auf die Zumutungen der Welt eher emotional als rational zu reagieren, und die Überzeugung, dass die Welt ohnehin nur von einem subjektiven Standpunkt aus verstanden werden kann.⁸ Arindal in den *Feen* zeigt ebenso Züge dieses Heldenotypus wie Tannhäuser.

Dem »romantischen Helden« steht der »epische Held« zur Seite. Seine herausragenden Eigenschaften sind seine überlegene körperliche Kraft, sein Mut und sein Streben, allen anderen überlegen zu sein. Der epische Held, so Williams, definiert sich nicht über sein Denken, sondern über sein Handeln. Er ist ein außergewöhnlicher Mensch von oft göttlichem Ursprung – Kriterien, die auf Achilles ebenso zutreffen wie auf Siegmund.⁹

In Anlehnung an Thomas Carlyle führt Williams als dritten Typus schließlich noch den »messianischen Helden« an.¹⁰ Carlyles Buch *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, 1840 in England erschienen, 1853 ins Deutsche übersetzt und in einer Vielzahl von Auflagen und Ausgaben weit verbreitet, gehört zu den zentralen Schriften des 19. Jahrhunderts. Für Carlyle waren so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Luther und Mohammed, Dante und Goethe oder Cromwell und Napoleon die legitimen Nachfolger der epischen Helden der Antike und des Mittelalters, neue Helden, die ihre Zeit geprägt und Geschichte gemacht haben. In Carlyles Geschichtsbild wechselten Epochen, die von geschichtsmächtigen Helden ihre Signatur erhielten, ab mit solchen, in denen es an Helden fehlte. Das 18. Jahrhundert galt ihm als eine solch heldenlose Zeit. Für das 19. Jahrhundert, sein eigenes Säkulum, wünschte er sich neue Helden, messianische Anführer, deren Herkunft und soziale Stellung ohne Bedeutung war. Was sie miteinander verband, war vor allem das Geschlecht: Als messianische Helden kamen für Carlyle nur Männer in Frage. Rienzi ist Wagners erste Heldenfigur mit messianischen Zügen, Lohengrin, Siegfried und Parsifal sind, auf je ganz eigene Weise, seine Nachfolger.

5 Richard Wagner, *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 2, Leipzig o.J. [1911], S. 150.

6 Brief Wagners an Theodor Winkler vom 1.6.1841, in: Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 1, S. 494.

7 Simon Williams, *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge 2004.

8 Vgl. ebd., S. 11–13.

9 Vgl. ebd., S. 13–16.

10 Vgl. ebd., S. 16–19.

Carlyles Heldenbegriff wurde von vielen Zeitgenossen geteilt, auch von denen, die, wie Wagner, seine Hauptschrift gar nicht oder noch nicht gelesen hatten.¹¹ Der Berliner Schuldirektor Theodor Dielitz etwa nannte sein erstmals 1850 erschienenes, überaus erfolgreiches Buch über bedeutende Persönlichkeiten der jüngeren Geschichte *Helden der Neuzeit*¹². Dem selben Denken ist auch der folgende Passus aus Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* aus dem Jahr 1849 verpflichtet, in der Beethoven als Entdeckerheros einer Neuen Welt der Musik figuriert:

Hat Kolumbus uns aber gelehrt den Ozean zu beschiffen und so alle Kontinente der Erde zu verbinden; ist durch seine Entdeckung weltgeschichtlich der kurzsichtig nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, – zum Menschen überhaupt geworden, so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte, die neuen ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft verbindet; und dieser Held ist kein anderer als – Beethoven.¹³

Einen besonders prominenten Platz nimmt der Begriff des Helden aber in Wagners Operndichtungen ein. Rienzi wird mehrfach vom Volk als »Befreier, Retter, Hoher Held!« gefeiert, und Venus lässt Tannhäuser, der sich ihrem Einfluss entziehen will, wissen: »Nur Helden öffnet sich mein Reich!« Im Gegensatz zu diesen Werken, in denen der Begriff Held nur gelegentlich begegnet, trifft man in den Musikdramen seit *Lohengrin* sehr häufig auf ihn. »Heil dem Helden von Brabant« oder »du gottgesandter Held« wird Lohengrin zugerufen, Elsa nennt ihn »Mein Held, mein Retter« und auch der König spricht ihn mit »Mein Held« an. In keinem anderen Werk ist – erwartungsgemäß – so oft die Rede von Helden wie im *Ring des Nibelungen*, doch auch Tristan wird beständig als Held apostrophiert, und selbst Gestalten wie der an seiner Wunde leidende Amfortas oder der greise Tituel in *Parsifal* werden als Helden bezeichnet. Eine Ausnahme unter den auf *Lohengrin* folgenden Werken bilden lediglich *Die Meistersinger von Nürnberg*, die ohne Helden auskommen.¹⁴

*

11 Wagner lernte Carlyles Buch erst 1871 kennen; vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 1: 1869–1872, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 31988, S. 360ff. und passim; zu Carlyles epochaler Bedeutung für die Prägung des Heldenbegriffs im 19. Jahrhundert vgl. auch Ute Frevert, »Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert«, in: *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, hrsg. von Richard van Dülmen, Wien u. a. 1998, S. 323–344.

12 Theodor Dielitz, *Helden der Neuzeit. Erzählungen aus der neueren Geschichte für die reifere Jugend*, Berlin 1850. Zu den »Helden der Neuzeit« zählen für Dielitz u. a. Christoph Columbus, Martin Luther, Kaiser Karl V., König Gustav Adolf von Schweden, Kardinal Richelieu, Peter der Große, James Cook, Friedrich der Große sowie George Washington. Anders als Carlyle gesteht Dielitz auch einigen Frauen Heldenstatus zu, so Elisabeth I. von England und der Zarin Katharina II.

13 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 3, S. 85f.

14 Im zweiten Aufzug spricht Eva Walther von Stolzing allerdings einmal – irrtümlich – als »Held des Preises« an.

Um nun Wagners eingangs zitierten Brief an Tichatschek und den Begriff des Helden, den er dort exponiert, mit all seinen historischen Bezügen und Konnotationen einschätzen zu können, bedarf es noch einer weiteren – letzten – Verständigung über den Begriff des Helden.

In der Bühnensprache des 19. Jahrhunderts bezeichnete man an deutschen Theatern den bestbezahlten Hauptdarsteller eines Ensembles als Helden – und sein weibliches Pendant als Heldin.¹⁵ Theater, die sich ein größeres Ensemble leisten konnten, verfügten oft über einen Schauspieler für sogenannte Erste-Helden-Partien und einen weiteren für junge Helden und Liebhaber. Sehr oft fiel das Fach des Helden aber mit dem des Liebhabers zusammen. Erst seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts vollzog sich an den deutschen Bühnen nach und nach eine Trennung von Schauspiel- und Opernpersonal, aber noch um und nach 1850 war es durchaus üblich, dass Schauspieler auch in der Oper eingesetzt wurden und Sänger im Schauspiel auftraten. Das Prinzip der sogenannten Rollenfächer, das sich im Schauspiel herausgebildet hatte, wurde – mit den notwendigen Modifikationen – auf die Oper übertragen.¹⁶ Der erste Tenor eines Opernensembles war traditionsgemäß Held und Liebhaber, und für ihn galt, was auch für den Bereich des Schauspiels festzustellen ist, dass nämlich »der ›jugendliche Held‹ vom ›Liebhaber‹ kaum zu trennen ist, daß sein Heldentum aus seiner Liebhabereigenschaft entspringt. Stürmische Leidenschaft ist der Hauptzug seines Charakters.«¹⁷ Ein Heldentenor war dementsprechend zunächst einmal der erste Tenor eines Ensembles, der in Analogie zum Schauspiel die Partien der Helden und Liebhaber übernahm. Wie noch zu zeigen ist, wurde erst durch Wagner aus diesem Rollenfach ein spezifisches Stimmfach.

*

In Wagners Brief an Tichatschek lässt sich ein Wandel des Heldenbegriffs beobachten, der für die Umbruchsituation um die Jahrhundertmitte bezeichnend ist. Rienzi solle, so Wagner, »im vollen Sinne des Wortes Held sein«, d. h. ein Held, dessen Heldentum sich nicht in erotischer Aktivität erschöpft, sondern sich in öffentlichen Taten offenbart, der also, mit anderen Worten, viele der hier vorgestellten Aspekte des Heldentums in sich vereint.

Ein solcher Held musste sich musikalisch, und das heißt vor allem sängerisch anders äußern als ein Liebhaber. In Tichatschek fand Wagner einen Sänger, der den von ihm intendierten heldischen Charakter der Partie in wohl idealer Weise stimmlich realisieren konnte. »Tichatschek's Stimme«, so heißt es in einem zeitgenössischen Bericht, »ist eine jener seltenen von echtem männlichem Tenorklange, umfangreich nach Höhe und Tiefe, so daß in dieser Rücksicht alle ersten Partien von ihm gesungen werden können. [...] Dabei ist Stimme und Vortrag unverwüstlich gesund und nirgend wird das Krankhafte oder weiblich Schmachthende bemerkt, das so oft die Tenorsänger widerwärtig macht.«¹⁸

15 Vgl. Hans Doerry, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Diss. Erlangen 1925 (Druckfassung des Ersten Teils: Berlin 1926), S. 39ff.

16 Vgl. Bernd Göpfert, *Stimmtypen und Rollencharaktere in der deutschen Oper von 1815–1848*, Wiesbaden 1977.

17 Doerry, *Rollenfach*, S. 41.

18 Al. Sincerus (d. i. Siegmund Schmieder), *Das Dresdner Hoftheater und seine gegenwärtigen Mitglieder. Historisch-kritische Aporismen für Kunstfreunde und Künstler*, Zerbst 1852, S. 200f.; zu Tichatschek vgl. auch Henry F. Chorley, *Modern German Music*, Bd. 1, London 1854, Reprint New York 1973, S. 299; Ein-

Für den hier diskutierten Zusammenhang sind vor allem zwei Aspekte dieser Textpassage von Bedeutung: Tichatschek habe eine Stimme »von echtem männlichem Tenorklange« und seinem Singen fehle, ergänzend dazu, das »Krankhafte oder weibisch Schmachtende«, das unter Tenören seiner Zeit weit verbreitet sei. Hintergrund dieses Hinweises ist ein gesangsästhetischer Umbruch, der im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts alle Stimmgattungen, vor allem aber die Tenöre erfasste.

Dass der männliche Hauptdarsteller einer Oper, der Held, mit einer Stimme aufwarte, die dezidiert »männlich« klingt, und das heißt: sich in klanglicher Hinsicht von seinem weiblichen Pendant deutlich unterscheidet, ist über mehr als zwei Jahrhunderte hinweg alles andere als selbstverständlich gewesen.¹⁹ Im Geltungsbereich der italienischen Oper eroberten die Kastraten in der Hierarchie der Opernensembles schon früh die Position des *primo uomo* und damit die Rollen der führenden Helden und Liebhaber.²⁰ Daran, dass Kriegsherren und Eroberer in der gleichen Stimmlage sangen wie die Damen, um die sie warben oder kämpften, nahm lange Zeit niemand Anstoß.²¹ Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als sich die Blütezeit der Sängerkastraten bereits ihrem Ende entgegen neigte, galt die Verbindung von Liebhaber- oder Heldenrolle und einem femininen Timbre als Selbstverständlichkeit. Einerseits wurden viele der traditionell für Kastraten bestimmten Partien mit Frauen besetzt, die sich als *contralto musico* auf derlei Rollen »en travesti« spezialisierten,²² andererseits übernahmen seit dem späten 18. Jahrhundert hohe Tenöre mehr und mehr die Helden- und Liebhaberrollen, die sie aber mit einer heute nur selten zu hörenden Stimmgebung sangen. Für die Töne über dem eingestrichenen *g* verwendete man ein *falsetto* genanntes Stimmregister, dessen gesangsphysiologische Bestimmung allerdings bis heute umstritten ist.²³ Zeitgenössische Berichte und Quellen zur Gesangslehre lassen aber klar

hard Luther, *So singe, Held! Biographie eines Stimmfaches (Teil 1). Wagnertenöre der Wagnerzeit (1842–1883)*, Trossingen und Berlin 1998, S. 21–31.

19 Zur Entwicklung der Dichotomie männlich-weiblich im Gesang vgl. Rebecca Grotjahn, »Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien«. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess«, in: *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, hrsg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 34–57.

20 In der französischen Oper seit Lully, in der Kastraten verpönt waren, wurden diese Rollen mit Haute-contras besetzt, sehr hohen Tenorstimmen, die in Altlage sangen und deren Partien im Altschlüssel notiert wurden; zur kontrovers diskutierten Frage, mit welcher Art von Stimmgebung die historischen Haute-contras gesungen haben, vgl. Andrew Parrott, »Falsetto and the French: »Une toute autre marche«, in: *BjBHM* 26 (2002), S. 129–148.

21 Zur aktuellen Diskussion über Bedeutung und Akzeptanz der Sängerkastraten im 18. Jahrhundert vgl. u. a. Silke Leopold, »Not Sex but Pitch«. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet«, in: *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, hrsg. von Hans-Martin-Linde und Regula Rapp, Stuttgart u. a. 2000, S. 219–240; Roger Freitas, »The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato«, in: *The Journal of Musicology* 20/2 (2003), S. 196–249.

22 Vgl. Marco Beghelli, »Il ruolo del musico«, in: *Donizetti, Napoli, l'Europa. Atti del Convegno [...] Napoli, 11–13 dicembre 1997*, hrsg. von Franco C. Greco, Neapel 2000, S. 321–333.

23 Kontrovers sind die Meinungen darüber, ob die Tenöre des frühen Ottocento tatsächlich einen Registerwechsel vorgenommen und die hohen Töne mit einer anderen Stimmfunktion, dem Falsett, gesungen oder aber die Vollstimme (auch Brust- oder Modalstimme) in einer spezifisch modifizierten Weise bis in die hohe Lage geführt haben; zu den Begriffen vgl. Wolfram Seidler, Art. »Singen. A. Stimmfunktion«,

erkennen, dass der Klangcharakter, mit dem die Tenöre des frühen 19. Jahrhunderts sangen, geprägt war von großer Flexibilität der Tongebung, aus der eine helle, weiche Klangfarbe resultierte.²⁴

Die Herausforderungen, die die zerrissenen Charaktere romantischer Helden der Opern Bellinis oder Donizettis an ihre Darsteller stellten, veranlassten Tenöre wie Domenico Donzelli und seinen Schüler Gilbert-Louis Duprez, mit anderen Stimmfarben zu experimentieren und ihren Stimmen ein dunkleres Klanggepräge zu geben.²⁵ Durch die Tiefstellung des Kehlkopfs war es einerseits möglich, die Stimme abzudunkeln, andererseits ergab sich als physikalischer Nebeneffekt eine Intensivierung des Klangs, der gegenüber der traditionellen Art zu singen dramatischer und durchdringender wirkte.²⁶

Eklatant zeigte sich der Paradigmenwechsel im dramatischen Tenorgesang in dem Engagement Duprez' an die Pariser Opéra, an der er nach dem Willen des Direktors Duponchel gleichrangig neben dem bis dahin allein an der Spitze wirkenden Adolphe Nourrit singen sollte. Duprez, der von Natur aus eine relativ kleine, sehr hohe Stimme besaß, war es durch stetes Ausprobieren gelungen, seinen hohen Tönen soviel Kraft und Glanz zu verleihen, dass der – physiologisch unzutreffende – Eindruck entstand, er sänge das hohe *c* nicht wie sonst üblich im Falsett, sondern mit seiner Bruststimme.²⁷ Duprez' »ut de poitrine« war eine Sensation, die neue Maßstäbe setzte. Nourrit dagegen war ein Sänger der alten Schule, der seine hohen Töne mit einer weichen Klangmischung sang.²⁸ Obwohl er der Publikumsliebling der Opéra war, zog er es vor, der ungleichen Konkurrenz mit Duprez aus dem Weg zu gehen, nahm seinen Abschied von Paris und begab sich nach Italien, um dort bei Donizetti in Neapel erneut Gesangsunterricht zu nehmen und seine Stimme im Sinne des neuen, von Duprez repräsentierten Stils schulen zu lassen. (Mit der stimmlichen Veränderung ging bei Nourrit im Übrigen auch eine äußere Veränderung einher: Bilder aus Nourrits Pariser Zeit zeigen einen Mann mit rundlicher Figur und weichen, fast femininen Gesichtszügen. In Neapel nahm Nourrit sehr stark ab und ließ sich einen Schnurrbart wachsen, d. h. er versuchte, nicht nur zu einer klangkräftigeren, dunkleren Stimme zu gelangen, sondern auch sein Äußeres so zu verändern, dass er männlicher erschien.) Dass Nourrits Bemühungen letztlich nicht den Erfolg brachten, den der Sänger sich erhofft hatte, stürzte ihn in eine Lebenskrise, die ihn schließlich in den Freitod trieb. Nourrits

in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1422–1424; auch in: *Gesang*, hrsg. von Thomas Seedorf, Kassel u. a. 2001 (= *MGG Prisma*), S. 25f.; zur Diskussion über die Bedeutung von Falsett im frühen 19. Jahrhundert vgl. Marco Beghelli, »Il ›Do di petto‹. Dissacrazione di un mito«, in: *Il Saggiatore musicale* 3 (1996), S. 105–149.

²⁴ Vgl. auch die weiter unten zitierten polemischen Bemerkungen Wagners.

²⁵ Vgl. Thomas Seedorf, Art. »Singen. B. Historische Aspekte«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1455–1457; auch in: *Gesang*, hrsg. von Seedorf, S. 69–71.

²⁶ Manuel García prägte für diese Art der Stimmgebung den Ausdruck »voix sombrée«; vgl. García, *Traité complet de l'art du chant*, 1. Teil, Paris 1840, Repr. (zusammen mit dem 2. Teil, Paris 1847) Genf 1985.

²⁷ Vgl. Giancarlo Landini, »G. L. Duprez ovvero l'importanza di cantar Rossini«, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* 1982, S. 29–54; Beghelli, »Il ›Do di petto‹«.

²⁸ Zu Nourrit vgl. Louis Quicherat, *Adolphe Nourrit. Sa Vie, son talent, son caractère, sa correspondance*, 3 Bde., Paris 1867; *The Great Tenor Tragedy. The Last Days of Adolphe Nourrit as Told (Mostly) by Himself*, hrsg. von Henry Pleasant, Portland, OR 1995.

Selbstmord erschien den Zeitgenossen als Symptom einer elementaren Krise der Gesangskunst, zugleich war er ein Fanal, das künftige Entwicklungen andeutete.

Wagner dürfte diesen epochalen Umbruch im Tenorgesang miterlebt haben, wenn gleich er erst drei Jahre nach Nourrits Abschied von der Opéra nach Paris kam. Allerdings hatte er dort auch die Tenöre, die noch der älteren Schule verpflichtet waren, gehört und sich verschiedentlich enthusiastisch über Sänger wie Giovanni Battista Rubini geäußert. Die Erinnerung an solche Sänger wirkte offenkundig in die Konzeption einer Partie wie der des Erik (*Der fliegende Holländer*) hinein. In der Cavatine des dritten Aufzugs schreibt Wagner in der Phrase »gestandest du mir Liebe nicht auf's Neu?« auf der Silbe »(Lie)-be« ein mit »dolce« bezeichnetes *b*¹ vor. Mit der traditionellen Gesangstechnik, die sich hier des weichen Falsett-Klanges bediente, ist diese Stelle mühelos zu singen. Ein gutes Jahrzehnt nach der Komposition des *Fliegenden Holländers* und auf dem Hintergrund der Bekanntschaft mit Tichatschek unterzog Wagner diese Cavatine einer aufführungspraktischen Selbstkritik. Er erkannte, dass die Art und Weise, wie er in diesem Stück die Singstimme behandelt, für viele Tenöre seiner Zeit eine Ausführung suggerierte, die mit seiner Auffassung der Rolle nicht übereinstimmte. In seinen *Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der fliegende Holländer«* betont er daher nachdrücklich, dass Erik »kein sentimentaler Winsler«, sondern »im Gegenteile stürmisch, heftig und düster« sei: »Wer seine >Cavatine< im dritten Akte irgendwie süßlich vortrüge, würde mir einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmut und Trauer atmen soll. (Alles was diesem Stücke zu einer falschen Auffassung berechtigen dürfte, wie die Falsett-Stelle und die Schlußcadenz, bitte ich dringend zu ändern oder auszulassen.)«²⁹

Im Vergleich zu Tichatschek empfand Wagner die meisten anderen Tenöre seiner Zeit, die zu hören er Gelegenheit hatte, als »Eunuchen«³⁰, die nicht in der Lage seien, dem heldischen Charakter seiner führenden Tenorpartien gerecht zu werden. Tichatschek hingegen war es aufgrund seiner außergewöhnlichen Begabung möglich, sowohl die traditionellen Liebhaberpartien mit einer ihnen gemäßen Stimmgebung als auch hohe stimmliche Energie und ein dunkleres Timbre erfordernde Heldenpartien zu gestalten.³¹ Wagner erkannte klar, dass Tichatschek eine Ausnahmerecheinung war und dass andere Sänger ohne Anleitung des Komponisten den gesanglichen Darstellungsstil, den sie gewohnt waren, und das heißt u. a. den durch Liebhaberpartien suggerierten weichen Stimmklang, auf seine Musik übertragen würden. Wagner befürchtete – und zu Recht –, dass die Diskrepanz zwi-

29 Richard Wagner, *Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der fliegende Holländer«*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 5, S. 168.

30 Brief Wagners an Louis Schindelmeisser vom 30. 6. 1855, in: Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 7: *März 1855–März 1856*, Leipzig 1988, S. 252; analog dazu heißt es in dem Gedenkartikel *Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld († 1865)*: »Der italienische Gesang war aber vom ganzen Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüte am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft, gerichtet war, – wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder wie es später der Fall war, im falsettierenden kastratenhaften Sinne verwendet wurde.« in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 8, S. 188.

31 Während Wagner Tichatschek als Sänger geradezu enthusiastisch lobte, kritisierte er Tichatschek als Darsteller scharf. Vgl. Seedorf, »>Deklamation< und >Gesangswohl laut<«, S. 80ff.

schen seinen innovativen Ideen, die ja neben der kompositorisch-dramaturgischen Ebene auch die gesanglich-darstellerische einschlossen, und einer den Konventionen verpflichteten Darstellungsweise sich fatal auf das Verständnis seiner Werke und damit auf ihre Durchsetzung an den Bühnen auswirken könnte. Da er sich nach seiner Flucht aus Dresden im Exil befand und seine Auffassung von der adäquaten Aufführung seiner Werke nicht persönlich weitergeben konnte, ließ er Broschüren drucken, in denen er seine Ideen zu einer angemessenen Realisierung des *Fliegenden Holländers* und des *Tannhäusers* deutlich zu machen versuchte. In der Schrift *Über die Aufführung des »Tannhäuser«* unterwirft er den Typus des traditionellen Tenors einer harschen Kritik, die gleichsam das Gegenstück zum Lob des Sängers Tichatschek darstellt:

Besonders auf unsern Tenorsängern haftet, vom Vortrage der gewöhnlichen Tenorpartien her, ein völliger Fluch, der sie uns gemeinhin nicht anders als unmännlich, weichlich und vollkommen energielos erscheinen läßt. Sie sind, unter dem Einflusse und infolge einer gewöhnlich geradezu verbrecherischen Ausbildung ihres Stimmorganes, während der ganzen Dauer ihrer theatralischen Laufbahn so ausschließlich daran gewöhnt, sich nur mit den allerkleinsten Details der Gesangsmanier zu befassen und ihnen einzig ihre Aufmerksamkeit zu widmen, daß sie auf der Bühne selten zu etwas anderm gelangen, als sich entweder zu sorgen, ob jenes G oder As hübsch herauskommen werde, oder darüber sich zu freuen, daß *Gis* oder *A* gehörig »gesessen« hat.³²

Was Wagner wollte, war – zumindest für die Realisierung seiner großen Tenorpartien – eine Abkehr vom traditionellen hellen, gleichsam femininen Klangideal, ein Ideal, dem allerdings nur wenige Sänger seiner Zeit zu entsprechen vermochten, am ehesten wohl Albert Niemann³³ und vor allem Ludwig Schnorr von Carolsfeld, dessen Stimme oft in einer ganz ähnlichen Weise wie die Tichatscheks beschrieben wurde:

Sein Organ war von edelsten Tenorklang, voll Mark, Kraft und Weichheit, der Ton von etwas dunkler Färbung, rund, gleich ausgiebig nach Höhe und Tiefem und in allen Lagen von blühender Gesundheit. Besonders wohltuend berührte die Männlichkeit des Organs, dem bei aller Süßigkeit und Weichheit nichts süßlich Girrendes anhaftete, ein echtes Heldenorgan, und dieses köstliche Geschenk der Natur im reinen Feuer künstlerischer Begeisterung geläutert.³⁴

Schnorr von Carolsfelds kurzes Sängereleben kulminierte in seiner Darstellung des Tristan bei der Münchner Uraufführung von *Tristan und Isolde* am 10. Juni 1865, eine Leistung,

32 Richard Wagner, *Über die Aufführung des »Tannhäuser«*. Eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe*, Bd. 5, S. 156.

33 Zu Niemann vgl. *Richard Wagner und Albert Niemann. Ein Gedenkbuch*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1924; Richard Sternfeld, *Albert Niemann* (= Das Theater 4), Berlin und Leipzig o.J. [um 1900]; Luther, *So singe, Held!*, S. 167–189, passim.

34 Max Kurnik, *Ein Menschenalter. Theatererinnerungen (1845–1880)*, Berlin 1882, zitiert nach C. H. N. Garrigues, *Ein ideales Sängerpaaar. Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld geborene Garrigues*, Kopenhagen 1937, S. 183.

die Wagners uneingeschränkten Zuspruch fand. Trotz seiner Korpulenz, die in krassem Widerspruch zum Heldenbild der Zeit stand, galt Schnorr von Carolsfeld für Wagner als idealer Protagonist seiner großen Heldenpartien, weil er nicht nur über »ein echtes Heldenorgan« verfügte, sondern – anders als Tichatschek – auch bereit war, mit der von Wagner geforderten »Seelenleidenschaft«³⁵ zu singen und auf der Bühne zu agieren.

*

Die Etablierung des Helden Tenors als ein maßgeblich durch die Werke Wagners geprägtes Stimmfach vollzog sich im nationalen und rasch dann auch im internationalen Opernleben erst in den Jahrzehnten unmittelbar nach Wagners Tod. Ernüchtert musste der Komponist im Vorfeld der ersten Bayreuther Festspiele erkennen, dass er mit den Ansprüchen, die er an die Darsteller seiner großen Tenorpartien stellte, quer stand zur Realität des Musiklebens seiner Zeit. »Über lyrische Tenöre und Helden Tenöre, wie sie die jetzigen Theater besitzen und verstehen, sagt R.: »Der lyrische Tenor ist der, der keine Stimme hat, mit dem Gaumen singt und ein hohes Falsett hat; Helden Tenor ist ein gewisser Kerl, der nichts gelernt hat.«³⁶

35 Wagner, *Erinnerungen*, S. 188.

36 Cosima Wagner, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 342 (Eintrag vom 16. 1. 1871).