

Thomas Seedorf

Heldensoprane

Die Stimmen der eroi
in der italienischen Oper
von Monteverdi bis Bellini

Wallstein

Thomas Seedorf
Heldensoprane

FIGURATIONEN DES HEROISCHEN
Herausgegeben von Ralf von den Hoff

Band 1

Thomas Seedorf

Heldensoprane

Die Stimmen der eroi
in der italienischen Oper
von Monteverdi bis Bellini

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert durch die
Deutsche Forschungsgemeinschaft

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Thomas Seedorf 2015

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2015

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Frutiger

Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1730-7

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8024-0

DOI <https://doi.org/10.46500/83531730>

Inhalt

Introduktion: Helden auf der Opernbühne	7
Heldensopran?	7
Opernhelden	12
»Drama der Affekte« und »Theater der Stimmen« .	14
I. Das Zeitalter der Sängerkastraten	17
Kastraten in der europäischen Musikgeschichte .	18
Stimme und Körper der Kastraten	21
Sängerkastraten als Heldendarsteller	25
II. Phänomenologie des Opernhelden	33
Heroen im Wandel	33
Helden – Gegenspieler – Gefährten	37
Frauen in Männer-Helden-Rollen	38
III. Exempla heroica:	
Alessandro – Cesare – Achille	46
Alessandro	46
Giulio Cesare	51
Achille	56
Finale: Vom Heldensopran zum Heldentenor	62
Symptome des Wandels	62
Erben der Kastraten	64
Krise und Übergang	70
Anmerkungen	75

Introduktion: Helden auf der Opernbühne

Heldensopran?

Den Ausdruck ›Heldensopran‹ sucht man in Musiklexika oder anderen Nachschlagewerken vergebens. Und doch gibt es ihn. Man begegnet ihm etwa in Feuilletons oder Opernfan-Blogs vor allem des anglo-amerikanischen Sprachraums.¹ ›Heldensopran‹ bzw. ›helden-soprano‹ figuriert dort als weibliche Entsprechung zu ›Heldentenor‹. Was ein Heldentenor ist, lässt sich mit einiger Gewissheit sagen: ein Sänger mit voluminöser Stimme von großer Durchschlagskraft, der Heldenpartien wie Richard Wagners Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Siegfried oder Parsifal stimmlich und darstellerisch glaubwürdig zu verkörpern vermag.² Seinen Ursprung hat der Ausdruck ›Heldentenor‹ im deutschen Schauspielrollenfach des Helden und Liebhabers, zu einem spezifischen Opernstimmfach wurde der Heldentenor um die Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch Wagner.³

Weibliches Pendant zum Heldentenor ist im System der deutschen Opernstimmfächer jedoch nicht der Heldensopran, sondern der Dramatische oder Hochdramatische Sopran.⁴ Während ›Heldentenor‹ auf ein Rollenprofil verweist, das des Helden, akzentuiert das Attribut ›dramatisch‹ ein Stimmprofil, die Fähigkeit, die Stimme mit einer Klangintensität einzusetzen, wie sie sogenannten lyrischen Stimmen nicht zu Gebote steht. Ein Heldentenor ist in diesem Sinne ebenfalls ein dramatischer Sänger und könnte dementsprechend auch als ›dramatischer‹ oder ›hochdramatischer Tenor‹ bezeichnet werden, analog zu den entsprechenden Fachbezeichnungen im Italienischen (*tenore di forza*) und Französischen (*fort ténor*), die den für

diesen Sängertypus besonders charakteristischen Aspekt des Kraftvollen hervorheben.

Partien, die man den Dramatischen oder Hochdramatischen Sopranen oder eben den ›helden-sopranos‹ zuschreibt, Wagners Brünnhilde etwa oder Elektra in Richard Strauss' gleichnamigem Musikdrama, sind von eindeutig heroischem Charakter, sodass es auch denkbar, ja sinnvoll wäre, Vertreterinnen dieses Fachs als ›Heldinnensopranen‹ zu bezeichnen. Dass dies nicht geschieht, mag weniger einem Mangel an Gendersensibilität als vielmehr dem Umstand geschuldet sein, dass ›Heldentenor‹ als Referenzbegriff in diesem Kontext nicht für ein heroisches Rollenprofil, sondern vor allem für jenes kraftvolle Singen steht, das auch für die sogenannten Heldensopranen charakteristisch ist.

Auch außerhalb des jargonhaften Sprechens und Schreibens über Phänomene des Opernbetriebs ist der Begriff ›Heldensopran‹ gelegentlich anzutreffen. Der Komponist Reiner Bredemeyer (1925-1995) hat sein Werk *Dr. Martin Luther MACHT GESÄNGE (ich kann nicht anders)* explizit für die Besetzung »Heldensopran und Gitarre« geschrieben.⁵ Wie in zahlreichen anderen Werken Bredemeyers ist hier vieles ironisch gebrochen, der Titel mit seinem Luther-Zitat ebenso wie die Besetzungsangabe, die bei der Uraufführung im Jahr 1983 *ad absurdum* geführt wurde, als sich der »Heldensopran« als singende Schauspielerin erwies. Ironisch ist auch der Titel des Romans *Ein Heldensopran sondergleichen* von Ulrich Zimmermann, denn er bezieht sich auf die Hauptfigur des Romans, den mit pubertären Irrungen und Wirrungen kämpfenden Heranwachsenden Andreas, der vor dem Stimmbruch »als Heldensopran« einem Mädchen »lauthals« Gemeinheiten »hinterhergesungen« hat.⁶

In ähnlich verborgenen Winkeln wie im Fall der genannten Beispiele kann man noch eine dritte Spielart des

Ausdrucks ›Heldensopran‹ entdecken. Sie steht für die Erkenntnis, dass die seit dem Siegeszug der Heldenentore im 19. Jahrhundert verbreitete Überzeugung, ein Held auf der Opernbühne sei ein Mann, der auch wie ein Mann zu klingen habe, um als Heldenfigur zu überzeugen, weit weniger selbstverständlich ist, als es zunächst erscheinen mag. Rund zwei Jahrhunderte lang war es in der italienischen Opera seria,⁷ der zentralen und wirkungsmächtigen Gattung des europäischen Musiktheaters, selbstverständlich, die Rollen der *eroi*, der Helden, mit hochsingenden Sängerkastraten oder mit Sängern in Sopran- oder Altlage zu besetzen. Analog zum Ausdruck ›Heldentenor‹, der Rollenprofil (Held) und Stimmgattung (Tenor) miteinander verbindet, lässt sich mit Blick auf die Geschichte der italienischen Oper bis zum zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts auch vom Typus des ›Heldensoprans‹ sprechen, für den dies in gleicher Weise gilt. Hin und wieder ist der Ausdruck bereits in diesem Sinne verwendet worden.⁸ An diese Vorläufer knüpft die vorliegende Studie an.

Als die Opern Georg Friedrich Händels im frühen 20. Jahrhundert für die Bühnenpraxis wiederentdeckt wurden, galten die Partien, die Händel für einige der großen Sängerkastraten seiner Zeit geschrieben hatte, als ästhetisches Problem.⁹ Für die Darstellung eines großen Feldherrn wie Julius Caesar (in Händels Oper *Giulio Cesare in Egitto*) konnte man sich um 1920, einer Zeit, die maßgeblich vom Musiktheater Richard Wagners geprägt war, nur einen Sänger mit einer tiefen Männerstimme vorstellen, auf keinen Fall einen in Altlage singenden Darsteller. Man passte daher Händels Partitur den veränderten Besetzungskonventionen an und machte aus der Altrolle des Cesare eine Baritonpartie. Noch ein gutes halbes Jahrhundert später verfuhr der Dirigent Claudio Abbado in ähnlicher Weise mit Vincenzo Bellinis Oper *I Capuleti e i Montecchi*,

einer Adaption der »Romeo und Julia«-Geschichte. Bellini komponierte die Partie des Romeo für eine Frauenstimme, einen sogenannten *contralto musico*.¹⁰ Abbado besetzte die Rolle aber mit einem Tenor und näherte Bellinis Oper damit der Tradition der späteren italienischen Oper etwa ab Giuseppe Verdi an, in der die Rolle des Liebhabers und Helden stets dem Tenor zugewiesen ist.¹¹

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Situation verändert. Im Zuge der Etablierung der Historischen Aufführungspraxis als einem neue Maßstäbe setzenden Interpretationsmodus kehrte man für die Aufführung von Barockopern zu den ursprünglichen Stimmlagen zurück. In Ermangelung von Sängerkastraten besetzte man bei der Aufführung von Opern Händels und anderer Komponisten seiner Zeit die für Kastraten geschriebenen Rollen entweder mit Sängerinnen oder mit sogenannten Countertenören, männlichen Sängern, die mit einer ausgebildeten Falsettstimme in Alt- oder sogar Sopranlage singen.¹² Nach einer langen Phase, in der Vertreter dieses Stimmtyps aufgrund der angeblichen Differenz zwischen männlicher Identität und einem als weiblich verstandenen Stimmklang zum Teil heftige Irritationen hervorriefen, gehören Countertenöre mittlerweile zur Riege der etablierten Sänger. Als Andreas Scholl 2012 die Titelpartie in Händels *Giulio Cesare in Egitto* bei den Salzburger Festspielen sang und spielte, war das ein Akt der Selbstverständlichkeit: Ein weltberühmter Countertenor trat in einer großen Rolle bei einem der renommiertesten Musikfestivals der sogenannten klassischen Musik auf.

Die italienische Oper des frühen 19. Jahrhunderts, die bis auf wenige Werke über ein Jahrhundert von den Spielplänen der Opernhäuser verschwunden war, erhielt durch das Engagement einiger großer Sängerinnen wieder einen prominenten Platz im Repertoire. Vor allem die amerika-

nische Mezzosopranistin Marilyn Horne setzte sich für die Wiederentdeckung von Werken wie Gioachino Rossinis *Tancredi* oder *Semiramide* ein, deren Heldenpartien für einen *contralto musico* komponiert wurden. Viele Sängerinnen folgten ihrem Beispiel, sodass die Besetzung dieser Rollen mit Frauen heute international üblich ist.

›Heldensopran‹ steht in dieser Studie stellvertretend für alle hohen Stimmen männlicher Heldenfiguren, die für die italienische Oper von ihren Anfängen bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein von zentraler Bedeutung waren. Eingeschlossen in den Begriff sind auch Sängerinnen und Sänger, deren Stimme von ihren Zeitgenossen als Alt oder Mezzosopran klassifiziert wurde oder heute diesen Stimmgattungen zugeordnet würde. Dies geschieht im Einklang mit historischen Usancen: Der Ausdruck ›*contralto*‹ etwa bezeichnete im frühen 19. Jahrhundert häufig Sängerinnen, die über eine klangvolle tiefe Lage, aber auch über eine sichere Höhe verfügten und sowohl Alt- wie Sopranpartien zu singen vermochten.¹³ In den Besetzungslisten italienischer Opern figuriert neben dem Ausdruck ›*prima donna*‹ an zweiter Stelle häufig der ›*primo soprano*‹ als Fachbezeichnung für die männliche Hauptrolle, den »ersten Mann« (*primo uomo*) in Analogie zur »ersten Frau« in der für die italienische Opera seria bis in die 1830er Jahre hinein charakteristischen Ensemblehierarchie.¹⁴ Viele Sängerinnen, die im frühen 19. Jahrhundert unter der Rubrik *primo soprano* geführt wurden, waren von ihrer stimmlichen Veranlagung her eigentlich Altistinnen wie zum Beispiel Rosa Mariani, die erste Interpretin des Arsace in Rossinis *Semiramide*. ›*Soprano*‹ steht in diesen Fällen also nicht für eine Stimmgattung, sondern bezeichnet eine Position im Ensembleverbund – die Stimme des Helden.

Opernhelden

Heldendarstellungen begegnen im 17. und 18. Jahrhundert in allen Künsten.¹⁵ Wie die Literatur, die Malerei oder die Bildhauerei bezog auch die italienische Oper dieser Zeit ihre Stoffe und damit auch ihr Heldenpersonal aus unterschiedlichen Quellen.¹⁶ Der griechischen Mythologie entstammen die Geschichten um Helden wie Herakles (Erocole), Odysseus (Ulisse), Achilleus (Achille), Theseus (Teseo) oder Jason (Giasone), zur römischen Sagenwelt gehören Aeneas (Enea), Gaius Mucius Scaevola (Muzio Scevola) oder Gaius Marcius Coriolanus (Coriolano). Einen weiteren wichtigen Stofffundus bot die antike Geschichte mit Figuren wie Julius Caesar (Giulio Cesare), dem Kaiser Titus Flavius Vespasianus (Tito), dem Feldherrn Flavius Aëtius (Ezio) und vor allem Alexander der Große (Alessandro magno bzw. Alessandro il grande). Auch historische Personen der späteren Geschichte fanden ihren Weg auf die Opernbühne wie der Goten-Anführer Alarich II. (Alarico), der englische König Richard Löwenherz (Riccardo primo) oder der Aztekenherrscher Montezuma (Motezuma). Eine wichtige Stoffquelle schon für die ersten Opern waren frühneuzeitliche Ritterepen wie Lodovico Ariostos *Orlando furioso* (1516-1523) oder Torquato Tassos *La Gierusalemme liberata* (1574), denen Heldenfiguren wie Rinaldo, Orlando oder Ruggiero entstammen. Viele dieser Figuren konnten sich erstaunlich lange auf der Opernbühne behaupten. In Rossinis *Armida* kämpfte der Kreuzritter Rinaldo noch 1817 gegen die titelgebende mächtige Zauberin und Saverio Mercadante griff 1827, an der Schwelle zur Romantik in der italienischen Oper, für sein Drama per musica *Ezio* noch einmal auf eines der vielfach vertonten Libretti von Pietro Metastasio, dem einflussreichsten Operndichter des 18. Jahrhunderts, zurück.

Im Zuge der allmählichen Verbürgerlichung von Kunst und Gesellschaft traten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber auch Heldenfiguren aus literarischen Quellen der jüngeren Geschichte hinzu, Gestalten aus der Theaterwelt William Shakespeares wie Romeo, Hamlet (Ambleto) und Othello (Otello) oder Helden aus Tragödien Voltaires wie Tancrède (Tancredi), Arsace (aus *Sémiramis*) und Nérestan (Nerestano, aus *Zaïre*). Um die Wende zum 19. Jahrhundert wurden antike Stoffe in aktualisierter Gestalt Gegenstand vieler italienischer Opern, im frühen 19. Jahrhundert adaptierte man begeistert Vorlagen zeitgenössischer Autoren für das Musiktheater wie die Dramen Friedrich Schillers oder die Dichtungen Walter Scotts, die die Brücke zur italienischen Romantik schlugen.

Die meisten Helden, die die Opernbühne betreten, sind Krieger, deren Heldenstatus bereits an heroischen Attributen (Rüstung, Waffen etc.) zu erkennen ist und/oder durch Kommentare anderer handelnder Personen unterstrichen wird. In einer Zeit, in der das mythologische oder (pseudo-)historische Personal einer Oper den meisten Opernzuschauern vertraut war, genügten meist Andeutungen, um den Heldenrang eines Perseus oder eines Alexanders auf dem Theater zu vergegenwärtigen. Heroisches Agieren auf offener Bühne, etwa in Gestalt eines Kampfes, ist zwar gelegentlich Teil der Handlung, nie aber deren Hauptgegenstand. In allen Opern kommt hingegen dem Thema »Liebe« eine große, in den meisten sogar zentrale Bedeutung zu. Der Held der italienischen Oper ist in der Regel ein *eroe amante*, ein liebender Held oder »Liebesheld«,¹⁷ d.h. eine heroische Figur im Spannungsfeld zwischen Mars und Venus.

»Drama der Affekte« und »Theater der Stimmen«

Dass die handelnden Personen in einer Oper singen statt sprechen, ist eine Konvention, die sich in der Frühgeschichte der Gattung erst herausbilden und legitimieren musste. Zu den Mythen, die sich um die Entstehung der Oper ranken, gehört die Behauptung, man habe die griechische Tragödie, die man sich gesungen, nicht gesprochen vorstellte, erneuern wollen.¹⁸ Die ersten Opern – die um 1600 entstandenen *Euridice*-Stücke von Jacopo Peri und Giulio Caccini oder Claudio Monteverdis *L'Orfeo* – haben aber nichts mit den Tragödien des Euripides oder anderer antiker Dramatiker gemeinsam. Ihr Modell ist das zeitgenössische Genre der Pastorale, einer »modernen Mischgattung, für die die poetologischen Regeln des antiken Theaters nicht galten«.¹⁹ Die ersten Opern greifen auf den Orpheus-Mythos zurück und spielen in einer arkadischen Welt, in der sich Nymphen, Hirten und Götter begegnen, einem mythischen Kosmos, in dem es statthaft erschien, dass die handelnden Personen und zumal die zentrale Figur des Sängers Orpheus sich in einer musikalisch geformten Art des Sprechens äußerten, einem Mittelding zwischen Singen und Sprechen, wie Peri es formulierte.²⁰

Schon die ersten Opernkomponisten begnügten sich allerdings nicht mit dem *recitar cantando*, dem singenden Sprechen ihrer Figuren, sondern mischten kleine geschlossene Musikstücke – Chöre, liedhafte Gesänge, Tänze, Instrumentalsätze – in den Handlungsablauf ein. Sie schufen damit eine neue Form von Theater mit Musik, die innerhalb weniger Jahrzehnte eine eigene Ästhetik entwickelte, denn Musik im Allgemeinen und der Gesang im Besonderen besitzen einen Eigenwert, der die Oper als ein »Drama der Affekte«²¹ grundlegend vom Schauspiel als gesprochenem Drama unterscheidet.²²

Die Sonderbedingungen, die für ein mythologisches Personal in einer mythischen Welt gelten konnten, waren aber nicht ohne weiteres auf historische Figuren zu übertragen. Es sei ihm bewusst, dass es eigentlich gegen die Schicklichkeit (»il decoro«) verstoße, einen Helden wie Alexander den Großen auf einer Bühne Lieder (»Ariette«) singen zu lassen, räumt Francesco Sbarra 1651 im Vorwort seines Librettos zu Antonio Cestis Drama musicale *Alessandro vincitor di se stesso* ein. Auch wisse er sehr wohl, dass das Singen auf der Bühne keineswegs eine Nachbildung der natürlichen Rede (»discorso naturale«) sei. »In unserer Zeit«, führt Sbarra aus, »wird dieser Fehler aber nicht nur geduldet, sondern sogar mit Beifall bedacht. Diese Art von Dichtung« – das für eine Vertonung bestimmte Libretto – »hat heute kein anderes Ziel als das Vergnügen.«²³ Um die Mitte des 17. Jahrhunderts hatte sich die Konvention durchgesetzt, die Oper als ein theatralisches Genre zu betrachten, das eigenen ästhetischen Gesetzen folgt und sich nicht allzu sehr um das Gebot der Wahrscheinlichkeit („verosimiglianza“) kümmert. Unter diesen Voraussetzungen durften auch Helden der Geschichte singend agieren.

Im Gegensatz zum Schauspiel, in dem Sprache vor allem ein Medium der Reflexion ist, erklärt sich eine Opernhandlung nur zum geringeren Teil über das Moment der Diskursivität. Der Handlungsablauf einer italienischen Oper stellt im Kern eine Abfolge dramaturgisch sinnfällig gestalteter Affektsituationen dar, in denen sich das emotional besonders stark wirkende Medium Musik entfalten kann. Kein Thema aber bietet ein größeres Spektrum von Affekten als die Liebe: Liebesglück gibt Anlass zu euphorischen Tönen, Liebesleid fordert Klagegesang, Eifersucht provoziert Laute der Wut, des Zorns oder gar des Hasses – alles Affekte, für die Musik jeweils eine Fülle kompositorischer Gestaltungsmittel aufbieten kann. Auch für

das martialische Auftreten oder die heroische Rede einer Heldenfigur standen den Komponisten musikalische Topoi zur Verfügung, so zum Beispiel signalhafte Motive oder der Einsatz von Pauken und Trompeten als typischen Militärintstrumenten wie beim ersten Auftritt von Alessandro magno in Alessandro Scarlattis Drama per musica *La Statira* (1690). Die Verwendung solcher Mittel war jedoch stets sorgfältig abgestimmt mit dem Einsatz anderer Ausdrucksmittel und -ebenen. Für die Oper gilt das Gebot des *chiaroscuro*, wie es auch aus der Malerei vertraut ist: Die Affekte sollen in ihrer Vielfalt nach dem Prinzip von Licht und Schatten sinnfällig über die ganze Oper verteilt sein.

Die Oper ist aber nicht nur ein »Drama der Affekte«, sondern auch ein »Theater der Stimmen« (»theater of voices«).²⁴ Rollencharaktere und soziale Ordnungen finden in der Oper seit den Anfängen der Gattung ihre Entsprechung in der Disposition von Stimmen, genauer: der semantischen Prägung von Stimmlagen. Ausgehend von der Tatsache, dass eine Männerstimme im Laufe der Entwicklung vom Jungen zum Erwachsenen tiefer wird, gilt für die Besetzungsstrategien vieler barocker Opern nach Roger Covell die Devise »the older the deeper« und daraus folgend »the deeper the wiser«.²⁵ Umgekehrt steht eine hohe Stimmlage für Jugendlichkeit, kann aber auch einen hohen Stand symbolisieren. Beide Aspekte sind für die zentrale Rolle von Kastraten als Darstellern von Heldenfiguren in der italienischen Oper von großer Bedeutung: Die Heldenfiguren der Oper sind jung und repräsentieren die Spitze der Gesellschaft.

I. Das Zeitalter der Sängerkastraten

Einen zentralen Abschnitt der europäischen Operngeschichte als ›Zeitalter der Sängerkastraten‹ zu charakterisieren, ist keineswegs übertrieben.²⁶ Mehr als ein Jahrhundert lang waren große Sängerkastraten das Maß, nach dem bestimmt wurde, was vokale Darstellungskunst auf höchstem Niveau bedeutet und wie diese Kunst ihre besondere Wirkung im komplexen ästhetischen Gefüge der Gattung Oper entfaltet. Zugleich galten Kastraten als Inbegriff einer höchst artifiziellen, aristokratisch geprägten Kultur. Sie traten in der Opera seria auf, einer Operngattung, die vor allem im 18. Jahrhundert als Hofoper Standesideale und gesellschaftliche Ordnungen auf die Bühne spiegelte.²⁷ Die höfische Kultur geriet aber gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend unter Kritik.²⁸ Karl von Moor ekelt es in Friedrichs Schillers Drama *Die Räuber* (I. Akt, 2. Szene) vor dem »tintenklesenden Säkulum«, in dem er lebt, und er verachtet diese Epoche bezeichnenderweise als »schlappe[s] Kastratenjahrhundert« – eine Kritik nicht zuletzt an die Adresse des württembergischen Herzogs Carl Eugen, der mit ruinösem Aufwand italienische Opern aufführen ließ und nicht davor zurückschreckte, Landeskinder zur Gewinnung außergewöhnlicher Stimmen kastrieren zu lassen.²⁹

Die erste männliche Hauptrolle in einem Bühnenstück, die für einen Kastraten geschrieben wurde, ist die Titelpartie in Stefano Landis *Il Sant'Alessio*, einem Drama musicale, das 1632 in Rom erstmals aufgeführt wurde. Als letzte große Partie für einen Sängerkastraten gilt die Titelrolle in Giacomo Meyerbeers *Il crociato in Egitto*. Bei der Uraufführung – 1824 am Teatro La Fenice in Venedig – und in mehreren Folgeinszenierungen des Werks

verkörperte der Soprankastrat Giovanni Battista Velluti den Kreuzritter Armando d'Orville. Als Velluti sich um 1830 von der Opernbühne zurückzog, war die Blütezeit der Kastraten freilich schon lange Vergangenheit. Das ›Zeitalter der Kastraten‹ ist im Mittelfeld zwischen diesen beiden Eckdaten anzusiedeln. Es spricht einiges dafür, seinen Beginn mit dem Auftreten von Sängerkastraten in Heldenrollen wie dem Giasone im gleichnamigen *Dramma musicale* von Francesco Cavalli um die Mitte des 17. Jahrhunderts anzusetzen und es mit dem Vorstoß der französischen Revolutionsarmee nach Italien an der Schwelle zum 19. Jahrhundert enden zu lassen.

Kastraten in der europäischen Musikgeschichte

Die Kastration von Männern ist ein seit der Antike und auch für außereuropäische Kulturen vielfach dokumentiertes Phänomen.³⁰ Die Gründe für verschiedene Formen des stets zur Zeugungsunfähigkeit führenden Eingriffs in den männlichen Körper sind vielfältig. Sie reichen von der Bestrafung von Ehebrechern über die Demütigung besiegtter Gegner und medizinisch begründeten Operationen bis hin zur Selbstentmannung als rituellem Akt.

Die Kastration zur Gewinnung besonderer Stimmen ist indessen ein Sonderfall, über dessen Ursprünge nichts bekannt ist.³¹ Sängerkastraten sind seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. in großer Zahl in der byzantinischen Kirche tätig gewesen.³² Trotz intensiver Handelsbeziehungen zwischen Orient und Okzident scheinen die byzantinischen Kastraten aber keinen Einfluss auf die Entwicklung der Gesangskunst in Westeuropa gehabt zu haben. Die ersten Sängerkastraten, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien nachweisbar sind, stammten aus Frankreich und

Spanien.³³ Innerhalb weniger Jahrzehnte gewannen Vertreter dieses Stimmtyps stark an Bedeutung,³⁴ zunächst im höfischen Kontext, dann im Bereich der Sakralmusik und seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts zunehmend auch in der Oper.

Die katholische Kirche Italiens war von Anfang an der wichtigste Arbeitgeber der Kastraten, und sie blieb es bis zum frühen 20. Jahrhundert.³⁵ Im Unterschied zu Knabenstimmen, die jeweils nur wenige Jahre – bis zur Mutation – zur Verfügung standen, konnten Kastraten jahrzehntelang zur Ausführung von Sopran- und Altstimmen eingesetzt werden. Da eine Anstellung im kirchlichen Dienst bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die Aussicht auf ein materiell und sozial gesichertes Leben bot, sahen viele Familien in der Kastration von Söhnen einen Weg zur Existenzsicherung. Dass vielen operierten Jungen aus Mangel an Begabung oder aufgrund einer Fehlentwicklung der Stimme die Laufbahn als Sängerkastrat am Ende verwehrt blieb, nahm man offenkundig in Kauf.

Die Grenzen zwischen sakraler und säkularer Sphäre, zwischen Kirche und Oper waren für viele Sängerkastraten offen. Vor allem im 17. Jahrhundert standen die meisten Kastraten, die in Opern auftraten, dauerhaft im Dienst der Kirche. Marc'Antonio Pasqualini etwa, einer der berühmtesten Kastraten des frühen 17. Jahrhunderts, war Mitglied der Cappella sistina, wirkte aber gelegentlich in Frauenrollen an einigen Opernproduktionen des Kardinals Antonio Barberini in Rom mit (unter anderem als Sposa in Landis *Il Sant'Alessio*). Auch die Laufbahn von Atto Melani begann in einer kirchlichen Einrichtung, dem Domchor von Pistoia, doch gelang es dem Sänger, mit einer Vielzahl von Bühnenauftritten wichtige Förderer auf sich aufmerksam zu machen und zu einem der gefragtesten und am besten bezahlten Sänger Europas zu

werden, der außerdem als Diplomat in geheimen Missionen tätig war.³⁶

Viele Kastraten des 18. Jahrhunderts hingegen begannen ihre Karriere in Kirchenchören, gingen dann zur Oper und kehrten am Ende ihrer Laufbahn wieder in den Dienst der Kirche zurück.³⁷ Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert verbreitete sich die Oper als Institution über ganz Italien und bald auch in vielen Teilen Europas. Selbst in kleinen Städten und Residenzen leistete man sich einen Opernbetrieb, und sei es auch nur für wenige Aufführungen im Jahr. Allein für Italien sind rund 300 Orte nachgewiesen, in denen Operaufführungen stattfanden, und dabei ist noch zu bedenken, dass es in Hochburgen der Oper wie Rom, Neapel und vor allem Venedig mehrere Opernhäuser gab.³⁸ Aufgrund dieser Entwicklung stieg die Nachfrage nach Opernsängern rapide an; der Typus des Sängerkastraten, der zur Hauptattraktion des Opernbetriebs wurde, konnte sich fest etablieren. Für mehrere Generationen bildeten Kastraten das Zentrum beinahe jeder Produktion italienischer Opernserie. In deren komischem Pendant, der Opera buffa, traten Kastraten hingegen nur selten auf. Eine Ausnahme bildeten die Opernbühnen Roms und einiger weniger anderer Orte, an denen Kastraten aufgrund eines päpstlichen Erlasses, das Sängern die Mitwirkung an Operaufführungen verbot, auch Frauenrollen in beiden Operngenres übernahmen.³⁹

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts blieben Kastraten auf den europäischen Bühnen, die italienische Opernserie aufführten, präsent. In der Zeit, in der Napoleon Bonaparte große Teile Italiens besetzte, galt ein Kastratenverbot, das zwar verschiedentlich unterlaufen und schließlich aufgehoben wurde, aber einen Traditionsbruch darstellte, der entscheidend dazu beigetragen zu haben scheint, dass nach 1800 nur noch wenige Kastraten als Opernsänger tätig

waren. In kirchlichen Institutionen waren einige der berühmten Sänger aber noch für einige Zeit öffentlich tätig, etwa der Soprankastrat Filippo Sassaroli, der nach seinem Bühnenabschied noch mehrere Jahre lang als Solist der katholischen Hofkirchenmusik in Dresden wirkte. Zentrale Wirkungsstätte für Sängerkastraten blieb aber eine Institution, die bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert zur Hochburg des Kastratengesangs geworden war: die Cappella dei cantori pontifici, die päpstliche Kapelle in Rom. Zu ihren letzten Mitgliedern gehörte der Kastrat Alessandro Moreschi, der 1902 und 1904 einige Stücke für die Schallplatte aufnahm und damit ein klingendes Vermächtnis des Kastratenzeitalters schuf.⁴⁰ Mit dem 1903 veröffentlichten *Motu proprio* »Tra le sollicitudini« von Papst Pius X., das den Anstoß zur Neu- und Umgestaltung der katholischen Kirchenmusikpraxis gab und den Einsatz von Kastraten ausdrücklich verbot, ging auch in Rom die über 350-jährige Tradition des Kastratengesangs zu Ende.⁴¹

Stimme und Körper der Kastraten

Voraussetzung für eine Laufbahn als Sängerkastrat war eine Operation, die vor Eintritt der Pubertät ausgeführt werden musste, um den Stimmwechsel zu verhindern. Über Art und Weise dieses Eingriffs kursieren unterschiedlichste Vermutungen und Hypothesen. Da die Kastration (mit Ausnahme von Eingriffen, die man als medizinisch notwendig erachtete) nach weltlichem Recht offiziell verboten und die Position kirchlicher Institutionen zur Kastration von Kindern ambivalent war,⁴² blieben Details der Operation im Verborgenen; auch aus Selbstzeugnissen von Kastraten ist nichts zu erfahren, was Aufschluss böte. Die Neigung zum Obskuren zeigt sich selbst auf der Ebene

der Sprache: Seit dem 17. Jahrhundert waren ›*musicico*‹ oder ›*virtuoso*‹ im öffentlichen Sprachgebrauch übliche Synonyme für ›*castrato*‹ oder ›*evirato*‹ (der Entmannte) – es war nicht schicklich, die Gewalt, die man Jungen antat, um ihre Knabenstimmen zu erhalten und zu außerordentlichen Gesangsinstrumenten heranbilden zu können, in der Bezeichnung, die man in Gesellschaft für diese Sänger verwendete, offen anzusprechen.

Sicher ist aber, dass durch den chirurgischen Eingriff die Funktion der Keimdrüsen (Testikel), die für die Produktion des männlichen Sexualhormons Testosteron zuständig sind, außer Kraft gesetzt und damit unter anderem das für die Pubertät charakteristische Wachstum des Kehlkopfs stark eingeschränkt wurde. Anatomische Studien an einigen Kastraten belegen, dass deren Kehlköpfe in der Größe ungefähr jenen älterer Knaben oder von Jugendlichen in der Wachstumsperiode entsprachen, aber deutlich kleiner waren als die Kehlköpfe erwachsener Männer.⁴³

Der Testosteronmangel wirkte sich auch auf andere Bereiche aus: Kastraten hatten keinen Bartwuchs, auch andere Partien des Körpers, mit Ausnahme des Schädels, blieben unbehaart, die Muskulatur entwickelte sich nicht in der für Männer typischen Weise. Für viele Kastraten sind zudem überlange Extremitäten belegt, was darauf zurückzuführen ist, dass sich bei ihnen im Unterschied zum normalen körperlichen Reifungsprozess die Epiphysen- oder Wachstumsfugen nicht schlossen, sodass die Knochen länger als üblich weiterwachsen konnten.⁴⁴

Das Faszinosum der Sängerkastraten beruhte im Wesentlichen auf dem exzeptionellen Klang ihrer Stimmen. Doch auch Kastratenstimmen funktionierten nach dem für alle Menschen gültigen Grundprinzip, das sich als Zusammenwirken der drei Funktionsbereiche Atmung, Stimmerzeugung und Klangformung beschreiben lässt:⁴⁵ Beim

Ausatmen drängt Luft aus den Lungen nach oben und passiert dabei den Kehlkopf, in dem sich die umgangssprachlich als ›Stimmbänder‹ bezeichneten Stimmlippen befinden. Durch den Atemstrom werden die Stimmlippen in Schwingung versetzt und sie produzieren einen Ton, den Primärschall, der aus akustischer Sicht ein Klang ist, d.h. aus einer Grundfrequenz und mehreren Ober- oder Teiltönen besteht. Dieser Primärschall wird im Vokaltrakt, den über dem Kehlkopf liegenden Räumen (Rachen, Nase und Mundhöhle), zu jenem Klang weitergeformt, der schließlich über die Lippen nach außen gelangt.

Es lassen sich verschiedene Funktionsweisen der Stimme unterscheiden, die man seit dem 18. Jahrhundert in Analogie zum Orgelbau als ›Register‹ bezeichnet. Die beiden wichtigsten Register sind die Bruststimme (heute oft ›Modalregister‹ genannt) und das Falsett. Diese beiden Register unterscheiden sich unter anderem im Schwingungsverhalten der Stimmlippen (im Unterschied zum Modalregister schwingen beim Falsett nur die Ränder der Stimmlippen). Die Töne der Bruststimme sind klangstark und erzeugen ein Vibrationsempfinden im Brustkorb, die im Falsett gesungenen Töne hingegen sind zarter, ihren Klang empfindet der Sänger mehr im Schädel (man spricht deshalb auch von ›Kopfstimme‹). Geübte Sänger sind in der Lage, die Register einander klanglich so anzunähern, dass ein Übergang von dem einen in das andere nicht wahrzunehmen ist.⁴⁶

Für die besondere stimmliche Konstitution von Kastraten spielten vor allem drei körperliche Eigenheiten eine zentrale Rolle: Da der Kehlkopf erstens hinsichtlich seiner Größe dem eines Jungen unmittelbar vor bzw. während der Mutation entsprach, ähnelte die Produktion des Primärschalls bei Kastraten der einer Knabenstimme. Aufgrund der geringeren Größe des Kehlkopfs und der damit ver-

bundenen geringeren Länge der Stimmlippen können Knaben und konnten dementsprechend auch Kastraten ihre Bruststimme bedeutend höher führen als Männer mit ausgewachsener Stimme.⁴⁷ Das bedeutet, dass Kastraten über einen beträchtlichen Teil des Gesamtumfangs der Stimme auf das klangstärkere der beiden Register zurückzugreifen vermochten. Den besonders intensiven Primärschall konnten die Kastraten zweitens in einem Vokaltrakt ausformen, der dem eines Erwachsenen entsprach. Der daraus resultierende Klang lässt sich mit dem keines anderen Stimmtyps vergleichen, wie auch Berichte aus dem 17. und 18. Jahrhundert immer wieder betonen.⁴⁸ Die Stimmen bedeutender Kastraten wurden als »strahlend«, aber auch als »rein« beschrieben, ihren Charakter empfanden viele Autoren als geradezu »übernatürlich«, ja »engelhaft«. Hinzu kommt drittens, dass Kastraten aufgrund ihres oft hypertrophen Körperbaus über besonders große Lungen und damit über außergewöhnliche Atemvolumina beim Singen verfügten. Der sprichwörtliche »lange Atem« der Kastraten ist in einer Vielzahl von Partien dokumentiert, die das Aushalten langer Töne und/oder das Singen langer Koloraturen verlangen.

Zu den besonderen physischen Voraussetzungen trat bei den Kastraten eine Ausbildung, die an Intensität und Dauer diejenige anderer Sänger bei Weitem übertraf. Die Schulung setzte in der Regel vor der Operation ein und erstreckte sich dann über mehrere Jahre, in denen der Schüler intensiv gefördert wurde, sei es in einem der Konservatorien in Neapel, die berühmt waren für die Ausbildung von Kastraten, sei es im Unterricht bei einem Privatlehrer, der seinen Schüler wie einen Lehrling in sein Haus aufnahm.⁴⁹ Ein außergewöhnlicher Stimmklang verband sich bei den großen Sängerkastraten mit einem außergewöhnlichen sängerischen Können.

In Karikaturen vor allem des 18. Jahrhunderts werden die körperlichen Besonderheiten von Kastraten, zu denen in einigen Fällen neben überlangen Armen und Beinen auch die Neigung zur Korpulenz gehörte, drastisch überbetont. Auf der anderen Seite tendieren offizielle Porträts wie einige der Bildnisse Farinellis dazu, solche Besonderheiten zugunsten eines allgemeinen Schönheitsideals zu nivellieren oder zu ignorieren.⁵⁰ Der Nachruf auf den Kastraten Gaetano Guadagni, den Uraufführungsinterpreten von Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice*, hebt allerdings ausdrücklich hervor, dass dieser Sänger nicht die bei vielen Kastraten üblichen körperlichen Deformationen aufgewiesen habe.⁵¹ In seiner fundamentalen Studie über die Kastraten »as a professional group and a social phenomenon« warnt John Rosselli daher wohl zu Recht davor, die durch Karikaturen verbreiteten Klischeebilder auf alle Kastraten zu übertragen: »all we can say is that some fitted it, some did not«. ⁵²

Die von Spöttern verhöhnte Übergröße vieler Kastraten galt deren Bewunderern als körperliches Pendant zur Außerordentlichkeit ihrer Stimmen. Beide Momente zusammen scheinen einer von vielen Gründen für die Besetzung von Heldenpartien mit Kastraten gewesen zu sein: Helden sind *per definitionem* exzeptionelle Figuren – Kastraten waren es auf ihre Weise auch.

Sängerkastraten als Heldendarsteller

Ältere Thesen suchen den Grund für die besondere Faszinationskraft der Kastraten, die sie zur Verkörperung von Heldenfiguren prädestinierte, vor allem im Bereich des Ästhetischen. Für den italienischen Gesangshistoriker Rodolfo Celletti manifestierte sich in den Kastraten »die

Vorliebe des späten 16., des 17. und 18. Jahrhunderts für rare, stilisierte, unwirkliche Klangfarben«,⁵³ Inbegriff eines spezifischen »Hedonismus«, den er als wesentliches Merkmal der italienischen Opernmusik bis Rossini betrachtet. Cellettis Insistieren auf den besonderen Charakter der Kastratenstimme korrespondiert mit vielen zeitgenössischen Zeugnissen, die genau diesen Aspekt – den Erstaunen und Begeisterung erregenden Klang – hervorheben. Und doch greift ein solcher rein ästhetisch argumentierender Deutungsansatz zu kurz, da er andere, nicht minder wichtige Aspekte ausblendet. Silke Leopold etwa sieht in der hohen Stimmlage der Helden eine Parallele zu einem wichtigen Aspekt des aristokratischen Verhaltenskodex, dessen Ursprung in der Renaissance lag und in einer bis ins 18. Jahrhundert gültigen Weise von Baldassare Castiglione in seinem »Buch über den Hofmann« (*Il libro del cortigiano*, 1528) formuliert wurde:

Adlige Männlichkeit definierte sich [...] nicht allein aus dem Heldentum des Kriegers, sondern aus der Fähigkeit, zwischen dem Waffenhandwerk und dem zivilen Leben einen deutlichen Unterschied zu machen. Bei Hof – das war seit Castiglione unbestritten – gaben Damen den Ton an, bestimmten die Regeln des gesellschaftlichen Miteinanders, und nur der galt als ein wahrer Hofmann, der sich diesen weiblichen Regeln unterwarf. Dem adeligen Verhaltenskodex der Renaissance zufolge hatten nicht die Frauen, sondern die Männer die Doppelrolle zu spielen, indem sie männliche Stärke auf dem Schlachtfeld einzusetzen hatten, im privaten Umfeld aber sich jener als weiblich definierten »cortesia«, d.h. der Kunst höfischer Kommunikation zu befleißigen hatten.⁵⁴

In diesem Sinne ist die hohe Stimme des Opernhelden als klangliche Entsprechung für die Annäherung des Mannes

an die weiblich definierten Codes außerhalb männlich geprägter Kontexte wie insbesondere dem Schlachtfeld zu verstehen. Geradezu zelebriert wird diese Annäherung in Zwiegesängen, in denen die Stimmen der geliebten Frau und des Helden in engem Abstand zueinander geführt werden und einander umschlingen, vom Schlussduett Poppeas und Nerones in Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (»Pur te miro«) bis hin zur stimmlichen Vereinigung Giuliettas und Romeos in Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (I. Akt, 6. Szene).

Auch Roger Freitas versucht, die Faszination für die Kastraten als ein gesellschaftliches Phänomen zu erklären, geht aber von einem vollkommen anderen Ansatzpunkt aus. Aufgrund des operativen Eingriffs bewahrten die Kastraten einige wesentliche Züge des Knabenhaften wie die hohe Stimme, Bartlosigkeit oder weiche Gesichtszüge – Merkmale, die sinnfällig mit der dargestellten Jugendlichkeit vieler Heldenfiguren korrespondieren, wie sie im Übrigen auch für die meisten Heldendarstellungen in der Malerei und Bildhauerkunst dieser Zeit typisch sind. Nach Freitas wurde die konservierte Jungenhaftigkeit im Körper eines Erwachsenen im 17. und 18. Jahrhundert als ein stark sexuell kodiertes Signal verstanden: »[...] there can be little doubt that in the literature, art and everyday life of the elite classes, the figure of the boy was associated with sensual charm and sexual desire.«⁵⁵ Im Anschluss an Überlegungen von Roland Barthes, der sich in einer Studie über Honoré de Balzacs Novelle *Sarrasine* eingehend mit dem Phänomen des Kastratengesangs auseinandergesetzt hat, kommt Joke Dame sogar zu dem Schluss, »that the castrato's virility, the phallus, has been placed into his voice«.⁵⁶

Die vielfach dokumentierte sinnliche, ja sexuelle Wirkung, die Kastraten auf Frauen, aber auch auf Männer hatten, beruhte im Wesentlichen auf einem Stimmspektrum,

das Gegensätze in sich vereinigte: das Timbre eines Jugendlichen, das sich mit der künstlerischen Reife eines Erwachsenen verband, die Aura der Unschuld, die zugleich von stark sinnlicher Anziehungskraft war, sowie eine Klangintensität, die als akustische Entsprechung zu körperlicher Kraft verstanden werden konnte, die Möglichkeit zu zarter und intimer Tongebung aber mit einschloss. Mit anderen Worten: Die Stimme der Kastraten war eine vollkommene Klangchiffre des *eroe amante*.

Aus heutiger Sicht scheint zwar der Stimmklang der Kastraten zu den Rollen, die sie verkörperten, ideal zu passen, nicht aber die Stimmlage, in der sie sangen. Eine solche Einschätzung geht allerdings von falschen Prämissen aus. Erst im frühen 19. Jahrhundert setzte sich in den Bereichen der Gesangspädagogik und Gesangsästhetik eine kategoriale Unterscheidung zwischen Frauen- und Männerstimmen durch, die das bipolare Geschlechtermodell, wie es sich im späten 18. Jahrhundert in Abgrenzung vom älteren »one-sex-model« zunehmend herausgebildet hat, auf die menschliche Stimme überträgt.⁵⁷ In diesem neuen Denken sind Frauen und Männern spezifische Klangräume zugewiesen, die sich zwar in einer Zone überlappen, insgesamt aber klar voneinander abgegrenzt sind. Auf diesem Hintergrund vollzog sich im 19. Jahrhundert auch ein Wandel in der Besetzung der Heldenpartien: Ein Held ist ein Mann und sollte auch wie ein Mann klingen – in jenem Klangraum, der als männlich gekennzeichnet war.

Vollkommen neu war dieser Gedanke freilich nicht. Schon im frühen 18. Jahrhundert, einer Zeit, in der der Kastratenkult in der Oper einen ersten Höhepunkt erreicht hatte, kritisierte der Literaturhistoriker Lodovico Antonio Muratori die Besetzung der Heldenpartien in der Oper mit Darstellern, deren Stimme seiner Meinung nach im Widerspruch zur dargestellten Rolle steht: Auf der Bühne sehe

man zwar Helden, man höre aber keine tiefen, männlichen Stimmen, sondern überaus weiche und weibliche.⁵⁸ Und ein vom Geist der Aufklärung durchdrungener und von der Literaturtheorie Johann Christoph Gottscheds geprägter Musikgelehrter wie Johann Adolph Scheibe fand die Besetzung von Heldenpartien mit Kastraten so absurd, dass er nur Spott für sie übrig hatte:

Man höret eine weibische, doch helle Stimme, welche von einem Körper gesprochen wird, dessen Kleidung uns das Bild eines Helden darstellen soll. Lasset uns einmal in dem Buche nachsehen, ob dieses ein verkleidetes Frauenzimmer, eine Amazoninn, oder eine Person aus der verkehrten Welt ist? Nein, keines von allen diesen: es ist der große Alexander. Wie? Der große Alexander? Seit welcher Zeit hat man diesen gewaltigen Weltbezwinger in einen Unvermögenden, oder wohl gar in ein Weib verwandelt?⁵⁹

Mit aufgeklärter Vernunft warfen Muratori, Scheibe und andere Kritiker den Befürwortern der italienischen Opernpraxis vor, sie würden die Tatsache ignorieren, dass Helden Männer sind und sich nach den Geboten der Empirie mit einer männlichen Stimme – tief, vielleicht auch laut oder rau – äußern. Dass es zu den Eigenheiten der Gattung Oper gehört, die Realität mit Mitteln der Kunst zu überhöhen, wollten ihre Kritiker nicht akzeptieren. Von den Anhängern der italienischen Oper hingegen wurde die Besetzung der Heldenpartien mit Kastraten nicht in Frage gestellt, ja sie wurde nicht einmal als Problem thematisiert.

Männer, die in Sopran- oder Altlage sangen, waren im Musikleben Europas spätestens seit dem 15. Jahrhundert eine beinahe alltägliche Erscheinung.⁶⁰ Man begegnete ihnen im Rahmen höfischer Musikpraxis, bei der Ausführung von Kirchenmusik aller Konfessionen und schließlich

auch auf der Opernbühne. Da es Frauen in der Regel untersagt war, öffentlich in der Kirche zu singen, mussten die Sopran- und Altstimmen von männlichen Sängern ausgeführt werden. In Frage kamen, je nach lokalen Möglichkeiten und Gepflogenheiten, Knabenstimmen, Falsettisten oder seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch Kastraten. Auf der anderen Seite gab es Sängerinnen, die über eine klangvolle Tiefe verfügten, die untere Lage ihres Stimmumfangs kultivierten und in mehrstimmigen Werken Tenor- oder sogar Bassstimmen ausführten, wie es für einige italienische Frauenkonvente oder den von Antonio Vivaldi geleiteten Frauenchor des Ospedale della pietà in Venedig dokumentiert ist.⁶¹ Eine kategoriale Unterscheidung zwischen Frauen- und Männerstimmen nach Stimm-lagen, wie sie sich im 19. Jahrhundert ausbildete, gab es in dieser Zeit noch nicht. Sie hätte im Widerspruch zur Musikpraxis gestanden.

Obwohl große Sängerkastraten geradezu kultisch verehrt wurden, stellten Kastraten im Allgemeinen zumindest in der italienischen Gesellschaft keine sozialen Sonderfälle dar. In Städten mittlerer Größe wie Bologna oder Venedig und insbesondere in kleineren Orten wie Padua oder Loreto waren in den kirchlichen Institutionen und an den Opernhäusern so viele Kastraten tätig, dass sie als »a feature of everyday life«⁶² wahrgenommen wurden. Noch für Wolfgang Amadé Mozart gehörte der vertraute, zum Teil freundschaftliche Umgang mit Kastraten zu den Selbstverständlichkeiten seines Musikerlebens⁶³ und aus den Aufzeichnungen über die Begegnungen mit dem Kastraten Gaspare Pacchierotti von Suzanna Burney, einer Tochter des großen Musikgelehrten Charles Burney, ist zu erkennen, wie selbstverständlich dieser Künstler in das gesellschaftliche Leben Londons im späten 18. Jahrhundert integriert war.⁶⁴

Anders als in der heutigen Kultur, in der die Stimme als ein sekundäres Geschlechtsmerkmal gilt und der Unterschied zwischen (hohen) Frauenstimmen und (tiefen) Männerstimmen als gegeben betrachtet wird, gibt es für die frühe Neuzeit keinen Hinweis darauf, dass die Stimme, genauer: die Stimmlage zwangsläufig als Markierung des biologischen Geschlechts verstanden wurde. Dass ein Mann in der Sopranlage sang, stand daher nicht prinzipiell im Widerspruch zu seiner Männlichkeit. Das gilt auch für die Kastraten. Im System der italienischen Oper wurden sie als männliche Wesen betrachtet und beschrieben und ihre Männlichkeit wurde außerhalb kritischer oder satirischer Diskurse nicht in Frage gestellt, wengleich sich im Vergleich zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert unterschiedliche Ausprägungen von Maskulinität feststellen lassen. Die Rollen, die Kastraten spielten, sind zum größtem Teil solche, für die nach den Kategorien von Robert W./Raewyn Connell Muster »hegemonialer Männlichkeit« charakteristisch sind, etwa eine dominante Position gegenüber schwächeren Männern und gegenüber Frauen.⁶⁵ Wie wenig die Darstellung machtbetonter Männlichkeit auf der Opernbühne aber mit dem biologischen Geschlecht zu tun hatte, zeigt der Umstand, dass Frauen an der Stelle von Kastraten männliche Heldenrollen übernehmen konnten und Kastraten auf der anderen Seite auch in Frauenrollen auftraten.

Seit den 1670er Jahren sind Frauen in Männerrollen belegt.⁶⁶ Im 18. Jahrhundert, das nicht nur eine Hochzeit der Sängerkastraten, sondern auch ihrer weiblichen Surrogate war, gehörten Sängerinnen, die *en travesti* (in Verkleidung) oder *da uomo* (als Mann) agierten, zu den Selbstverständlichkeiten des Opernbetriebs. Die Kennzeichnung als männlicher Held erfolgte wie im Fall der Kastraten nicht über die Stimme bzw. die Stimmlage, sondern über äußere

Merkmale wie Kleidung, Requisiten (zum Beispiel Waffen) oder Gesten. Begünstigt wurde das Agieren von Frauen als Männer durch die Affinität der Oper zur Verkleidung, dem Annehmen anderer Rollen, wie es auch für den Karneval typisch ist (nicht zufällig war *carnovale* die wichtigste und beliebteste aller Opernspielzeiten).⁶⁷ In vielen Opern verkleiden sich Frauen als Männer, sei es um Gefahren zu bestehen oder um eine geheime Mission auszuführen. Musterbeispiel einer solchen in die Handlung integrierten Travestie ist Bradamante in Georg Friedrich Händels *Alcina*, die als Krieger verkleidet nach ihrem Verlobten Ruggiero sucht.⁶⁸ In der künstlichen Welt der Oper konnte ein solcher Geschlechterrollentausch mühelos gelingen, solange die Übereinstimmung von biologischem und dargestelltem Geschlecht noch ohne Bedeutung war.

II. Phänomenologie des Opernhelden

Rund anderthalb Jahrhunderte prägten Sängerkastraten die italienische Oper, doch sie taten dies zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Weise.

Heroen im Wandel

Am Anfang war der Tenor: Die männlichen Hauptrollen der ersten Opern wurden Tenören anvertraut, Sängern, die die Kunst des *recitar cantando*, des singenden Sprechens in einer Stimmlage ausübten, die jener verwandt war, in der sie auch ohne Musik sprachen. Die frühen Opern waren der Idee verpflichtet, in Musik gehobenes Schauspiel zu sein und die für das Sprechtheater geltenden Gebote der Wahrscheinlichkeit (»*verosimiglianza*«) so wenig wie möglich zu verletzen. Vielleicht waren die frühen Opernhelden auch deshalb Tenöre, weil einige der ersten Opernkomponisten selbst Vertreter dieser Stimmgattung waren wie Jacopo Peri und Giulio Caccini, die im Jahr 1600 beide Ottavio Rinuccinis Libretto zu *L'Euridice* vertonten. Obwohl Euridice in diesem Werk als Titelfigur genannt wird, steht doch ihr verzweifelt liebender Mann Orfeo im Mittelpunkt, der thrakische Sänger der griechischen Mythologie, der durch seinen Gesang verstockte Herzen und selbst die unbelebte Natur zu beeindrucken vermochte. Auch Claudio Monteverdi fand über den Orpheus-Mythos zur Oper. Wie bei seinen unmittelbaren Vorgängern Peri und Caccini ist die Titelpartie in seiner Favola in musica *L'Orfeo* (1607) mit einem Tenor besetzt. Auch in anderen Opern des frühen 17. Jahrhunderts ist dem Tenor die männliche

Hauptrolle zugewiesen, in Francesca Caccinis *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (Florenz 1625) ebenso wie in Domenico Mazzocchis *La catena d'Adone* (Rom 1626) oder Michelangelo Rossis *Erminia sul Giordano* (Rom 1633). Die Antwort auf die Frage, ob die Titelrolle in Stefano Landis *Il Sant'Alessio* (Rom 1632) als erste Kastratenhauptrolle der Operngeschichte gelten kann, hängt davon ab, ob man Landis *Dramma musicale* überhaupt als Werk betrachtet, das zur Gattungsgeschichte der Oper gehört. Dafür spricht die dramatische Form, die Anlage des Werks als Theaterstück in drei Akten, die jeweils in mehrere Szenen unterteilt sind, sowie eine Musiksprache, in der das *recitar cantando* vorherrscht. Die Geschichte, die *Il Sant'Alessio* erzählt, ist aber für eine Oper dieser Zeit untypisch. Im Mittelpunkt steht der Römer Alexius, der aufgrund seines asketischen Lebenswandels zur Legende wurde. Alexius war weder Märtyrer noch Glaubenskrieger, seine Tat war das Erdulden menschlicher Schwächen, für sein im christlichen Sinne vorbildliches Verhalten wurde er heiliggesprochen. Inmitten all der mythologischen und historischen Heroen, die schon im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts die Opernbühne bevölkerten, steht Alessio als Heiliger vereinzelt da.

Zu einer Selbstverständlichkeit wurden Sängerkastraten in männlichen Hauptrollen erst seit den 1640er Jahren in der venezianischen Oper. Die Partie des Perseo, des Helden in Francesco Manellis Oper *Andromeda*, mit der 1637 das Teatro San Cassiano, das erste öffentliche Opernhaus überhaupt, eingeweiht wurde, war noch mit einem Tenor besetzt, während Kastraten in diesem Stück gemäß einer schon in den ersten Opern etablierten Tradition die Rollen von Göttinnen wie Giuno (Juno) und Venere (Venus) übernahmen.⁶⁹ Auch der Titelheld in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* (uraufgeführt 1641 am Teatro Santi

Giovanni e Paolo) ist noch mit einem Tenor besetzt, Achille in Francesco Sacratis *La finta pazza* (1641) sowie Nerone und Ottone in Monteverdis letzter Oper *L'incoronazione di Poppea* (1642) sind hingegen Kastratenpartien. Sie markieren den Beginn einer Besetzungstradition, die für die venezianische Oper typisch bleiben sollte.

Auch die Titelpartie in Francesco Cavallis *Il Giasone* (1649), eine der erfolgreichsten Opern des 17. Jahrhunderts, ist eine Kastratenrolle und in vielerlei Hinsicht exemplarisch für die Art und Weise, wie Helden in der venezianischen Oper dargestellt wurden. Als *eroe amante* bewegt Giasone sich zwar grundsätzlich in einem Spannungsfeld zwischen heroischem und erotischem Handeln, er kommt jedoch kaum dazu, Heldentaten zu vollbringen, da ihn seine komplizierten Beziehungen zu verschiedenen Frauen vollauf in Anspruch nehmen.⁷⁰ Ercole wirft Giasone daher ein »troppo molle effeminato ingegno« vor, einen vom Umgang mit den Frauen verweichelten Geist. Der Gegensatz zwischen den beiden Helden findet eine Entsprechung in der Besetzung: Ercole ist einem Bass zugewiesen, einer Stimmlage, die im barocken »Theater der Stimmen« für Weisheit und Autorität stand, während die Liebesverfallenheit des jugendlichen Giasone für die Zeitgenossen im Klang der Kastratenstimme ihren angemessenen Ausdruck fand.⁷¹

Die venezianische Oper, ein im 17. Jahrhundert vielfach exportiertes und nachgeahmtes Erfolgsmodell, ist mit ihrer Fülle sich überkreuzender Handlungsstränge, der Vielfalt unterschiedlichster Figuren und Typen sowie dem bunten Durcheinander von ernsten und komischen Szenen Unterhaltungstheater höchsten Niveaus für ein Patrizierpublikum, das in den Geschichten, die es auf der Opernbühne sah, die eigene gesellschaftliche Pluralität und deren Konflikte wiedererkennen konnte. Helden dienten in

diesem Kontext nicht als Identifikationsfiguren für einen einzelnen Herrscher, denn das hätte dem republikanischen Selbstverständnis der Venezianer widersprochen. Charakteristisch ist für die venezianische Oper daher eine geradezu anti-heroische Tendenz, die vielen Stücken wie *Giasone* eigen ist: »The men – i.e., the heroes – are weakened and the women are strengthened.«⁷²

Gegen diese Art des Musiktheaters erhoben sich seit den 1670er Jahren kritische Stimmen, die im frühen 18. Jahrhundert schließlich zu einer grundlegenden Reform der italienischen Oper führten.⁷³ Das Modell der venezianischen Oper, das grundlegend für die Geschichte der Gattung im 17. Jahrhundert war, wurde durch das Zusammenwirken vieler Künste geradezu zum Inbegriff feudaler Hofkultur weiterentwickelt.⁷⁴ In Rückbesinnung auf die klassische Regelpoetik vereinfachte man die Handlung, verbannte die komischen Elemente und etablierte eine musikalische Dramaturgie, die deutlich zwischen Rezitativ und Arie, zwischen diskursiv-handlungstragenden und kontemplativ-affektiven Momenten unterschied. In dieser neu gestalteten Umgebung erhielten die Heldengestalten ein anderes Profil. Sie blieben zwar *eroi amanti*, doch wurde die Liebesverbundenheit des Helden nun nicht mehr als Ausdruck von Schwäche, sondern als komplementäres Gegenstück zu seiner heroischen Haltung inszeniert. In dieser reformierten Gestalt dienten die von Kastraten dargestellten Heldenfiguren einerseits zur Glorifizierung eines Herrschers, der sich mit diesen Helden identifizieren sollte,⁷⁵ andererseits fungierten sie auch als eine Art Fürstenspiegel, indem sie heroisches Verhalten und heroische Tugenden in idealtypischer Weise theatralisch vermittelten.⁷⁶

Helden – Gegenspieler – Gefährten

Über die Helden in der Oper des 18. Jahrhunderts lässt sich nicht im Singular sprechen. Trotz der Tendenz zur Formalisierung und Schematisierung bot die Opera seria Spielraum für die Entfaltung unterschiedlichster Charaktere. Die Bandbreite reicht von kriegerischen Heroen wie Giulio Cesare, dessen militärische Taten einen prominenten Platz in der Handlung einnehmen, über exotische Helden wie dem indischen König Poro, der im Kampf gegen Alessandro magno unterliegt, bis zum leidenden Helden Admeto, der durch die Liebe seiner Gattin Alceste gerettet wird.

Zum dramaturgischen Gefüge einer Opera seria gehört auch die Spannung zwischen einem Helden und seinem Gegenspieler oder Widersacher. Im »Theater der Stimmen« des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts kann das ein Tenor, seltener auch ein Bass sein, häufig aber gehören die Gegenfiguren derselben Stimmgattung an wie der Held – man begegnet sich gleichsam stimmlich auf einer Ebene.⁷⁷ Bei Händel finden sich solche »bad boys« in mehreren Opern und in unterschiedlichen Ausprägungen. Tolomeo in *Giulio Cesare in Egitto* macht keinen Hehl aus seiner Feindschaft gegenüber dem römischen Eroberer und verhält sich auch seiner Schwester Cleopatra gegenüber als rücksichtsloser Machtpolitiker. Händel komponierte die Partie für den Altkastraten Gaetano Berenstadt, einen Sänger von auffällig grober Physiognomie, der verschiedentlich Rollen ähnlichen Profils übernahm.⁷⁸ Polinesso in *Ariodante*, gleichfalls eine Altpartie, steht dagegen für den Typus des verschlagenen Intriganten, der sein falsches Spiel im Verborgenen betreibt, im offenen Kampf aber unterliegt.

Der Held bewegt sich meist in einem gesellschaftlichen Umfeld, dem Figuren gleichen Rangs und ähnlicher heroischer Haltung als Helden in der zweiten Reihe

(>Sekundärhelden<) angehören. In den meisten Opere serie bis hinein ins frühe 19. Jahrhundert verweisen die Stimmgattungen der Nebenfiguren auf eine Gemeinschaft mit oder eine gesellschaftliche Beziehung zu dem Helden. Dem Kreuzritter Rinaldo stehen in Händels gleichnamiger Oper zwei andere Ritter zur Seite: Goffredo (d.i. Gottfried von Bouillon, der Anführer des christlichen Heeres im ersten Kreuzzug) und dessen Bruder Eustazio. Auch stimmlich bilden die drei Ritter eine homogene Gemeinschaft, denn sie alle singen in der Altlage. In Händels *Radamisto* sind es dagegen zwei gegnerische Figuren, die in derselben Stimmlage singen wie der Titelheld: der Fürst Tigrane, der in Radamistos Gattin Zenobia verliebt ist, und Fraarte, Bruder und Feldherr des Tyrannen Tiridate, der gegen Radamisto Krieg führt – auch hier fungiert die Stimmlage als Kennzeichen gesellschaftlichen Rangs. Der *eroe amante* ragt in diesem Kontext nicht aufgrund seiner Stimmlage hervor, sondern durch das musikalisch-dramaturgische Gewicht, das Librettist und Komponist ihm geben: Er singt die meisten Arien und ist am häufigsten auf der Bühne präsent.

Frauen in Männer-Helden-Rollen

Modellfall einer Frau, die sich als Mann verkleidet, um als Ritter zu kämpfen, ist die sarazenische Kriegerin Clorinda aus Tassos Epos *La Gierusalemme liberata*, die im Zweikampf gegen den Kreuzritter Rinaldo fällt. Für Silke Leopold ist Clorindas Verkleidung der Inbegriff einer »heroischen Travestie«, deren Gegenstück die »lächerliche Travestie« darstellt: Männer verkleiden sich als Frauen und verlieren dadurch ihre Würde, wie Ottone in Claudio Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, der in den Kleidern seiner ehemaligen Geliebten Drusilla einen Mordanschlag verüben

will, dabei aber jämmerlich am Liebesgott Amor scheitert.⁷⁹ In beiden Fällen bewahren die Figuren aber ihre geschlechtliche Identität: Clorinda ist auch als Ritter eine Frau, Ottone bleibt auch in Frauenkleidern ein Mann. Anders verhält es sich, wenn eine gegengeschlechtliche Besetzung für eine ganze Rolle gilt. Männer, die Frauenrollen übernehmen, gab es schon in den ersten Opern;⁸⁰ der Typus der komischen alten Amme (>vecchia nutrice<), eine Lieblingsfigur der venezianischen Oper, wurde sogar immer von einem Sänger, meist einem Tenor, dargestellt und »bildet damit den ersten Fall einer typisierten gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis in der Operngeschichte«.⁸¹ Der umgekehrte Fall eines musiktheatralischen Cross-Dressings, die Besetzung von Männerpartien mit Frauen, setzte sich dagegen erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch, als die Rahmenbedingungen dafür günstig waren: Das Metier der Sängerin hatte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts allmählich von seiner engen Bindung an einen höfischen Kontext gelöst und die zunehmende Verbreitung der Oper als Institution ließ einen neuen Beruf, den der Opernsängerin, entstehen. Die Übertragung der aus der Tradition des Schauspiels bereits bekannten Praxis des Cross-Gender-Castings auf die Oper bot vielen Sängerinnen die Möglichkeit, sich in einem breiten Rollenspektrum zu präsentieren. Die Sopranistin Maria Maddalena Musi etwa wurde gleichermaßen für Frauen- wie für Männerpartien engagiert, auch die Altistin Vittoria Tesi war in beiden Bereichen überaus erfolgreich. Es gab aber auch Sängerinnen, die sich auf die Darstellung von Männerrollen *en travesti* spezialisierten wie einige der Sängerinnen, mit denen Georg Friedrich Händel und Antonio Vivaldi zusammenarbeiteten.⁸²

Primo-uomo-Rollen, die Domäne der Starkastraten waren, besetzte Händel nur dann mit Sängerinnen, wenn kein geeigneter Kastrat zur Verfügung stand. Bei Wiederauf-

nahmen des 1711 uraufgeführten *Rinaldo* sangen und spielten mit Jane Barbier bzw. Diana Vico zwei Altistinnen die Titelrolle, die Händel ursprünglich für den Altkastraten Nicola Grimaldi, genannt Nicolini, geschrieben hatte. Ein Sonderfall ist die Heldenpartie in *Radamisto*, der ersten Oper, die Händel für die Royal Academy of Music komponierte. Die erste Spielzeit dieses weitgehend privat finanzierten Opernunternehmens im Frühjahr 1720 war davon geprägt, dass die meisten Starsänger, die man für dieses anspruchsvolle Projekt engagieren wollte, noch nicht zur Verfügung standen.⁸³ Die Titelpartie des *Radamisto* sollte eigentlich der berühmte Altkastrat Senesino singen, der aber vertraglich an den Dresdner Hof gebunden war. Die Besetzung dieser Rolle mit der Sopranistin Margherita Durastanti war eine Behelfslösung; unter allen Sängern, die Händel und das Kuratorium der Royal Academy auf die Schnelle verpflichten konnten, besaß sie das höchste Renommee und war darum am ehesten geeignet, die Position eines *primo uomo* einzunehmen.⁸⁴ Als Senesino im Herbst des Jahres 1720 schließlich nach London kam, wurde *Radamisto* in einer gründlich überarbeiteten Form erneut aufgeführt, dieses Mal mit dem Kastraten in der *Primo-uomo*-Partie, während Durastanti die weibliche Hauptrolle (Zenobia) übernahm.⁸⁵ In allen folgenden Opernproduktionen konnte Händel die männlichen Hauptrollen ausschließlich mit Kastraten besetzen, denn London wurde nicht zuletzt aufgrund seines Wirkens zu einer beliebten Adresse für italienische Starsänger wie Senesino, Farinelli, Giovanni Carestini, Caffarelli, Domenico Annibali, Gizziello,⁸⁶ um nur die bekanntesten zu nennen – Sänger, die um hoher Gagen willen sogar das gefürchtete englische Wetter in Kauf nahmen.

Für andere Männerrollen griff Händel allerdings oft auf Sängerinnen *en travesti* zurück, denn auf der Ebene der

Sekundärhelden waren Kastraten und Frauen gleichrangig. Das zeigt sich beispielsweise an Händels Besetzungsstrategie bei Wiederaufnahmen von Opern mit neuen Sängern. Die Rolle des Tolomeo wurde in der Uraufführung (1724) von *Giulio Cesare in Egitto* von Gaetano Berenstadt gesungen, bei Reprisen in den Jahren 1730 und 1732 übernahm die Altistin Francesca Bertolli diese Partie. Auch der umgekehrte Fall ist verschiedentlich belegt. In der ersten Fassung des *Radamisto* sang Caterina Galerati, eine auf Travestierollen spezialisierte Sopranistin, die Partie des Tigrane, die in der Zweitfassung des Werks von dem Kastraten Matteo Berselli übernommen wurde, während Galerati die Rolle des Feldherrn Fraarte spielte.⁸⁷

Händels Besetzungsstrategie ist charakteristisch für eine Metropole, in der die Publikumsstruktur das Engagement attraktiver und teurer Starsänger sowohl notwendig wie möglich machte. Außerhalb solcher finanzstarken Zentren lassen sich andere Tendenzen beobachten. Die Titelpartien in Antonio Vivaldis Opern *Orlando* (1727) und *Il Tamerlano* (1735) übernahmen mit Lucia Lancetti bzw. Maria Magdalena Pieri Sängerinnen, die vor allem in Männerrollen auftraten. Vivaldis Entscheidung, diese und viele weitere seiner Heldenpartien von Frauen singen zu lassen, geschah nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Überlegungen: Sängerinnen erhielten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Regel geringere Gagen als Kastraten. Diese Ungleichbehandlung hatte verschiedene Gründe: Frauen konnten den besonderen Klang der Kastratenstimmen nicht oder nur unvollkommen imitieren bzw. ihm etwas Vergleichbares entgegenstellen, ihre Körper vermochten in der Regel nicht mit der außerordentlichen Statur von Kastraten zu konkurrieren. Sängerkastraten waren zudem seltener als Sängerinnen und nicht zuletzt waren die Ausbildungskosten für Kastraten höher.⁸⁸ Wie ungleich die Bezahlung

war, zeigt beispielhaft die Produktion von Vivaldis Oper *Teuzzone* 1719 in Mantua: Der wenig bekannte Kastrat Gasparo Geri, der eine der Sekundarierrollen sang, verdiente deutlich mehr als die renommierte Sopranistin Margherita Gualandi in der männlichen Titelrolle.⁸⁹

Die meisten Sängerinnen, die häufig oder sogar ausschließlich in Männerrollen auftraten, waren Altistinnen. Von Vittoria Tesi berichtet Johann Joachim Quantz, sie sei »von der Natur mit einer männlich starken Contraltstimme begabet« gewesen, habe aber im Laufe ihrer sängerischen Entwicklung »auch eine angenehme Schmeicheley im Singen angenommen«, zudem sei ihr Stimmumfang »außerordentlich weitläufig« gewesen.⁹⁰ Die Spannbreite ihrer sängerischen Möglichkeiten, verbunden mit einer vielfach gelobten schauspielerischen Darstellungskraft ermöglichten Tesi, sowohl Frauen- wie Männerrollen zu spielen und zu singen. Ob sie in den heroischen Rollen anders gesungen hat als in den Frauenrollen, ist nicht dokumentiert. Es ist aber immerhin zu bedenken, dass sie auf eine als »männlich stark« charakterisierte Stimme zurückgreifen konnte.⁹¹

Tesis Stimme darf allerdings nicht als repräsentatives Beispiel für alle Altistinnen verstanden werden. Francesca Bertolli etwa war als Sängerin unspektakulär, glänzte aber als Akteurin und war vielleicht aus diesen Gründen eine ideale Darstellerin von Sekundarierpartien. Bertolli galt zudem als »perfect beauty«.⁹² Andere Altistinnen werden dagegen als unattraktiv geschildert, ein Mangel an weiblicher Schönheit wird verschiedentlich als Grund für die Spezialisierung auf Männerrollen genannt.

Wie sich an den erhaltenen Besetzungslisten ablesen lässt, nahm die Zahl der Frauen, die in der Opera seria in Männerrollen auftraten, seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich ab.⁹³ Zwar lassen sich noch kurz vor der Jahrhundertwende Sängerinnen sogar in Hauptrollen nach-

weisen, doch stellen diese Fälle teils Ausnahmen dar, teils sind sie bereits als Beginn einer neuen Besetzungspraxis zu verstehen.⁹⁴ Die Gründe für den Rückgang sind vielfältig: Der Opera-seria-Typus, wie er sich seit den 1720er Jahren unter dem Einfluss des Dichters Pietro Metastasio etabliert hatte, reduzierte die Zahl der handelnden (und singenden) Personen auf ein Minimum: *prima donna* und *primo uomo* stehen als erstes Paar (»prima coppia«) an der Spitze der Ensemblehierarchie, ihnen folgen als zweites Paar (»seconda coppia«) *seconda donna* und *secondo uomo*, ferner »ein Tenor, der einen König darstellt, sowie als letzte Partie eine Person seines Hofstaats«.⁹⁵ Außerdem verlor die Opera seria gegenüber der Opera buffa zunehmend an Bedeutung. Im Kontext einer zunehmenden Verbürgerlichung des Publikums veränderten sich auch die Stoffe der Opern. Nicht mehr Heldengeschichten der Mythologie oder Historie waren in der Opera buffa gefragt, sondern Stoffe mit Gegenwartsbezug und einem Personal, das alle Schichten der Gesellschaft umfasst. Kastraten, Inbegriff der Opera seria, traten nur sehr selten in Buffa-Opern auf. Viele Theater spielten Werke beider Operngenes, die Zahl der aufgeführten Opere serie ging jedoch insgesamt zurück. Es standen offenbar genügend Kastraten zur Verfügung, um den verbliebenen Bedarf an *primi* und *secondi uomini* weitgehend zu decken, sodass es für Frauen *en travesti* immer weniger Auftrittsmöglichkeiten gab.

Exemplarisch lässt sich die schwindende Bedeutung von Frauen in Männerrollen im Werk Wolfgang Amadé Mozarts beobachten: Während Mozart von seinen Anfängen als Komponist italienischer Opern (*Mitridate, re di Ponto*, Mailand 1770) bis zu seiner letzten Oper *La clemenza di Tito* (Prag 1791) mehrere Haupt- und Sekundarierpartien für Kastraten schuf,⁹⁶ finden sich bei ihm nur zwei Männerrollen, die für Frauen geschrieben wurden, beides

Rollen zweiten Rangs: Cinna in der frühen Opera seria *Lucio Silla* (für die Sopranistin Felicità Suardi) und Annio in *La clemenza di Tito*, komponiert für »*Carolina Perini da Uomo*«, wie Mozart in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis vermerkt.⁹⁷

Nicht zu dieser Gruppe gehört der Page Cherubino in *Le nozze di Figaro*, obwohl auch diese Partie für eine Sängerin komponiert wurde.⁹⁸ Während die beiden anderen Rollen nach den Besetzungsusancen der Zeit auch Kastratensängern hätten zufallen können, kam eine solche Besetzungsalternative für die Partie des Cherubino nicht in Betracht; sie hätte der Gattungskonvention der Opera buffa im Wien der Mozart-Zeit widersprochen, die die Mitwirkung von Kastraten ausschloss. Mozarts Entscheidung, Cherubino als Sopranpartie zu gestalten, geht zurück auf Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, nach dessen Komödie *La folle journée ou Le mariage de Figaro* Lorenzo Da Ponte das Libretto zu *Le nozze di Figaro* schrieb. In den Angaben zu den handelnden Personen seines 1785 in Paris erschienenen Werks weist Beaumarchais darauf hin, dass die Rolle des Chérubin »nur von einer jungen, sehr hübschen Frau gespielt werden [kann], da wir an unseren Theatern keine wirklich jungen Männer haben, die ihre Feinheiten spüren«.⁹⁹

Cherubino ist ein junger Mann ohne dezidiert heroische Züge, der aber leidenschaftlich für mehr oder weniger alle Frauen in seiner Umgebung entflammt ist – ein *amante*, aber kein *eroe*. Das Heldenpotential des jungen Pagen, den der Graf Almaviva zum Militärdienst beordert, wird von Figaro in der Arie »Non più andrai farfallone amoroso« am Ende des I. Akts in einem grotesken Schlachtengemälde ironisiert. Wenn Cherubino sich etwas nicht erhofft, dann ist es jener militärische Ruhm (»gloria militar«), den Figaro ihm ironisch in Aussicht stellt. Auch wenn Mozarts Page

keinen Einzelfall darstellt,¹⁰⁰ ist er doch wichtiger Referenzpunkt einer neuen Tradition; der Darstellung junger nicht heroischer Männer – nach Connell: Vertretern marginaler Männlichkeit – durch Sängerinnen, aus der sich im 19. Jahrhundert ein eigenes Stimmfach entwickelt.¹⁰¹

III. Exempla heroica: Alessandro – Cesare – Achille

Man stimme beinahe allgemein darin überein, dass Alexander und Caesar die größten Menschen der Welt gewesen seien, bemerkte Charles de Saint-Évremond, ein wichtiger Vordenker der französischen Aufklärung, der selbst Erfahrungen auf Schlachtfeldern gesammelt hatte.¹⁰² Aus der großen Heldenschar der griechischen Mythologie ragt wiederum Achilleus als Halbgott hervor, dessen Mut und Kraft ebenso gewaltig waren wie seine Liebesfähigkeit. Für Ovid zeigte sich gar in der Verführung der Deidamia durch Achilleus, »daß ein Mann nur dann ein wahrer Held im Kampf sein könne, wenn er's auch im Bett ist«¹⁰³ – drastischer lässt sich das Wesen eines *eroe amante* kaum fassen.

Alessandro

Das Bild, das die historischen Quellen von Alexander dem Großen überliefern, ist ebenso vielgestaltig wie widersprüchlich: Auf der einen Seite stehen außergewöhnlicher Mut, Großzügigkeit und die Gabe des Verzeihens, auf der anderen heftiger Jähzorn und Anmaßung – Alexander galt in allen Belangen als groß.

Über Alexanders Beziehungen zu Frauen teilen die antiken Quellen nur wenig mit. Die knappen Hinweise, die sich finden, reichten aber aus, um von Librettisten des 17. Jahrhunderts als Ausgangspunkt für eine Reihe von Alexander-Opern genutzt zu werden, in denen der Held amouröse Abenteuer zu bestehen hat. Im Titel eines Drama per musica, das Domenico David 1691 für den Komponis-

ten Marc-Antonio Ziani schrieb, wird Alessandro magno ausdrücklich als *L'amante eroe* charakterisiert. Auch ein Operntitel wie *Gl'amori di Alessandro e di Rossane*¹⁰⁴ verweist auf die Affinität des Helden zu Liebeskonflikten.

In Georg Friedrich Händels *Alessandro*, erstmals aufgeführt 1726 am Londoner King's Theatre am Haymarket, ist der Held zwischen zwei Frauen, Rossane und Lisetta, hin- und hergerissen. Die Prominenz beider Figuren in diesem Werk rührt daher, dass in *Alessandro* erstmals zwei Sängerinnen ersten Rangs in London in einem Stück gemeinsam auftraten: Francesca Cuzzoni, die schon seit Längerem ein Liebling des Londoner Publikums war, und Faustina Bordoni, die sich in dieser Oper als neuer Star vorstellte. Der Streit der »rival queens«, die in *Alessandro* um die Gunst des Helden konkurrieren, wurde in der Londoner Presse genüsslich von der Oper ins reale Leben verlängert und trug wohl nicht unwesentlich dazu bei, das *Alessandro* zu Lebzeiten des Komponisten zu seiner beliebtesten und am häufigsten aufgeführten Oper wurde.¹⁰⁵

Die Konflikte, die Alessandro in der Oper mit den zwei rivalisierenden Frauen auszutragen hat, sind aber nur eine Facette des Werks, das seine Strahlkraft auch aus der heroischen Inszenierung des Titelhelden bezieht. Mit großem Geschick hat Händels Textdichter Paolo Antonio Rolli einige der bekanntesten Episoden aus Alexanders Leben in die Handlung eingeflochten und Situationen geschaffen, in denen seine unterschiedlichen Charakterzüge dramatisch zur Geltung gelangen.¹⁰⁶ Bereits der Anfang der Oper ist spektakulär: Weil seine Soldaten mit dem Angriff zögern, rückt Alessandro allein auf die indische Stadt Ossidracca vor und schlägt deren Bewohner in die Flucht. Der Feldherr Leonato folgt Alessandro und hilft ihm im Kampf gegen die verbliebenen Verteidiger der Stadt, wirft seinem Herrn aber vor, er habe unbedacht und rücksichtslos gehandelt,

als er sein Leben, von dem doch das Schicksal so vieler anderer Menschen abhängt, aufs Spiel setzte. Alessandro aber denkt nicht an die Gegenwart, sondern an den Ruhm, denn nur »inmitten von Gemetzel und Sterben erringen die Helden Unsterblichkeit«. ¹⁰⁷

Auch die andere, dunkle Seite von Alessandros Charakter wird in Händels Oper gezeigt: Als sein Gefährte Clito (Kleitus) sich weigert, Alessandro wie einen Gott zu verehren und sich vor ihm auf den Boden zu werfen, reagiert der Herrscher mit ungezügelter Wut und zwingt Clito zu der eingeforderten Geste. Auch auf die in den Quellen überlieferte Episode, in der Alexander in Wut einen Speer nach seinem Freund wirft und ihn tötet, spielt eine Szene an. In der Oper bleibt Clito allerdings unverletzt. Das Stück schließt, gemäß der für die Opera seria typischen Gattungstradition des *lieto fine*, des glücklichen Ausgangs, mit einer großen Versöhnungsszene.

In Antonio Cestis *Alessandro vincitor di se stesso*, 1651 erstmals in Venedig aufgeführt, wird der Titelheld von einem Tenor gesungen. In späteren Alexander-Opern, darunter Agostino Steffanis *La superbia d'Alessandro* auf ein Libretto von Ortensio Mauro (Hannover 1690), das Rolli als unmittelbare Vorlage für sein *Alessandro*-Textbuch verwendete, ist der Titelheld hingegen häufig eine typische Primo-uomo-Partie. In Händels Oper konnte der Star-kastrat Senesino in ihr glänzen. Senesino trat noch in einer weiteren Oper Händels auf, in der Alexander der Große eine Hauptrolle spielt: *Poro, Re dell'Indie*, uraufgeführt 1731, ebenfalls am King's Theatre. Dieses Mal griffen Händel und ein unbekannter Mitarbeiter auf ein höchst aktuelles Libretto zurück, das Händel wahrscheinlich kurz zuvor auf einer Reise durch Italien kennengelernt hatte. Für das römische Teatro delle Dame hatte Pietro Metastasio sein *Dramma per musica Alessandro nell'Indie* geschrieben, das

mit der Musik von Leonardo Vinci am 2. Januar 1730 erstmals aufgeführt wurde.¹⁰⁸ Damit war der Grundstein zu einer wahren Erfolgsgeschichte gelegt: Metastasios Text wurde bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein vielfach aufgegriffen und aktualisiert.¹⁰⁹ Geschichtlicher Hintergrund der Oper sind einige Ereignisse von Alexanders Indienfeldzug: sein Sieg über den indischen König Poros und die großmütige Geste, mit der Alexander dem Besiegten sein Reich zurückgab. Da sich aus diesen Motiven allein kein abendfüllendes Theaterstück machen ließ, hat Metastasio eine Fülle von Nebenhandlungen und Intrigen erfunden, in deren Zentrum die indische Königin Cleofide steht. Alessandro muss sich durch ein Gespinnst von Täuschungen, Verrat und Hinterhalten kämpfen, bewährt sich aber heldenhaft und verzeiht am Ende allen Widersachern.

Bei der ersten Aufführung von *Alessandro nell'Indie* in Rom waren die beiden männlichen Hauptrollen mit zwei Soprankastraten besetzt: Raffaele Signorini sang den Alessandro, Giovanni Carestini den Poro. Diese Besetzung entspricht mit der Bevorzugung hoher Stimmen zum einen römischen Besetzungssusancen, zum anderen spiegelt sich in ihr aber auch die Gleichrangigkeit der beiden Figuren wider – Alessandro hat Poro zwar besiegt, behandelt ihn aber wie einen König. Händel verfolgte in London bei seiner Adaption eine andere Strategie. Alessandro ist bei ihm eine Tenorpartie und wurde von Annibale Pio Fabri, einem der renommiertesten Vertreter seines Fachs, gesungen. Die Rolle des Poro ging hingegen an Senesino, der fünf Jahre zuvor den Alessandro dargestellt hatte und jetzt die Rolle des antagonistischen Helden übernahm. Diese Rollenverteilung signalisiert, dass nicht Alessandro, sondern Poro im Zentrum von Händels Oper steht, eine Akzentverschiebung, die sich auch in der Titelgebung und der großen Zahl der Arien und Duette zeigt, an denen Poro mitwirkt.¹¹⁰ In

der weiteren Geschichte der Vertonung des Stoffs lassen sich bis zur Jahrhundertmitte zwei Tendenzen erkennen: In einigen Opern sind beide Parteien nach dem Modell der ersten Fassung von Vinci für zwei hohe Stimmen komponiert, in anderen ist Alessandro wie bei Händel ein Tenor, Poro ein Kastrat.¹¹¹ Nach 1750 ist diese Disposition die vorherrschende¹¹² und sie gilt im Prinzip noch für Giovanni Pacinis *Alessandro nell'Indie* von 1824, in dem Poro von einem *contralto musico* gesungen wurde.

Für das »Theater der Stimmen« des 18. Jahrhunderts gilt eine Semantik der Stimme, deren Brisanz sich in *Alessandro nell'Indie* besonders deutlich zeigt. Obwohl Alexander der Große aufgrund seiner historischen Bedeutung dem indischen König Poros eigentlich überlegen ist, spielt er in der Oper nicht die zentrale Hauptrolle, da die Liebesbeziehung zwischen Cleofide und Poro im Mittelpunkt steht. Die eheliche Verbindung, die Alessandro Cleofide anbietet, ist ein strategisches Manöver ohne erkennbaren erotischen Hintergrund. Im Gegensatz zu Poro zeigt sich Alessandro im Wesentlichen in Herrscherpose. Ihm fehlt jene tiefe Liebesverbundenheit, die Poro auszeichnet und ihn als *eroe amante* zum eigentlichen Helden der Oper macht.

Alessandro ist gleichwohl nichts weniger als eine Nebenfigur oder einfacher Antipode Poros, denn Metastasio und seine Komponisten haben seiner Rolle durch die große Zahl von Auftritten und Arien beträchtliches Gewicht gegeben. Alle bedeutenden Tenöre der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – von Anton Raaff über Giuseppe Tibaldi und Matteo Babbini bis Giacomo David¹¹³ – haben die Rolle des Alessandro in verschiedenen Vertonungen des Librettos gesungen und damit zur Schaffung eines heroischen Rollenprofils beigetragen, das eine Alternative zum Helden als *eroe amante* darstellte. Die Position des Tenors im Ensemblegefüge wurde dadurch verändert und in einer Weise

gestärkt, die es Tenören im frühen 19. Jahrhundert zunehmend möglich machte, in die zuvor von den Kastraten besetzte Rolle des »liebenden Helden« hineinzuwachsen.

Giulio Cesare

Auch der Titelheld in Händels *Giulio Cesare in Egitto* (London 1724), eine weitere Paradedarstellung Senesinos, ist ein *eroe amante*, in dem sich heroische Haltung und Liebesempfinden auf geradezu exemplarische Weise vereinigen. Auf der Grundlage antiker Quellen und gattungstypisch vermischt mit neu erfundenen Nebenhandlungen dramatisiert die Oper eine der bekanntesten Episoden im Leben Caesars: die Unterstützung der ägyptischen Königin Kleopatra (Cleopatra) im Kampf gegen ihren Bruder Ptolemaios XIII. (Tolomeo).

Mit den Worten »Viva, viva il nostro Alcide!«¹⁴ wird Cesare zu Beginn der Handlung von den Ägyptern als neuer Herkules begrüßt und gefeiert. Cesare selbst bezeichnet sich als »vincitor« (Sieger), sogar das wohl berühmteste Diktum des historischen Caesars findet in der Eingangsszene der Oper, einem wahren Heldentableau, einen prominenten Platz: »Cesare venne e vide e vinse« (Caesar kam, sah und siegte). Zum Bild des erfolgreichen Feldherrn gesellt sich alsbald das des großmütigen Siegers, der bereit ist, seinem Feind Pompeo, der in Ägypten Zuflucht gesucht hatte, zu vergeben. Cesares Milde kommt aber zu spät, denn Tolomeo hat Pompeo töten und sein Haupt abschlagen lassen, um es Cesare als Willkommensgeste zu schicken. Auf eine solch barbarische Tat reagiert Cesare mit herrschaftlichem Zorn.

Im II. Akt zeigt Cesare seine andere Seite: Verführt von den Klängen zauberhafter Musik, erliegt er den Reizen der

als Dienerin Lidia verkleideten Cleopatra. Angesichts drohender Gefahr gewinnt er seine heroische Haltung jedoch rasch wieder. Vor Tolomeos Handlangern bringt Cesare sich durch einen beherzten Sprung ins Meer in Sicherheit. Er kann sich aus den Fluten retten und schreitet zur nächsten Heldentat, der Befreiung Cleopatras aus den Händen ihres schurkischen Bruders. Am Ende zeigen sich die beiden Seiten des Helden und Liebhabers noch einmal auf engstem Raum: Im Duett mit Cleopatra feiert Cesare die Liebe, als heldenhafter Staatsmann wendet er sich an die vom Tyrannenjoch befreiten Ägypter.

Wie die meisten Libretti, die Händel vertonte, geht auch das Textbuch zu *Giulio Cesare in Egitto* auf eine ältere Operndichtung zurück. Händels Mitarbeiter Nicola Haym bediente sich eines Librettos von Giacomo Francesco Bussani, das 1677 in Venedig mit der Musik von Antonio Sartorio erstmals aufgeführt worden war. In dem knappen halben Jahrhundert zwischen Sartorio–Bussani und Händel–Haym vollzog sich ein grundlegender Wandel in der Opernästhetik, der sich deutlich in den Differenzen zwischen dem ursprünglichen Text und seiner aktualisierten Fassung zeigt.¹¹⁵ Haym eliminierte die für die venezianische Oper typischen Nebenhandlungen sowie das unterhaltsame Alternieren von ernstern und komischen Szenen und konzentrierte die Handlung stärker auf die Protagonisten Cesare und Cleopatra. Auch in der Charakterisierung des römischen Helden unterscheiden sich die Textfassungen. Bei Händel–Haym ist es Cesare selbst, der sich aus eigener Kraft aus dem Meer rettet, in der älteren Version hingegen ist es sein Getreuer Curio, der ihn ans Land zieht. Craig Monson sieht darin einen Vorgang bewusster Deheroisierung, da die antiken Quellen, auf die Bussani sich bezieht, Caesars Selbstrettung einheitlich als heldenhaften Akt darstellen.¹¹⁶ Die Einbeziehung

menschlicher Schwächen gehörte zu den Merkmalen der venezianischen Oper. Für den zur Idealisierung der *eroi* tendierenden reformierten Typus der Opera seria seit dem frühen 18. Jahrhundert war eine solche Vermenschlichung des Helden hingegen tabu.

Eine andere Seite Caesars beleuchtet ein Libretto Pietro Metastasio, das zu den beliebtesten Operntexten des 18. Jahrhunderts gehörte: *Catone in Utica*. Erzählt wird die Geschichte von Cato dem Jüngeren, einem erklärten Gegner Caesars, der nach Utica in Afrika floh, nachdem der von ihm unterstützte Pompeius im Kampf unterlegen war. Caesar besiegte auch die Reste der gegnerischen Armee und erklärte sich zur Versöhnung mit Cato bereit. Als prinzipientreuer Verteidiger der Republik lehnte Cato dieses Angebot jedoch ab und wählte stattdessen den Freitod.

Metastasio übernimmt den historischen Handlungsrahmen und reichert ihn wie üblich durch operntypische Elemente an. Neben Cesare und Catone treten auf: Marzia, die Tochter Catones, die mit Cesare eine verborgene Liebesbeziehung unterhält, Emilia, die Witwe des im Kampf gefallenen Cesare-Gegners Pompeo, die den Tod ihres Mannes rächen will, sowie der numidische Prinz Arbace (d.i. der historische Juba II.), der Catone im Kampf gegen Cesare unterstützt und außerdem in Marzia verliebt ist und sie heiraten möchte.

Auch in *Catone in Utica* zeigt sich Cesare als liebender Held, doch treten sowohl seine Liebesbeziehung zu Marzia als auch seine Erfolge als Feldherr zurück hinter seiner menschlichen Haltung gegenüber seinem Gegner. Er will Catone nicht vernichten, sondern sich mit ihm aussöhnen und diesen Bund durch die Hochzeit mit Marzia besiegeln. Trotz Catones schroffer Zurückweisung ehrt er das Andenken seines toten Gegners und verzichtet demonstrativ

auf den obligatorischen Lorbeerkranz, den man ihm am Ende als Zeichen seines Sieges anträgt.

Metastasios *Catone in Utica* gehört zu der kleinen Zahl von Operntexten des frühen 18. Jahrhunderts mit einem tragischen Ausgang.¹⁷ Das große Gewicht, das Metastasio dem Tod Catones gab, stieß bei vielen Zeitgenossen allerdings auf Unverständnis und Missbehagen, sodass der Dichter sich aufgefordert sah, sein Werk zu überarbeiten und den Schluss den Konventionen gemäß zu einem *lieto fine* umzugestalten. In der überarbeiteten Fassung kommt es nach dem Bericht über Catones Freitod zu einer großen Versöhnungsszene, in der alle Spannungen zwischen den Protagonisten aufgelöst werden.

Betrachtet man nur die Handlung, ist nicht ohne weiteres klar, wer in diesem Stück der eigentliche Held ist: der prinzipientreue Catone oder Cesare. Im »Theater der Stimmen« entschied sich diese Frage über die Besetzung der Rollen. Als *Catone in Utica* mit der Musik von Leonardo Vinci am 19. Januar 1728 im römischen Teatro delle Dame erstmals aufgeführt wurde, sang der Tenor Giovanni Battista Pinacci den Catone, während Cesare von dem Soprankastraten Giovanni Carestini dargestellt wurde. In dieser Besetzung spiegelt sich nach den Maßstäben der Zeit eine klare Zuordnung: Cesare ist in diesem Stück der *eroe amante*, Catone sein Widersacher. Als am 26. Dezember desselben Jahres die zweite Fassung von *Catone in Utica* (mit dem *lieto fine*) mit Musik von Leonardo Leo am Teatro San Giovanni Crisostomo in Venedig zur Uraufführung gelangte, waren mit Nicola Grimaldi und Domenico Gizzi zwei Kastraten als Protagonisten zu erleben – Catone und Cesare begegneten sich als gleichberechtigte Kontrahenten. Händel führte Leos Oper 1733 in einer stark überarbeiteten Gestalt in London auf und in dieser Fassung sang Senesino den Catone, während der Bassist Antonio Montagnana den

Cesare darstellte. In dieser Konstellation war zweifellos Catone die Hauptrolle, Cesare sein Gegenspieler.¹¹⁸

In der Offenheit der Besetzung der Hauptpartien, die sich in der Frühphase der Rezeption von Metastasios Libretto erkennen lässt, kommt eine gewisse Unsicherheit zum Ausdruck. Die Frage, wer der *eroe* und damit der Hauptsympathieträger des Werks ist, war offenbar in jeder Vertonung des Librettos neu zu beantworten. In der Aufführungsgeschichte lässt sich jedoch seit 1734 die Tendenz erkennen, Cesare und Catone nach dem Modell der römischen Erstaufführung zu besetzen: Viele der großen Tenöre des 18. Jahrhunderts haben in einer oder mehreren Vertonungen von *Catone in Utica* die Titelpartie gesungen, besonders häufig Anton Raaff, während Cesare Domäne der Kastraten blieb – der Sänger mit dem höchsten Rang in der Ensemblehierarchie stellte auch die ranghöchste Figur des Stücks dar.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, in einer Zeit, in der der heiter-versöhnliche Ausgang einer Opera seria nicht mehr obligatorisch war, wurde auch Caesars Tod zum Gegenstand einiger Opern. Schon in *Catone in Utica* erscheint Cesare als Feind der Republik, doch überwiegt bei Metastasio das Lob auf den Herrscher, dessen Größe sich vor allem darin zeigt, dass er seine Affekte zu kontrollieren weiß. Im Libretto zu Francesco Bianchis Drama per musica *La morte di Cesare* (uraufgeführt am 27. Dezember 1788 im Teatro San Samuele in Venedig) porträtiert Gaetano Sertor den Titelhelden hingegen als einen moralisch schwachen Herrscher, der allzu offenkundig nach der Krone strebt.¹¹⁹ Cesare steht in diesem Werk Bruto gegenüber, eine Figur, die Bianchi als Tenorpartie angelegt hat, obwohl es der Gattungstradition gemäß möglich gewesen wäre, Cesare, der hier in erster Linie als Herrscher auftritt, nicht mit einem Kastraten, sondern mit einem

Tenor und Bruto mit einem Kastraten zu besetzen. Dass Bianchi sich anders entschieden hat, scheint zwei Gründe zu haben: Zum einen schuf er durch die Besetzung des Cesare mit dem berühmten Kastraten Gaspare Pacchierotti die Möglichkeit, »die neue Oper gewissermaßen als kontinuierliche Fortführung der früheren Caesar-Episoden«¹²⁰ wahrzunehmen, die durch Caesar-Opern wie *Catone in Utica* allgemein vertraut waren. Zum anderen signalisiert die Stimme des Kastraten auch hier eine gesellschaftliche Superiorität: Cesare ist zwar kein strahlender Held mehr, er steht aber immer noch an der Spitze des Staates. Die Kastratenstimme wird dadurch aus dem engen semantischen Feld befreit, das früher für sie charakteristisch war – Cesare ist in der Oper von Sertor und Bianchi nur noch der Schatten eines *eroe amante*.

Achille

Von den vielen mythischen Erzählungen um den Helden Achilleus sind vor allem drei Motive immer wieder Gegenstand künstlerischer Gestaltung geworden: Achilleus als Verlobter der mykenischen Prinzessin Iphigenie, die aus Gründen der Staatsraison geopfert werden soll; der zürnende Held vor Troja, der sich dem Kampf verweigert, da Agamemnon ihm die königliche Sklavin Briseis geraubt hat; und die Episode auf der Insel Skyros, wo Achilleus sich auf Geheiß seiner Mutter Thetis vor den griechischen Heerführern, die den jungen Helden für den Kampf gegen Troja gewinnen wollen, als Frau verkleidet versteckt hält.

Das Motiv des Helden, der zum Schein eine Frau spielt, war ganz nach dem Geschmack des venezianischen Opernpublikums des 17. Jahrhunderts, das Zweideutigkeiten aller Art liebte. Francesco Sacrat's Drama *La finta pazza*

(Die vorgeblich Wahnsinnige) auf ein Libretto von Giulio Strozzi, uraufgeführt während der Karnevalssaison des Jahres 1641 zur Einweihung des Teatro Novissimo, zählt zu den großen Erfolgsstücken der venezianischen Oper und wirkte weit über die Lagunenstadt hinaus. Strozzi's Text greift die Grundzüge der mythologischen Erzählung auf, entwickelt sie aber in sehr freier Weise weiter: Achille hält sich als Frau verkleidet am Hofe des Königs Licomede auf. Im Geheimen ist er durch eine Liebesbeziehung mit der Königstochter Deidamia verbunden, doch drängt es ihn als Krieger, sich dem griechischen Heer anzuschließen. Durch eine List gelingt es Ulisse, Achille zu enttarnen und in seinem Wunsch, am Kampf gegen Troja mitzuwirken, zu bestärken. Bis zu dieser Stelle folgt das Libretto den antiken Quellen, neu erfunden ist die Fortsetzung der Geschichte: Auch Deidamia greift zu einer List, um Achille von seinem Vorhaben abzubringen. Sie tut so, als würde Achilles Entschluss ihr den Verstand rauben – sie wird zu einer »finta pazza«. Nach allerlei Turbulenzen gelingt es ihr, Achille dazu zu bewegen, offiziell um ihre Hand anzuhalten und sich zum gemeinsamen Sohn Pirro, Frucht ihrer geheim gehaltenen Liebesbeziehung, zu bekennen, bevor er nach Troja aufbricht.

Wie der Titel andeutet, steht nicht Achille, sondern Deidamia, die »vorgeblich Wahnsinnige«, im Mittelpunkt des Stücks. Achilles Enttarnung ereignet sich bereits am Ende des ersten von drei Akten und noch dazu eher bei-läufig, während Deidamia in ihrer angenommenen Rolle als Wahnsinnige das weitere Geschehen bestimmt. Ganz anders verhält es sich in Metastasio's Libretto *Achille in Sciro*, das 1736 mit Musik von Antonio Caldara erstmals in Wien aufgeführt wurde und von vielen anderen Komponisten bis hinein ins frühe 19. Jahrhundert zur Grundlage weiterer Opern gemacht wurde.¹²¹ Metastasio inszeniert Achilles

Rückkehr zur männlichen Identität als einen symbolischen Akt: Der enttarnete Held wirft seine Leier, in diesem Kontext Symbol für die Musik als einen typisch weiblichen Zeitvertreib, zu Boden und ergreift stattdessen die Waffen, die Ulisse ihm anbietet. Achille lässt die von Frauen dominierte Welt des Hofes hinter sich und wendet sich seiner heroischen Bestimmung, dem Kriegshandwerk, zu.

Bereits in Sacratris *La finta pazza* ist die Partie des Achille mit einem Kastraten besetzt, einem Stimmtypus, der im Kontext der venezianischen Oper aber noch nicht für heroische Männlichkeit steht,¹²² sondern darauf verweist, dass Achille »effeminato« ist – der allzu enge Umgang mit Frauen hat ihn, wie Giasone in Cavallis gleichnamiger Oper, seiner Bestimmung als Held entfremdet. Die Sopranstimme, mit der Achille in *La finta pazza* sang, passte zu seiner Rolle als vermeintliche Frau, da Kastraten in der Frühzeit der Oper überwiegend in Frauenrollen zu erleben waren.¹²³ Eine ironische Brechung erfuhr diese Besetzung außerdem durch eine weitere Kastratenrolle, eine »Eunuco« (Eunuch) genannte Figur, bei der Rolle und Stimme »on and off stage«¹²⁴ übereinstimmten. Im Kontext einer Opernform, die lustvoll mit einer Fülle von Andeutungen und Querverweisen spielte, konnte die Identität der Stimmlage von verkleidetem Held und Eunuco leicht als Anspielung auf Achilles Verweichlichung verstanden werden.¹²⁵

Auch in der ersten Aufführung von Metastasio's *Achille in Sciro* 1736 in Wien sang ein Kastrat – Felice Salembeni – die Titelpartie, darüber hinaus waren noch vier weitere Kastraten beteiligt (als König Licomede und als Ulisse, aber auch in den Nebenrollen des königlichen Dieners Teagene und von Achilles Gefährten Nearco).¹²⁶ In dieser Stimmgesellschaft stellte die hohe Stimme Achilles keine Besonderheit dar und sie war auch nicht mehr Klang-

zeichen männlicher Schwäche, im Gegenteil: Die Kastraten hatten sich nach 1700 als *eroi* der italienischen Oper etabliert, ihr Heldenrang stand im Prinzip nicht in Frage. Wie die Geschichte der Vertonungen und Realisierungen des Metastasio-Librettos zeigt, bietet *Achille in Sciro* aber die Möglichkeit zum Spiel mit der stimmlichen Geschlechterambiguität, der Lagengleichheit von weiblichen und männlichen Sopran- oder Altstimmen. Während Primo-uomo-Partien in der Regel nur selten mit Frauen besetzt wurden, ist die Titelpartie in *Achille in Sciro* bis ca. 1770 bemerkenswert oft von Sängerinnen gesungen und dargestellt worden.¹²⁷ Offenbar bot die Rolle des Achille, die über weite Strecken in Frauenkleidern zu spielen war, sich weit eher für eine solche Besetzungsoption an als Rollen, die vor allem auf die Präsentation heroischer Männlichkeit angelegt waren.

Ab ca. 1770, in einer Zeit, die durch einen Rückgang von Sängerinnen in Männerrollen geprägt ist, veränderte sich das Besetzungsgefüge der meisten *Achille in Sciro*-Aufführungen. Achille wurde fast nur noch von Kastraten gesungen, die Partie des Ulisse aber, die zuvor in den meisten Fällen auch mit einem Kastraten besetzt worden war, wurde häufig einem Tenor anvertraut. Diese Stimmlage steht aber nach den Usancen der Zeit für zwei Eigenschaften: Sie signalisiert einen Altersabstand zum jugendlichen Achille und sie verweist auf den Status Ulisses als Gegenspieler Achilles. Umgekehrt unterstreicht die Kastratenstimme die Jugendlichkeit des Helden, der in Metastasios Werk die beiden Seiten eines *eroe amante*, den Liebenden und den Krieger, sukzessive offenbart.

In seinem Musikroman *Hildegard von Hohenthal* (1795-1796) hat Wilhelm Heinse diese Entfaltung komplementärer Eigenschaften als das »Wesentliche« dieses Opernstoffs charakterisiert: »erste Leidenschaft der Liebe,

und heroisches Wesen, das sich bey dem Anblick der kriegerischen Gegenstände nicht mehr verbergen läßt; kurz: Kampf zwischen Ruhm und Liebe in dem Herzen eines jungen Helden. Ein Lieblingsthema der Italiäner.«¹²⁸ In Heinses Roman um die junge und überaus attraktive Aristokratin Hildegard von Hohenthal spielt eine fiktive *Achille in Sciro*-Oper eine Schlüsselrolle. Komponiert hat sie der junge Kapellmeister Lockmann, der mit Hildegard, einer begnadeten Sängerin, auf dem Schloss der Familie Hohenthal im Rheingau musizierend, erläuternd und diskutierend Streifzüge durch die Welt der italienischen Oper unternimmt und der jungen Frau dabei persönlich immer näher kommt, so nahe, dass er von seiner Leidenschaft überwältigt wird und Hildegard fast vergewaltigt.

Als Mann verkleidet und in Begleitung einer Freundin flieht Hildegard nach Italien. In einem leeren Theater singt sie zu ihrem eigenen Vergnügen und wird dabei von einem Unbekannten belauscht, einem Theaterunternehmer auf der Suche nach Ersatz für einen erkrankten Kastraten für die bevorstehende Karnevalssaison am römischen Teatro Argentina. Der Agent ist überzeugt, dass die Stimme, die er gehört hat, die eines *musico* ist. Er bietet dem vermeintlichen Sänger einen Vertrag an und Hildegard lässt sich auf das Abenteuer ein, unter dem Namen *Passionei* als Kastrat nach Rom zu gehen und dort, wo es Frauen laut päpstlichem Erlass untersagt war, in Opern aufzutreten, dieses Verbot zu unterlaufen. Die Täuschung gelingt: Hildegard-Passionei schlüpft in die Rolle des Achille in Lockmanns Oper, d.h. sie spielt als Frau einen Mann, der eine Frau spielt, und das so überzeugend, dass sie binnen Kurzem zum umjubelten Liebling des römischen Publikums wird. Auch ein junger englischer Lord sieht und hört sie in ihrer Rolle als Achille:

Der Engländer hatte für sein Lieblingsstudium, die Naturgeschichte, und auch um mit tieferer Kenntniß sich an den Werken der Kunst zu weiden, von welchen er durch Erbschaft eine reiche Sammlung besaß, die Anatomie geübt, und wußte die Verschiedenheit des Männlichen und Weiblichen nicht bloß aus dem *Albini*.¹²⁹

Das Urteilsvermögen des Lords wird durch die starke Wirkung des Gesangs nicht getrübt, er erkennt hinter der Maske *Passioneis* die schöne Frau, die ihm in der angenommenen Rolle nur umso begehrenswerter erscheint. Hildegard selbst fühlt sich zu dem Lord hingezogen, beendet schließlich die Maskerade, kehrt zu ihrer aristokratischen Frauenrolle zurück und heiratet ihren Verehrer.¹³⁰

Heineses Roman, entstanden an der Schwelle zum 19. Jahrhundert, bündelt Symptome eines Zeitenwechsels mit literarischen Mitteln. Während die römischen Opern-enthusiasten sich lustvoll der Täuschung hingeben und damit die traditionelle Übereinkunft bestätigen, dass die Maßstäbe des realen Lebens für die Oper nicht gelten, stellt der aufgeklärte Blick des Lords diese Konvention in Frage. Ein Traditionsbruch kündigt sich an.

Finale:

Vom Heldensopran zum Heldentenor

Die Zeit um 1800 war auf vielen Gebieten von Auf- und Umbrüchen geprägt, gesellschaftlichen ebenso wie politischen Prozessen, die auch die italienische Oper erfasseten. Sie setzten einen Wandel in der Besetzungspraxis von Heldenpartien in Gang, der sich fließend, aber langsam vollzog.

Symptome des Wandels

Mit Napoleon Bonaparte gelangte nicht nur eine neue politische Ordnung, sondern auch eine andere Auffassung in Fragen der Kunst nach Italien. Kastraten hatten in der Tradition der französischen Oper keinen Platz, die Künstlichkeit, die diesem Sängertypus aus französischer Sicht anhaftete, stand im Widerspruch zu Grundanschauungen der französischen Theaterästhetik. Seit dem späten 17. Jahrhundert wurden die Rollen der *héros* in der französischen *tragédie en musique* von hohen Tenören, sogenannten *hautes-contres*, verkörpert, während Kastraten nur im Bereich der königlichen Kirchenmusik sangen.¹³¹ Auf Anordnung Napoleons wurden die Kastraten offiziell von den italienischen Bühnen verbannt.¹³² Als Francesco Bianchis *La morte di Cesare* im Sommer 1797, d.h. kurz nach der Besetzung Venedigs durch die französischen Truppen, am Teatro La Fenice neu einstudiert wurde, zeigte sich auch in der Besetzung der Titelpartie, dass ein neuer Geist Einzug gehalten hatte. Statt eines Kastraten, wie bei der Uraufführung neun Jahre zuvor, sang »La cittadina Elisabetta

Gafforini« (die Bürgerin Elisabetta Gafforini),¹³³ eine junge Altistin, die sich in den folgenden Jahren sowohl als Buffa-Sängerin wie als Darstellerin von Männerrollen in ernsten Opern etablierte. Sie stand am Beginn einer neuen Phase der italienischen Operngeschichte, in der Frauen in führenden Männerrollen eine größere Bedeutung erlangten als je zuvor.

Der Übergang zu einem neuen Besetzungsmodus der Heldenpartien vollzog sich in mehreren Schritten, wie sich an den Angaben des beinahe jährlich erscheinenden *Indice de' teatrali spettacoli* zwischen 1764 bis 1823 nachvollziehen lässt.¹³⁴ Bis 1785 unterscheiden die Angaben zu den Ensemblemitgliedern, die in Opere serie auftreten, nur zwischen Männern und Frauen (»Signori« und »Signore«). »Signori«, die keine Kastraten sind, erhalten hinter ihrem Namen einen Zusatz (zum Beispiel »tenore«). 1786 stellte man auf ein neues System um und machte differenziertere Angaben, die klarer über die Ensemblehierarchie Auskunft geben. An der Spitze befinden sich jetzt die *prima donna* und der *primo soprano*, es folgen der *primo tenore* sowie weitere Partien wie der *secondo soprano*. »Primo soprano« steht bis zur Jahrhundertwende stets für die männliche Kastratenhauptrolle. Wenn eine Sängerin diese Position übernahm, wurde dies durch den Vermerk »Da primo soprano« (als erster Sopran) gekennzeichnet.¹³⁵ Für die Jahre nach 1800 vermerken die Jahresberichte eine zunehmende Zahl von Sängerinnen auf der Stelle des *primo soprano*, die Präposition »da«, die darauf verwies, dass die Sängerin gleichsam anstelle eines Kastraten auftrat, verschwindet – die Ausnahme wird zum Normalfall.

Auch nach 1800 waren, dem offiziellen Verbot zum Trotz, immer noch einige Kastraten tätig, einer von ihnen, Girolamo Crescentini, vermochte Napoleons Skepsis gegenüber Kastraten sogar in enthusiastische Verehrung zu

verwandeln, sodass der Kastratenbann schließlich aufgehoben wurde.¹³⁶ Eine Besonderheit stellt die Karriere Giovanni Battista Vellutis dar. Geboren 1780, begann Vellutis Laufbahn zu einer Zeit, als die meisten anderen Kastraten sich bereits von der Bühne zurückgezogen hatten. Als einer der letzten auf internationalen Opernbühnen tätigen Kastraten erschien Velluti am Ende seiner Karriere vielen Kritikern bereits wie ein Relikt aus längst vergangener Zeit.¹³⁷

Erben der Kastraten

Der Rückzug der Kastraten ging nicht einher mit dem Verschwinden jener Ästhetik, für die der Kastratengesang seit dem 17. Jahrhundert stand, dem vertrauten Heldensopran-Klang des *eroe amante*. Auf die frei werdenden Positionen als *primo soprano* rückten Sängerinnen vor, überwiegend Altistinnen mit sonorer Tiefe, die aber auch über Koloraturgeläufigkeit und eine sichere Höhe verfügten. Für Sängerinnen dieses Typus etablierte sich der Ausdruck *contralto musico* – eine Kombination aus der Stimmgattungsbezeichnung *contralto* und dem üblicherweise für Kastraten verwendeten Begriff *musico*. Die Vertreterinnen dieses Fachs schlossen nur zum Teil an die ältere Tradition des Agierens *da uomo* an. Nachdem vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Frauen verschiedentlich die Position des *primo uomo* übernommen hatten, in der zweiten Jahrhunderthälfte die Zahl der Sängerinnen, die in Männerrollen auftraten, stetig gesunken und ihre Mitwirkung weitgehend auf die Darstellung von Sekundarierfiguren beschränkt geblieben war, begann nach der Jahrhundertwende gleichsam eine neue Epoche: die rund drei Jahrzehnte währende Ära des *contralto musico*.

Der Übergang von den Kastraten zum *contralto musico* vollzog sich zunächst durch die Übernahme von Partien, die ursprünglich für Kastraten komponiert worden waren und dann Teil des neuen Repertoires von Sängerinnen wurden.¹³⁸ Zu diesen Rollen gehören der Curiazio in Domenico Cimarosas Tragedia per musica *Gli Orazi e i Curiazi*,¹³⁹ 1796 für das Teatro la Fenice in Venedig entstanden, und der Ariodante in Johann Simon Mayrs Drama serio eroico *Ginevra di Scozia*,¹⁴⁰ erstmals aufgeführt 1801 im Teatro Nuovo in Triest. Diese Partien wurden für zwei der renommiertesten Kastraten des späten 18. Jahrhunderts konzipiert: Girolamo Crescentini, dessen Kunst nicht nur Napoleon, sondern auch den jungen Arthur Schopenhauer faszinierte, sang den Curiazio, der acht Jahre ältere Luigi Marchesi den Ariodante. Diese Sänger repräsentierten zwei unterschiedliche Richtungen des italienischen Kunstgesangs, eine schlichte, die durch gesangliche Mittel wie das *chiaroscuro* genannte Spiel mit dynamischen Zwischenwerten und Klangfarben beeindruckte, und eine virtuose, die ihre Wirkung aus dem Einsatz von brillanten Koloraturen und anderen Elementen vokaler Artistik bezog.¹⁴¹ Crescentini galt als Ausdruckskünstler par excellence, Marchesi als fulminanter Virtuose. An beide Richtungen konnten Giuditta Pasta und andere Sängerinnen anknüpfen, die einige der Partien dieser Kastraten übernahmen.

Nach 1800 wurden Rollen für den *primo soprano* zunehmend von vornherein für Sängerinnen komponiert. Zamoro, die Heldenrolle in Gaetano Rossis mehrfach vertontem Libretto zu *Alzira* (nach Voltaires Tragédie *Alzire, ou les Américains*),¹⁴² war in einigen Vertonungen vor der Jahrhundertwende noch eine Kastratenpartie; in den Opern von Giuseppe Nicolini und Sebastiano Nasolini, beide 1797 entstanden, wurde sie von Girolamo Bravura

gesungen. Nicola Monfroce hingegen konzipierte die männliche Hauptrolle seiner *Alzira*-Fassung (Rom 1810) von vornherein für Adelaide Malanotte, eine Sängerin, die überwiegend Contralto-musico-Rollen sang, darunter die Titelpartie in Gioachino Rossinis wirkungsmächtigem *Dramma eroico Tancredi* (Uraufführung im Jahr 1813 im Teatro La Fenice in Venedig).¹⁴³

Seit ca. 1810 entstanden die meisten Primo-Soprano-Partien für Sängerinnen, d.h. die Besetzung der Heldenpartien mit einem *contralto musico* wurde Standard, wie ein Blick auf weitere *Seria*-Opern Rossinis deutlich macht. Die männlichen Titelpartien in *Sigismondo* (1814), *Edoardo e Cristina* (1819) und *Bianca e Falliero* (1819) wurden für Sängerinnen konzipiert, ebenso Ottone in *Adelaide di Borgogna* (1817) und Arsace in *Semiramide* (1823). Bezeichnenderweise hat Rossini nur ein einziges Mal für einen Kastraten komponiert: die Titelrolle in *Aurelio in Palmira* (1813) für Velluti.¹⁴⁴ Ein ähnliches Bild zeigen die Werkkataloge anderer Komponisten. Das Frühwerk von Gaetano Donizetti weist mehrere Contralto-musico-Partien auf, beginnend mit der Titelrolle in *Enrico di Borgogna* (1818).¹⁴⁵ Auch in den italienischen Opern Giacomo Meyerbeers finden sich solche Partien (wie Almanzor in *L'esule di Granata*, 1821),¹⁴⁶ ebenso in den *Opere serie* anderer zentraler Komponisten dieser Zeit wie Giovanni Pacini oder Saverio Mercadante, in denen die Partien der *eroi* bis Anfang der 1830er Jahre fast ausnahmslos für einen *contralto musico* konzipiert sind.

Einen Sonderfall stellen jene *Seria*-Opern dar, die Rossini und andere Komponisten für Neapel komponierten. In dieser Stadt war und blieb der französische Einfluss besonders stark, was sich unter anderem darin zeigte, dass die Heldenrollen in der Regel Tenören zugewiesen wurden.¹⁴⁷ Dieser Besetzungsmodus hatte Konsequenzen für die Re-

zeption der für Neapel komponierten Werke an anderen Orten: Viele Opern wurden außerhalb Neapels gar nicht aufgeführt oder man passte sie den jeweils ortsüblichen Aufführungsbedingungen an, indem man die ursprünglich für Tenor komponierten Partien für einen *contralto musico* arrangierte.¹⁴⁸

Die exponierte Stellung des Tenors stellt zwar eine Besonderheit der neapolitanischen Oper im frühen 19. Jahrhundert dar, sie hat aber historische Wurzeln, die in die Zeit vor 1800 zurückreichen. Schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielten Tenorpartien in der Opera seria stetig größeres Gewicht, wie beispielhaft die Besetzung der Titelrolle in zahlreichen Vertonungen von Metastasios Libretto *Alessandro nell'Indie* zeigt.¹⁴⁹ In einem Schlüsselwerk wie Cimarosas kurz vor der Jahrhundertwende entstandener Oper *Gli Orazi e i Curiazi* steht die Tenorpartie des Orazio gleichberechtigt neben der Rolle des *primo soprano*. Orazio entspricht zwar der traditionellen Rolle eines Gegenspielers des Helden, doch anders als in früheren Opern stirbt dieser Held und sein Widersacher triumphiert. In Ferdinando Paers Drama eroico *Achille* (uraufgeführt 1801 in Wien) ist die Titelfigur für einen Tenor konzipiert und sie fungiert als *eroe amante*; einen *primo soprano* gibt es in dieser Oper daher gar nicht.

Die Gründe für diese Entwicklung sind vielfältig: Einer besteht in der wachsenden Bedeutung der Opera buffa und der zwischen den beiden Hauptgattungen vermittelnden Opera semiseria,¹⁵⁰ Operngenes, in denen Tenöre meist die Liebhaber-Hauptrollen spielen. Viele Tenöre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wie Giacomo und Giovanni David, Andrea Nozzari oder Manuel Garcia der Ältere traten sowohl in ernsten wie komischen Opern auf und trugen damit dazu bei, dass die ästhetischen Grenzen zwischen den Genres durchlässig und Besetzungskonventionen

der Opera buffa auf die Opera seria übertragbar wurden. Ein weiterer wichtiger Grund ist der wachsende Einfluss der französischen auf die italienische Oper, ausgehend von dem sensationellen Erfolg, den Gaspare Spontinis Tragédie lyrique *La Vestale* (ur aufgeführt 1807 in Paris) bei der italienischen Erstaufführung 1811 in Neapel errang. Der französischen Tradition gemäß ist die männliche Hauptrolle (Licinius bzw. Licinio) mit einem Tenor besetzt. Spontinis Werk gilt als grundlegend für die ästhetische Neuausrichtung der italienischen ersten Oper, wie sie sich zunächst in Neapel herausbildete und dann bis Anfang der 1830er Jahre in ganz Italien etablierte.¹⁵¹

Rossini stand in Neapel gleich eine ganze Schar herausragender Tenöre zur Verfügung, in den meisten seiner für die Theater dieser Stadt entstandenen Seria-Werke beschäftigte er mehrere von ihnen. Geradezu spektakulär ist in dieser Hinsicht *Armida* mit nicht weniger als sechs Tenorrollen. Die Sänger, für die Rossini komponierte, unterschieden sich stimmlich deutlich voneinander.¹⁵² Andrea Nozzari etwa besaß eine dunkel timbrierte Stimme, die er klangvoll in tiefe Lagen führen konnte, Giovanni David dagegen sang mit sehr heller, leichter Tongebung. Beide Sänger verwendeten aber für die häufig verlangten hohen Töne (bis hinauf zum zweigestrichenen *d*, gelegentlich auch noch höher) ihre Falsettstimme, die sie bruchlos mit ihrer Brust- bzw. Modalstimme verbanden und so einzusetzen vermochten, dass sie Töne von strahlendem Glanz ebenso hervorbrachten wie solche von weicher, elegischer Färbung.¹⁵³ Außerdem waren beide Tenöre in der Lage, sehr lange und höchst komplexe Koloraturpassagen makellos zu bewältigen. Das aber bedeutet, dass Nozzari, David und etliche andere Tenöre sowohl hinsichtlich der Klangästhetik ihrer Stimmen wie mit Blick auf das immense gesangstechnische Repertoire, auf das sie bei der Gestaltung

ihrer Partien zurückgreifen konnten, in der Tradition der Kastraten standen.¹⁵⁴ Der deutsche Gesanglehrer und Musikschriftsteller Heinrich Panofka hat diesen Zusammenhang eindringlich am Beispiel des Tenors Giovanni Battista Rubini veranschaulicht:

Die Stimme Rubinis war von einer männlichen Stärke, weniger hinsichtlich der Intensität des Klangs als ihres schimmernden Metalls von edelster Legierung und sie besaß eine außergewöhnliche Geläufigkeit, vergleichbar der eines Koloratursoprans, die es ihm ermöglichte, mit einer solch wunderbaren Sicherheit und Intonationsreinheit bis zu den höchsten Soprantönen aufzusteigen, dass man glaubte, einen Kastraten zu hören.¹⁵⁵

Gegenstück zur Ausdehnung der Tenorstimme in Lagen, in denen auch Kastraten sangen, ist der Gebrauch tiefer Lagen, der für viele Contralto-musico-Partien charakteristisch ist. Obwohl ein Komponist wie Rossini die Stimme in diesen Partien auch in hohe Lagen führt, finden sich in den Arien Tancredis, Arsaces oder Malcolms (in *La donna del lago*) viele Passagen, in denen die tiefen Töne des weiblichen Brustregisters geradezu herausgestellt werden. Diese liegen in einem Bereich, der Männer- und Frauenstimmen gemeinsam ist. Einige Sängerinnen, allen voran Benedetta Rosmunda Pisaroni, verstanden es, ihren tiefen Tönen einen Klangcharakter zu geben, der von den Zeitgenossen als maskulin beschrieben wurde.¹⁵⁶

In einem Kontext, in dem die Kastraten zwar schon weitgehend von den Bühnen verschwunden, die von ihnen geprägte Stimmklangästhetik aber noch präsent war, konnten Tenöre, die ihre Stimmen in höchste Lagen zu führen verstanden, und Sängerinnen, die die tiefe Lage kultivierten, eine gewisse Zeit lang als Kastratensubstitute verstanden und akzeptiert werden.

Krise und Übergang

Mit dem Ende der Glanzzeit Rossinis um 1830, als nach den Worten des französischen Komponisten Jean François Le Sueur ein »Zeitalter des Vergnügens« (»l'âge de plaisir«)¹⁵⁷ zu Ende ging und eine neue Ära begann, die sich einer anderen Ästhetik im Sinne eines romantischen Realismus zuwandte, mehrten sich Zeichen, die auf einen grundlegenden Wandel auch in der Besetzung der Heldenpartien in der italienischen Oper deuteten.

Zum einen wurde die Konvention, dass Frauen Männerrollen spielten, zunehmend als fragwürdig beurteilt. Nach Nicola Tacchinardi, einem der führenden Tenöre dieser Zeit, der zugleich ein wichtiger Operntheoretiker war, fehlte Frauen, die sich als Männer verkleideten, auf der Bühne jede Glaubwürdigkeit:

Ihr Gang ist immer weiblich. Die Eleganz der Kleidung ist immer die einer Frau: Weiblich sind ebenfalls die gekräuselten Haare. [...] Wie soll man sich während der Vorstellung der Illusion hingeben, dass diese Gestalten einem Eroberer, einem Krieger entsprechen sollen [...]?¹⁵⁸

Im Rahmen einer grundsätzlichen Kritik an den aktuellen Entwicklungen der italienischen Oper hatten Theoretiker wie Antonio Planelli und vor allem Esteban de Arteaga¹⁵⁹ bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert das Missverhältnis zwischen »der Gestalt und der physischen Beschaffenheit der Castraten selbst«, vor allem aber die Unfähigkeit der Kastraten, »männliche Personen mit Schicklichkeit vorzustellen«, bemängelt.¹⁶⁰ Ein halbes Jahrhundert später machte Tacchinardi im Grunde nichts anderes, als diese Kritik von den Kastraten auf die Sängerinnen seiner Zeit zu übertragen. Die Idee einer biologisch begründeten

Geschlechterpolarität hatte sich um 1830 gesellschaftlich bereits so sehr etabliert, dass man einer Frau, die sich stimmlich wie darstellerisch männlich zu geben versuchte, vorwerfen konnte, dass ihr Verhalten gegen die weibliche Natur verstoße. »She could not be *naturally feminine* and *convincingly masculine* at the same time«¹⁶¹ – eine unauf lösbare Spannung, die maßgeblich zum Verschwinden des *contralto musico* beitrug.

Aber auch einige Tenöre, die das Falsett exzessiv einsetzten und sich klanglich in einem Tonbereich bewegten, der nach dem Verschwinden der Kastraten vornehmlich als Domäne von Frauenstimmen verstanden wurde, sahen sich zunehmend kritischen Einwänden ausgesetzt. Giovanni David, auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn für seinen an der Kastratenästhetik orientierten Gesangsstil gefeiert, wurde dieser Stil gegen Ende der 1820er Jahre immer häufiger zum Vorwurf gemacht. Als David 1826 in der Titelpartie von Giovanni Pacinis *Alessandro nell'Indie* auftrat, monierte ein Mailänder Kritiker, dass die Stimme des Sängers nicht zum Heldenstatus der dargestellten Figur passe.¹⁶² Pacini reagierte auf die Kritik an Davids Gesangsstil und teilte dem Sänger mit, er müsse sich für die Rolle des Agobar in seiner Oper *Gli arabi nelle Gallie* (1827) eine andere Art des Singens aneignen, die weniger auf die Zurschaustellung von Virtuosität und hohen Tönen im Falsett angelegt ist.¹⁶³

David geriet nicht zuletzt deshalb in die Kritik, weil sich neben ihm andere Sänger durchzusetzen begannen, die für einen anderen Gesangsstil standen: kraftvoller, die extremen Höhen zugunsten einer voller klingenden Mittel-lage meidend, eher deklamatorisch als virtuos. Die Etablierung dieser neuen Art des Singens ging einher mit dem grundlegenden Wandel hin zu einer neuen Opernästhetik, deren zentrales Anliegen Vincenzo Bellini in einem Brief

an Carlo Pepoli, den Librettisten seiner letzten Oper *I puritani* (1835), auf eine griffige Formel brachte: Mit den Mitteln des Gesangs soll die Oper den Zuhörer weinen, erschauern und gleichsam sterben lassen.¹⁶⁴ Zwar wollten auch Rossini und die Komponisten, die ihm nacheiferten, die Zuhörerinnen und -hörer emotional berühren, die jungen Romantiker aber erstrebten mehr: Die Oper war für sie nicht nur ästhetische Unterhaltung auf höchstem Niveau, sondern eine Kunstform, die das Publikum im Innersten erschüttern und mitreißen sollte.¹⁶⁵

Unter den Tenören war Domenico Donzelli einer der wichtigsten Protagonisten dieser Entwicklung.¹⁶⁶ Nachdem er in der ersten Phase seiner Karriere in den 1810er und 1820er Jahren in Werken Rossinis und seiner Nachahmer erfolgreich war, wurde er nach 1830 zu einer zentralen Sängerpersönlichkeit der italienischen romantischen Oper. Für ihn entstanden einige der markantesten Rollen dieser neuen Richtung: Bellini komponierte für Donzelli die Partie des Pollione in *Norma* (1832), Saverio Mercadante die Titelrolle in *Il bravo* (1839). Eine weitere wichtige Sängerpersönlichkeit ist der französische Tenor Gilbert-Louis Duprez. Er begann seine Karriere als Tenor mit einer hohen, leichten Stimme, mit der er Rollen des Rossini-Repertoires singen konnte.¹⁶⁷ Wahrscheinlich unter dem Einfluss Donzellis entwickelte Duprez sich in den 1830er Jahren zu einem Sänger mit vehementer klanglicher Durchschlagskraft, die unter anderem auf dem Abdunkeln der Stimme, der *voix sombrée*, beruhte. Für ihn komponierte Donizetti die Partie des Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, eine der zentralen Tenorrollen der italienischen romantischen Oper vor Giuseppe Verdi.¹⁶⁸

Trotz der wachsenden Präsenz von Vertretern des neuen, dramatischen Tenortyps entstanden auch in den 1830er Jahren noch Rollen für *contralto musico*. Als Doni-

zetti 1836 für die Aufführung seiner neuen Oper *L'assedio di Calais* in Neapel kein Tenor zur Verfügung stand, der seinen Ansprüchen genügte, schrieb er die Heldenrolle des Aurelio für die Mezzosopranistin Almerinda Manzocchi. Diese Entscheidung scheint für Donizetti aber kaum mehr als eine Notlösung gewesen zu sein, denn ein Jahr nach der Uraufführung des Werks teilte er Duprez mit, dass er beabsichtige, die Partie für ihn umzuarbeiten.¹⁶⁹

Als Giuseppe Verdi sich 1843 der Konzeption von *Ernani* zuwandte, legte ihm die Direktion des Teatro La Fenice, Auftraggeberin des Werks, nahe, die Titelpartie für die beim venezianischen Publikum überaus beliebte Altistin Carolina Vietti zu konzipieren.¹⁷⁰ Bereits 1830, im Jahr der Uraufführung von Victor Hugos *Hernani*, hatte Bellini sich für dieses Drama, das Schlüsselwerk der französischen Romantik, interessiert und zusammen mit dem Librettisten Felice Romani begonnen, eine *Ernani*-Oper zu entwerfen. Wie die erhaltenen Skizzen zu diesem Projekt zeigen, war die Titelrolle für eine Sopranistin – Giuditta Pasta – bestimmt.¹⁷¹ Die an Verdi ergangene Aufforderung, *Ernani* als Contralto-musico-Partie anzulegen, stand also in einem Traditionszusammenhang, von dem der Komponist sich nach anfänglicher Zustimmung schließlich vehement distanzierte: Er sei ein »nemico giurato di far cantare una donna vestita da uomo«,¹⁷² ein verschworener Feind der Besetzung von Männerrollen mit Frauen, ließ er Guglielmo Brenna, Mitglied der Theaterleitung des Teatro La Fenice, wissen.

Ausnahmen akzeptierte Verdi nur in Sonderfällen. In seiner nie vollendeten Shakespeare-Oper *Il re Lear* hätte er die Rolle des Narren, für die es in der italienischen Oper keine Besetzungskonvention gab, einer Altistin anvertraut.¹⁷³ Die Partie des Pagen Oscar in *Un ballo in maschera* steht im Kontext einer jüngeren Tradition, der

Besetzung von Pagen- und Dienerfiguren mit Sängerinnen, die in den 1830er Jahren einen Aufschwung erlebte und andere historische Wurzeln hat als der *contralto musico*.¹⁷⁴

Verdi unterstrich den Bruch mit der älteren Besetzungstradition besonders deutlich in einem Werk, das zwar zu seinen unbekanntesten gehört, in der Entwicklung des Komponisten aber im Hinblick auf die Konstitution seiner Tenor-Heldenrollen eine wichtige Entwicklungsstufe markiert: *Alzira*, komponiert 1845 für das Teatro San Carlo in Neapel. In den um 1800 entstandenen älteren Opernfassungen von Voltaires Drama über den Konflikt zwischen den spanischen Eroberern und der indigenen Bevölkerung Perus war die Heldenpartie des Zamoro den damals aktuellen Modalitäten gemäß besetzt worden: In den Opern vor 1800 sangen Kastraten, in Monfroces Fassung von 1810 ein *contralto musico*. Indem er die Partie des Zamoro von vornherein für einen Tenor komponierte, setzte Verdi sich klar von der älteren Tradition ab. Mehr noch: Er komponierte in dieser Oper erstmals eine Rolle für den Tenor Gaetano Fraschini, der aufgrund seines überaus energievollen Gesangsstils für Verdi zum Inbegriff eines modernen *tenore di forza* wurde.¹⁷⁵ Die Zeit der Heldensoprane war damit endgültig vorbei.

Anmerkungen

1 Ein frühes Beispiel: Alan Rich, Helden-soprano, in: New York Magazine, 25. März 1974, S. 74: »If there hasn't been a type of voice known as *helden-soprano*, there it must be for Birgit Nilsson.«

2 Rudolf Kloiber, Handbuch der Oper, Bd. 2, Kassel [u.a.] ⁸1973, S. 759.

3 Vgl. Thomas Seedorf, Vom Tenorhelden zum Helden Tenor – Wagners Ideal eines neuen Sängertypus, in: Detlef Altenburg/Rainer Bayreuther (Hrsg.), Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 16. bis 21. September 2004 am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Bd. 1, Kassel [u.a.] 2012, S. 463-472.

4 Kloiber, Handbuch der Oper (Anm. 2), S. 759.

5 Ute Bredemeyer (Hrsg.), Der Komponist Reiner Bredemeyer 1929-1995. Werkverzeichnis, <http://reiner-bredemeyer.de/werkverzeichnis/>, 18. Mai 2015.

6 Ulrich Zimmermann, Ein Heldensopran sondergleichen, Karlsruhe 2012, S. 87.

7 Der in der Forschung etablierte Ausdruck ›Opera seria‹ wird in dieser Studie als Oberbegriff für verschiedene Ausprägungen der italienischen Oper, in denen Heldenfiguren auftreten, verwendet und umfasst auch Werke, die andere Gattungsbezeichnungen wie ›*dramma musicale*‹, ›*dramma per musica*‹ oder ›*dramma eroico*‹ tragen.

8 Vgl. Tina Hartmann, Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust« (Hermaea, N.F.; 105), Tübingen 2004, S. 491: »Gluck bricht hier mit dem bis dahin wichtigsten Merkmal der opera seria – der Tradition des Heldensopran bzw. -alt.«; Sibylle Unser, Der Kastrat und seine Männlichkeit. Gesangskastraten im 17. und 18. Jahrhundert, Hamburg 2009, S. 54: »Zu Bedenken [!] gilt es jedoch, dass nur die wenigsten Gesangskastraten den Wechsel von den weiblichen Rollen zum männlichen Heldensopran schafften.«

9 Johanna Rudolph, Händelrenaissance, Berlin 1960; Abbey E. Thompson, Revival, revision, rebirth: Handel opera in Germany, 1920-1930, MA thesis, University of North Carolina, Chapel Hill 2006, <http://dc.lib.unc.edu/cdm/ref/collection/etd/id/442>, 18. Mai 2015.

10 Vgl. S. 64 ff.

11 Philip Gossett, Divas and scholars. Performing Italian opera, Chicago 2006, S. 116-118 (Claudio Abbado and a tenor Romeo).

12 Zum Falsett vgl. S. 23.

13 Marco Beghelli/Raffaele Talmelli, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Varese 2011.

14 Eine repräsentative Übersicht vermitteln die Angaben im *Indice de' teatrali spettacoli*, der zwischen 1764 und 1823 einen Überblick über die Theateraufführungen des jeweils vergangenen Jahres bot; Roberto Verti (Hrsg.), *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, 2 Bde., Pesaro 1996.

15 Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart ⁹1998; Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, *Profane Darstellungen*, Budapest ²1974.

16 Robert C. Ketterer, *Ancient Rome in early opera*, Urbana/Chicago 2009; Reinhard Strohm, *Romanità and Italianità: Ancient Rome in the Drama per musica, c.1660-c.1730*, in: Corinna Herr [et al.] (Hrsg.), *Italian opera in central Europe 1614-1780*, Vol. 2, *Italianità: Image and practice*, Berlin 2008, S. 11-40.

17 Agnese Schebest, *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart 1857, S. 73 und passim.

18 Silke Leopold, *Die Oper im 17. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen; 11)*, Laaber 2004, S. 49-51.

19 Ebd., S. 58.

20 Peri in der Vorrede »A Lettori« im Partiturdruk seiner Oper *L'Euvidice* (Florenz 1600), zitiert nach Heinz Becker (Hrsg.), *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel [u.a.] 1981, S. 20-22, hier S. 20: »un armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana«.

21 Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Kassel [u.a.] 1990, S. 18.

22 Mauro Calcagno, *Signifying nothing: On the aesthetics of pure voice in early Venetian opera*, in: *The Journal of Musicology* 20, 2003, S. 461-497.

23 Zitiert nach Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*, Berkeley [u.a.] 1991, S. 421: »e pur questo difetto non solo è tolerato dal Secolo corrente; ma ricevuto con applauso; questa specie di Poesia hoggi non hà altro fine che il dilettere.«

24 Heather Hadlock, *Women playing men in Italian opera, 1810-1835*, in: Jane A. Bernstein (Hrsg.), *Women's voices across musical worlds*, Boston 2004, S. 285-307, hier S. 285.

25 Roger Covell, *Voice register as an index of age and status in opera seria*, in: Michael Collins/Elise K. Kirk (Hrsg.), *Opera and Vivaldi*, Austin 1984, S. 193-210, hier S. 194.

26 Anke Charton stellt einen umfangreichen Abschnitt ihres Buchs über »Geschlechterbilder in der Oper« unter die Überschrift »Die Ära der Kastraten«, nimmt aber keine zeitliche Eingrenzung vor; Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper* (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung; 4), Leipzig 2012, S. 165-167.

27 Martha Feldman, *Opera and sovereignty. Transforming myths in eighteenth-century Italy*, Chicago/London 2007.

28 Gerold W. Gruber, *Der Niedergang des Kastratentums. Eine Untersuchung zur bürgerlichen Kritik an der höfischen Musikkultur, aufgezeigt am Beispiel der Kritik am Kastratentum mit einem Versuch einer objektiven Klassifikation der Kastratenstimme*, Diss. Wien 1982.

29 Thomas Seedorf, »Evirati« und »Eunuchen«. Sängerkastraten an südwestdeutschen Hofkapellen des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), *Vom Minnegesang zur Popakademie. Musikkultur in Baden-Württemberg*, Karlsruhe 2010, S. 150-154, besonders S. 154.

30 Peter Browe, *Zur Geschichte der Entmannung. Eine religions- und rechtsgeschichtliche Studie* (Breslauer Studien zur historischen Theologie, N.F.; 1), Breslau 1936; Piotr O. Scholz, *Der entmannte Eros. Eine Kulturgeschichte der Eunuchen und Kastraten*, Düsseldorf/Zürich 1997.

31 Zur Geschichte der Sängerkastraten vgl. Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Stuttgart 1927; Patrick Barbier, *Histoire des castrats*, Paris 1989; Corinna Herr, *Gegen die ›Ordnung der Natur‹? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel [u.a.] 2013; Martha Feldman, *The castrato. Reflections on natures and kinds*, Oakland (CA) 2015.

32 Neil Moran, *Byzantine castrati*, in: *Plainsong and Medieval Music* 11, 2002, S. 99-112.

33 Richard Sherr, *Guglielmo Gonzaga and the castrati*, in: *Renaissance Quarterly* 33, 1980, S. 33-56.

34 Giuseppe Gerbino, *The quest for the soprano voice: Castrati in Renaissance Italy*, in: *Studi musicali* 33, 2004, S. 303-357.

35 John Rosselli, *The castrati as a professional group and a social phenomenon, 1550-1850*, in: *Acta Musicologica* 40, 1988, S. 143-179, rev. Fassung in: Ders., *Singers of Italian opera. The history of a profession*, Cambridge [u.a.] 1992, S. 32-55, S. 223-228; alle Verweise auf Rossellis Studie beziehen sich auf die letztgenannte Edition.

36 Roger Freitas, *Portrait of a castrato. Politics, patronage, and music in the life of Atto Melani*, Cambridge [u.a.] 2009.

37 Sergio Durante, *Der Sänger*, in: Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli (Hrsg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Bd. 4, Die Produktion.

Struktur und Arbeitsbereiche, Laaber 1990, S. 359-415, besonders S. 377-379; Feldman, *The castrato* (Anm. 31), S. 58-60.

38 Vgl. die Karten mit allen Orten, an denen Operaufführungen nachgewiesen sind, in der Einleitung zu Verti, *Un almanacco drammatico* (Anm. 14).

39 Kordula Knaus, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600-1800 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 69), Wiesbaden 2011, Kap. 5 (Kastraten in Frauenrollen an römischen Theatern).

40 Nicholas Clapton, *Moreschi and the voice of the castrato*, London 2008.

41 Ebd., S. 175-177; Feldman, *The castrato* (Anm. 31), S. 126-132.

42 Patricia Howard, *The modern castrato. Gaetano Guadagni and the coming of a new operatic age*, Oxford [u.a.] 2014, S. 18.

43 Ann-Christine Mecke, Mutantenstadl. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert, Berlin 2007, besonders S. 84-92.

44 Untersuchungen an der exhumierten Leiche Farinellis haben entsprechende Berichte und Bilddokumente aus dem 18. Jahrhundert bestätigt; Maria Giovanna Belcastro [et al.], *Hyperostosis frontalis interna* (HFA) and castration: the case of the famous singer Farinelli (1705-1782), in: *Journal of Anatomy*, 2011, Heft 219, S. 632-637.

45 Wolfram Seidner, *ABC des Singens. Stimmbildung. Gesang. Stimmgesundheit*, Berlin 2007, S. 17-19.

46 Matthias Echternach/Bernhard Richter, *Stimmregister*, in: Bernhard Richter, *Die Stimme. Grundlagen, Künstlerische Praxis, Gesunderhaltung*, Berlin 2014, S. 132-143.

47 Feldman: *The castrato* (Anm. 31), S. 90-92 (*The castrato chest*).

48 Ebd., Kap. 3 (*Red hot voice*).

49 Rosselli, *The castrati* (Anm. 35), S. 41-43.

50 Franca Trinchieri Camiz, *The castrato singer: From informal to formal portraiture*, in: *Artibus et Historiae* 18, 1988, S. 171-186; vgl. Feldman: *The castrato* (Anm. 31), S. 76-77, *Figures* 2-13, 24-27.

51 Howard, *The modern castrato* (Anm. 42), S. 37.

52 Rosselli, *The castrati* (Anm. 35), S. 50.

53 Rodolfo Celletti, *Geschichte des Belcanto*, Kassel/Basel 1989, S. 13-14.

54 Silke Leopold, »Not Sex but Pitch«. Kastraten als Liebhaber – einmal über der Gürtellinie betrachtet, in: Hans-Martin Linde / Regula Rapp (Hrsg.), *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 219-240, hier S. 234. Zur Rezeption von Castigliones Buch vgl. Peter Burke, *Die Geschicke des »Hofmann«*.

Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996.

55 Roger Freitas, The eroticism of emasculation: Confronting the baroque body of the castrato, in: *The Journal of Musicology* 20, 2003, S. 196-249, hier S. 214.

56 Joke Dame, Unveiled voices. Sexual difference and the castrato, in: Philip Brett [et al.] (Hrsg.), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*, New York 1994, S. 139-153, hier S. 144; Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt am Main 1987.

57 Rebecca Grotjahn, »Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien«. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess, in: Sabine Meine / Katharina Hottmann (Hrsg.), *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik 1900-1930*, Schliengen 2005, S. 34-57.

58 Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, hrsg. von Ada Ruschioni, Bd. 2, Mailand 1972, S. 582: »Nulla dico della sconvenevolezza delle voci, mentre le parti principali si vogliono rappresentare da i Soprani, intantoché gli Eroi della Scena, in vece d'avere una virile, e gravissima voce, sconsciamente compariscono parlanti con una mollissima, e femminile.«

59 Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musikus*. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745, S. 153.

60 Thomas Seedorf, *Vokalpraxis*, in: Andrea Lindmayr-Brandl (Hrsg.), *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance* (Handbuch der Musik der Renaissance; 3), Laaber 2014, S. 329-355, besonders S. 343-345.

61 Michael Talbot, *The sacred music of Antonio Vivaldi* (Studi di musica veneta/Quaderni vivaldiani; 8), Florenz 1995. In vielen Laienchören übernehmen auch heute noch Frauen den Tenorpart, wenn es an männlichen Tenorsängern mangelt.

62 Rosselli, *The castrati* (Anm. 35), S. 41.

63 Irene Adrian, Rolle und Bedeutung der Kastraten in Leben und Werk Wolfgang Amadeus Mozarts, in: Giacomo Fornari (Hrsg.), *Mozart – Gli orientamenti della critica moderna*, Lucca 1994, S. 27-45.

64 Linda Kelly, *Suzanna, the captain & the castrato*. Scenes from the Burney salon 1779-80, London 2004.

65 Raewyn Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden 42014. Connell hieß vor ihrer Geschlechtsumwandlung Robert W. mit Vornamen.

66 Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber* (Anm. 39), S. 38.

67 Florian Mehlretter, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des*

siebzehnten Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft; 114), Frankfurt am Main 1994.

68 Silke Leopold, Händel. Die Opern, Kassel [u.a.] 2009, S. 152-158 (Frauen in Männerkleidern).

69 Zur Besetzung weiblicher Rollen mit Kastraten in Monteverdis *L'Orfeo* vgl. Tim Carter, Singing *Orfeo*: On the performers of Monteverdi's first opera, in: *Recercare* 11, 1999, S. 75-118.

70 Wolfgang Osthoff, Francesco Cavalli – Giasone, in: Carl Dahlhaus / Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 1, S. 518-519.

71 Susan McClary, Gender ambiguities and erotic excess in seventeenth-century Venetian opera, in: Mark Franko / Annette Richards (Hrsg.), *Acting on the past. Historical performance across the disciplines*, Hanover/London 2000, S. 177-200, besonders S. 187-190.

72 Wendy Heller, The queen as king: Refashioning Semiramide for *Seicento* Venice, in: *Cambridge Opera Journal* 5, 1993, S. 93-114, hier S. 110, Fn. 34.

73 Leopold, Die Oper im 17. Jahrhundert (Anm. 18), Kap. 7 (Oper in Italien um 1700: Ende und Anfang).

74 Silke Leopold, Höfische Oper und feudale Gesellschaft, in: Udo Bermbach/Wulf Konold (Hrsg.), *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, Hamburg 1992, S. 65-82.

75 In vielen Fällen geschah die Verknüpfung der auf der Bühne dargestellten Heldenfigur mit dem im Theater real anwesenden Herrscher durch eine sogenannte *licenza*, eine vom Handlungsablauf getrennte Musiknummer.

76 Strohm, *Romanità* and *Italianità* (Anm. 16), S. 11-40, hier S. 26.

77 Covell, Voice register (Anm. 25).

78 Lowell Lindgren, La carriera di Gaetano Berenstadt contralto evirato (ca. 1690-1735), in: *Rivista musicale italiana* 19, 1984, S. 36-112.

79 Silke Leopold, Frauen in Männerkleidern oder: Versuch einer Antwort auf die scheinbar sinnlose Frage, warum Marzelline Leonore nicht erkennt, in: Helga Lühning / Wolfram Steinbeck (Hrsg.), *Von der Leonore zum Fidelio*. Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997 (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft; 4), Frankfurt am Main [u.a.] 2000, S. 147-158, hier S. 148-150.

80 So sang der Kastrat Fabio Fabbri die Partien der Göttinnen Venere und Proserpina bei der ersten Aufführung von Jacopo Peris *Euvidice* (Florenz 1600); Warren Kirkendale, The court musicians in Florence during the principate of the Medici. With a reconstruction of the artistic establishment (*Historiae musicae cultores*; 61), Florenz 1993, S. 207.

- 81** Knaus, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber (Anm. 39), S. 53.
- 82** Saskia Woyke, Zur so genannten gegengeschlechtlichen Besetzungspraxis. Nebst einer Besprechung von Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600 bis 1800*, Stuttgart 2011 und Marco Beghelli und Raffaele Talmelli, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell'Ottocento*, Varese 2011, in: ACT – Zeitschrift für Musik & Performance 3, 2012, Nr. 3, <http://epub.uni-bayreuth.de/244/>, 18. Mai 2015.
- 83** Thomas Seedorf, »... to procure Singers for the English Stage«: Händel als Agent der Royal Academy of Music, in: Händel-Jahrbuch 58, 2012, S. 15-27.
- 84** C. Stephen LaRue: Handel and his singers. The creation of the Royal Academy operas, 1720-1728, Oxford [u.a.] 1995, Kap. 4 (Margherita Durastanti as leading man and leading woman).
- 85** Bernd Edelmann, Die zweite Fassung von Händels Oper »Radamisto« (HWV 12b), in: Göttinger Händel-Beiträge 3, 1989, S. 99-123.
- 86** Vgl. die Artikel über diese Sänger in Hans Joachim Marx [et al.] (Hrsg.), Das Händel-Lexikon (Das Händel-Handbuch; 6), Laaber 2011.
- 87** Bernd Baselt, Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke (Händel-Handbuch; 1), Kassel [u.a.] 1978, S. 172.
- 88** Reinhard Strohm, The operas of Antonio Vivaldi, Bd. 1 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia; 9), Florenz 2008, S. 51.
- 89** Ebd.
- 90** Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, in: Friedrich-Wilhelm Marburg (Hrsg.), Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 1, Berlin 1755, S. 197-250, hier S. 227.
- 91** In ähnlicher Weise wurde im frühen 19. Jahrhundert über die Altistin Benedetta Rosmunda Pisaroni berichtet, auch sie eine Sängerin, die als überzeugende Darstellerin von Männerrollen galt, vgl. S. 69.
- 92** Irene Brandenburg, Bertolli, Francesca, in: Hans Joachim Marx [et al.] (Hrsg.), Das Händel-Lexikon (Das Händel-Handbuch; 6), Laaber 2011, S. 126.
- 93** Knaus: Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber (Anm. 39), S. 83.
- 94** So wurde die Titelpartie in Francesco Bianchis *La morte di Cesare*, 1788 für den Kastraten Gaspare Pacchierotti geschrieben, bei zwei Produktionen der Oper von Sängerinnen dargestellt (1790 in Triest von Teresa Macciorletti Blasi, 1797 in Venedig von Elisabetta Gafforini); Angaben nach Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 Bde., Cuneo 1990-1994.
- 95** Saverio Mattei, *La filosofia della musica [1773]*, hrsg. von Milena Montanile, Padua 2008, S. 52: »sicchè il primo uomo fosse il soprano

corrispondente della *prima donna*, il *secondo uomo* il *soprano* corrispondente della *seconda donna*, il *tenore* qualche re, e l'ultima parte qualche persona della sua corte«.

96 Darunter Sifare in *Mitridate, re di Ponto* (für Pietro Benedetti, genannt Sartorino), Cecilio in *Lucio Silla* (für Venanzio Rauzzini), die Titelpartie in *Ascanio in Alba* (für Giovanni Manzuoli) und Sesto in *La clemenza di Tito* (für Domenico Bedini).

97 Wolfgang Amadé Mozart, Verzeichnüß aller meiner Werke, Eintrag vom 5. September 1791, zitiert nach Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hrsg.), Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 4, Kassel 1963, S. 154.

98 Heather Hadlock, The career of Cherubino, or the trouser role grows up, in: Mary Ann Smart (Hrsg.), *Siren songs. Representations of gender and sexuality in opera*, Princeton (NJ) [u. a.] 2000, S. 67-92.

99 Beaumarchais, Die Figaro-Trilogie. Deutsch von Gerda Scheffel. Nachwort von Norbert Miller, Frankfurt am Main 1976, S. 100.

100 Vgl. Knaus, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber (Anm. 39), Kap. 9 (Pagen, Knaben, Diener ... Hosenrollen).

101 Vgl. S. 73f.

102 Saint-Évremond, Jugement sur César et sur Alexandre (1663), zitiert nach Charles Giraud (Hrsg.), *Œuvres mêlées de Saint-Évremond. Seconde Partie: Fragments d'histoire et de critique historique*, Kapitel 4, Paris 1865, S. 138: »C'est un consentement presque universel, qu'Alexandre et César ont été le plus grands hommes du monde [...]« Saint-Évremonds Schrift ist eine Antwort auf Michel de Montaigne, der im zweiten Buch seiner *Essais* im Kapitel »Sur les hommes les plus éminents« neben dem Dichter Homer Alexander den Großen und den griechischen Staatsmann und Feldherrn Epaminandos an die Spitze großer Männer setzte; Montaigne, *Les Essais. Édition complète*. Adaption en français moderne par André Lanly, Paris 2009, S. 910-912.

103 Joachim Latacz, Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes (Lectio Teubneriana; 3), Stuttgart/Leipzig 1995, S. 26.

104 Dieses 1651 postum in Venedig veröffentlichte Drama musicale von Giacinto Andrea Cicognini wurde auch unter den Titeln *La Rosane con gli amori di Alessandro magno* und *Le glorie e gl'amori di Alessandro e di Rossane* vertont, Angaben nach Sartori, *I libretti italiani* (Anm. 94).

105 Suzanne Aspden, *The rival sirens: Performance and identity on Handel's operatic stage*, Cambridge 2013.

106 Richard G. King, *Classical history and Handel's 'Alessandro'*, in: *Music & Letters* 77, 1996, S. 34-63.

107 Georg Friedrich Händel, *Alessandro* (G.F.Händel's Werke; 72), Leipzig 1877, S. 12: »Frà le stragi e frà le morti / s'immortalano gli eroi«.

108 Eine textkritische Edition von Metastasio's *Drammi per musica* steht online zur Verfügung: <http://www.progettometastasio.it/pietro-metastasio>, 18. Mai 2015.

109 Reinhard Strohm, *Metastasio's Alessandro nell'Indie* and his earliest settings, in: Reinhard Strohm, *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge 1985, S. 232-248; Reinhard Wiesend, *Der Held als Rolle: Metastasio Alexander*, in: Klaus Hortschansky (Hrsg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert* (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster; 1), Hamburg/Eisenach 1991, S. 139-152.

110 Auch eine Akzentverlagerung in Richtung der weiblichen Hauptfigur ist mehrfach zu beobachten, etwa in Michelangelo Boccaschi's Einrichtung des Librettos für den Dresdner Hof, die *Cleofide* betitelt ist und 1731 mit der Musik von Johann Adolf Hasse erstmals aufgeführt wurde.

111 Zu den Besetzungen bis zur Jahrhundertmitte vgl. die Appendices in Strohm, *Metastasio's Alessandro nell'Indie* (Anm. 109), S. 245-248.

112 Angaben nach Sartori, *I libretti italiani* (Anm. 94).

113 Rodolfo Celletti, *Voce di tenore*, Mailand 1989.

114 Zitiert nach Lorenzo Bianconi (Hrsg.), *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti. I*. I testi händeliani. Da Vincere se stesso è la maggior vittoria (1707) a L'Elpidia ovvero Li rivali genorosi (1725)* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia; 26), Florenz 1992, S. 327.

115 Craig Monson, »Giulio Cesare in Egitto«: From Sartorio (1677) to Handel (1724), in: *Music & Letters* 66, 1985, S. 313-343.

116 Ebd., S. 322.

117 Anselm Gerhard, *Republikanische Zustände – Der »tragico fine«* in den Dramen Metastasio's, in: Jürgen Maehder/Jürg Stenzl (Hrsg.), *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert* (Perspektiven der Opernforschung; 1), Frankfurt am Main 1994, S. 27-64.

118 Reinhard Strohm, *Catone* (HWV A7), in: Arnold Jacobshagen / Panja Mücke (Hrsg.), *Händels Opern*, Teilbd. 2 (Das Händel-Handbuch, Bd. 2), Laaber 2009, S. 391-396.

119 Katharina Kost, *Das tragico fine* auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 2004, S. 82-84.

120 Ebd., S. 95.

121 Raffaele Mellace, *Achilles' mirror: Renaissance Italy behind classical topics on the operatic stage*, in: Corinna Herr [et al.] (Hrsg.), *Italian opera in central Europe 1614-1780*, Vol. 2, *Italianità: Image and practice*, Berlin 2008, S. 41-54.

122 Wendy Heller, Reforming Achilles: Gender, *opera seria* and the rhetoric of the enlightened hero, in: *Early Music* 26, 1998, S. 562-581.

123 Ebd.

124 Rosand, Opera in seventeenth-century Venice (Anm. 23), S. 120.

125 Heller, Reforming Achilles (Anm. 122), S. 574-575.

126 Andrea Sommer-Mathis, *Achille in Sciro* – eine europäische Oper? Drei Aufführungen von Metastasios *dramma per musica* in Wien, Neapel und Madrid, in: Andrea Sommer-Mathis/Elisabeth T. Hilscher (Hrsg.), *Pietro Metastasio – uomo universale (1698-1782)*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio, Wien 2000, S. 221-250, hier S. 226-228.

127 Nach Wendy Heller lassen sich für 22 Produktionen, deren Besetzungen zu ermitteln sind, in zwölf Fällen Sängerinnen nachweisen, während in den restlichen zehn Kastraten sangen; Heller, Reforming Achilles (Anm. 122), S. 580, Anm. 20.

128 Wilhelm Heine, Hildegard von Hohenthal. Musikalische Dialogen. Unter Mitarbeit von Bettina Petersen hrsg. und kommentiert von Werner Keil, Hildesheim [u.a.] 2002, S. 288.

129 Ebd., S. 336. Der Verweis am Ende des Zitats bezieht sich auf das Anatomielehrbuch *Accademicorum Annotationes* von Bernhard Siegfried Albinus (2 Bde., Leiden 1754-1768).

130 Thomas Seedorf, Das 18. Jahrhundert, in: Annette Kreuziger-Herr / Melanie Unseld (Hrsg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel [u.a.] 2010, S. 77-86, besonders S. 86 (Epilog: Hildegard von Hohenthal oder Die Utopie weiblichen Künstlertums).

131 Zur Stellung der Kastraten in Frankreich vgl. Lionel Sawkins, For and against the order of nature. Who sang the soprano?, in: *Early Music* 15, 1987, S. 315-324; Herr, Gesang gegen die ›Ordnung der Natur‹? (Anm. 31), Kap. 3 (›Unnatürlicher Gesang: Kastraten und Hautescontre [!] in Frankreich).

132 Arnold Jacobshagen, Tenor oder Musico? – Rollenbesetzungen und Geschlechtsidentität in der Neapolitanischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts, in: Thomas Betzwieser [et al.] (Hrsg.), *Bühnenklänge*. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag, München 2005, S. 47-58, besonders S. 48.

133 Gaetano Sertor / Francesco Bianchi, *La morte di Cesare*. Partitura dell'opera in facsimile. Edizioni dei libretti. Saggio introduttivo a cura di Piero Weiss (*Drammaturgia musicale veneta*; 25), Mailand 1999, S. LXXI.

134 Verti, *Un almanacco drammatico* (Anm. 14).

135 Ebd., Bd. 2, S. 1146.

136 Feldman, *The castrato* (Anm. 31), S. 215-216.

137 James Q. Davies, »Veluti in speculum: The twilight of the castrato, in: Cambridge Opera Journal 17, 2005, S. 271-301.

138 Anke Charton, »In quest'ultimo istante riconoscimi«. Der lange Abschied der Kastraten im Spiegel des Primo-uomo-Repertoires um 1800, in: Roland Pfeiffer / Christoph Flamm (Hrsg.), Umbruchzeiten in der italienischen Musikgeschichte. Deutsch-italienische Round-Table-Gespräche (Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom; 50), Kassel [u. a.] 2013, S. 11-27.

139 Friedrich Lippmann, Domenico Cimarosa – Gli Orazi e i Curiazi, in: Carl Dahlhaus / Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 1, München 1986, S. 597-599.

140 Sabine Henze-Döhring, Simon Mayr – Ginevra di Scozia, in: Carl Dahlhaus/Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 4, München 1991, S. 15-17.

141 Martha Feldman nennt die erste Richtung »Orpheus line«, die zweite »flamboyante line«; Martha Feldman, Denaturing the castrato, in: The Opera Quarterly 24, 2008, S. 178-199, hier S. 189.

142 Ronald S. Ridgway, Voltairian bel canto: operatic adaptations of Voltaire's tragedies, in: Studies on Voltaire and the eighteenth century 241, 1986, S. 125-154, besonders S. 138-143.

143 Giorgio Appolonia, Le voci di Rossini, Turin 1992, S. 99-108.

144 Sieghart Döhring, Giambattista Velluti und das Ende des Kastratengesangs in der Oper, in: Daniel Brandenburg / Thomas Seedorf (Hrsg.), »Per ben vestir la virtuosa«. Die Oper des 18. und 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern (Forum Musikwissenschaft; 6), Schliengen 2011, S. 191-201.

145 Marco Beghelli, Il ruolo del musico, in: Franco C. Greco (Hrsg.), Donizetti, Napoli, l'Europa. Atti del Convegno [...] Napoli, 11-13 dicembre 1997, Neapel 2000, S. 321-333.

146 Naomi André, Voicing gender. Castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera, Bloomington (IN) 2006, Kap. 3 (Meyerbeer in Italy: The crusader, the castrato, and the disguised second woman).

147 Jacobshagen, Tenor oder Musico (Anm. 132).

148 So sang Rosa Mariani in der Karnevalssaison 1820 in Parma die für den Tenor Andrea Nozzari komponierte Partie des Leicester in Rossinis *Elisabetta, regina d'Inghilterra*; Angaben nach Verti, Un almanacco drammatico (Anm. 14).

149 Vgl. S. 48ff.

150 Arnold Jacobshagen, Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 57), Stuttgart 2005.

151 Sabine Henze-Döhring, Das Melodramma serio am Teatro San Carlo unter napoleonischer Herrschaft (1808-1815), in: Wolfgang Witzemann / Bianca Maria Antolini (Hrsg.), Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann (Quaderni Rivista della Italiana di Musicologia; 28), Florenz 1993, S. 247-266.

152 Vgl. die Abschnitte über Manuel García (S. 127-129), Andrea Nozzari (S. 185-187) und Giovanni David (S. 253-255) bei Appolonia, *Le voci di Rossini* (Anm. 143).

153 Thomas Seedorf, Das Falsett der Tenöre. Zu Klangästhetik und Gesangstechnik von Tenören des frühen 19. Jahrhunderts, in: Corinna Herr [et al.] (Hrsg.), *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Mainz [u.a.] 2012, S. 155-166. Die Technik, die Tenöre des frühen 19. Jahrhunderts verwendeten, benutzen Sänger der Gegenwart wie Juan Diego Flórez oder Lawrence Brownlee nur sehr selten oder gar nicht, d.h. zum Klang von historischen Rossini-Sängern gibt es in der modernen Musikpraxis so gut wie keine Entsprechung.

154 John Potter, Tenor. History of a voice, New Haven/London 2009, Kap. 2 (Handel, Mozart and the tenor-castrato connection).

155 Enrico [Heinrich] Panofka, *Voci e cantanti. Ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull'altere del canto*, Florenz 1871, S. 97: »La voce di Rubini era, ad una volta, d'una maschia possanza, meno per l'intensità del suono, che pel suo metallo vibrato, della più nobile lega, e d'una rara flessibilità, al pari d'un soprano leggero: cosicchè egli arriva alle più alte note del soprano sfogato con una sicurezza ed una purezza d'intonazione così maravigliose, che si sarebbe tentati di crederlo un *castrato*.«

156 Hadlock, *Women playing men* (Anm. 24), S. 292-297.

157 Brief Le Sueurs an Meyerbeer vom 24. November 1831, in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 2, 1825-1838, hrsg. und kommentiert von Heinz und Gudrun Becker, Berlin 1970, S. 156.

158 Nicola Tacchinardi, *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti*, Florenz 1833, S. 41-42: »Il camminare è sempre di femmina. Le attillature del vestire son sempre quelle di una donna: Di donna sono parimente le inanellate capigliature. [...] Come mai c'illuderemo vedendo rappresentare a queste figure, un Conquistatore, un Guerriero tanto temuto, durante la rappresentazione [...]?«

159 Antonio Planelli, *Dell'opera in musica*, Neapel 1772; Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine*

fino al presente, 3 Bde., Bologna 1783-1788; Thomas Seedorf, »Vanità de' Cantanti« – Sängerkritik im Kontext der Opernreform, in: Daniel Brandenburg/Martina Hochreiter (Hrsg.), *Gluck auf dem Theater. Kongressbericht Nürnberg*, 7.–10. März 2008 (Gluck-Studien; 6), Kassel [u.a.] 2011, S. 281-293.

160 Stephan Artega's [...] Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gegenwärtige Zeiten. Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Nicolaus Forkel, Bd. 1, Leipzig 1789, S. 97-98.

161 Hadlock, *Women playing men* (Anm. 24), S. 296.

162 Vgl. Heather Hadlock, *Different masculinities. Androgyny, effeminacy, and sentiment in Rossini's La donna del lago*, in: Olivia Bloechl [et al.] (Hrsg.), *Rethinking difference in music scholarship*, Cambridge 2015, S. 170-213, hier S. 208.

163 Giovanni Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Florenz 1875, S. 59: »Ebben, tu devi nel mio nuovo lavoro cantare in modo ben diverso, ponendo da parte l'agilità e le note di testa.«

164 Vincenzo Bellini, *Epistolario*, hrsg. von Luisa Cambi, Verona 1943, S. 400: »Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando.«

165 Thomas Seedorf, *Gesang der Leidenschaften – Bellinis romanischer Belcanto*, in: *Oper Stuttgart* (Hrsg.), *Programmheft zur Neuinszenierung von Vincenzo Bellinis Die Nachtwandlerin/La sonnambula*, Stuttgart 2012, S. 12-17.

166 Maurizio Modugno, *Domenico Donzelli e il suo tempo*, in: *Nuova rivista musicale italiana* 18, 1984, S. 200-216; J.Q.Davies, *Romantic anatomies of performance*, Oakland (CA) 2014, Kap. 5 (In search of voice: Nourrit's voix mixte, Donzelli's bari-tenor).

167 Giancarlo Landini, *Gilbert-Louis Duprez, ovvero l'importanza di cantar Rossini*, in: *Bollettino del Centro rossiniano di studi* 22, 1982, S. 29-54.

168 William Ashbrook, *The evolution of the Donizettian tenor-persona*, in: *The Opera Quarterly* 14, 1998, S. 24-32.

169 Ebd., S. 26.

170 Vgl. Julian Budden, *The operas of Verdi*, Bd. 1, *From Oberto to Rigoletto*, New York 1973, S. 143-145.

171 Markus Engelhardt, *Verdi und andere. Un giorno di regno, Ernani, Attila, Il corsaro* in Mehrfachvertonungen (Premio internazionale Rotary Club di Parma »Giuseppe Verdi«; 1), Parma 1992, S. 114.

172 Brief von Antonio de Val an Guglielmo Brenna vom 24. August 1843, zitiert nach Marcello Conati, *La bottega di musica. Verdi e La Fenice*, Mailand 1983, S. 70.

173 Vgl. Verdis Brief an Antonio Somma vom 22. Mai 1853, zitiert nach Alessandro Pascolato (Hrsg.), *Re Lear e Ballo in maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma, Città di Castello 1913*, S. 49: »il pazzo, che farei forse contralto«.

174 Knaus, Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber (Anm. 39), S. 230.

175 Thomas Seedorf, Heldentenor und Tenore di forza, in: Arnold Jacobshagen (Hrsg.), *Verdi und Wagner. Kulturen der Oper*, Köln [u. a.] 2014, S. 295-305.