

KASTRATEN, DIE *PRIMI UOMINI* DER EUROPÄISCHEN OPERNBÜHNEN

MIKLÓS FEKETE¹

SUMMARY. This paper presents the importance of the castrato-phenomenon in the history of the European music. From the humiliation and punishment of the defeated, castration became first in the Byzantine culture (from the 5th century) and long after in Italy (from the 16th century) a sacrifice and an offering for art and music. Being forbidden, but tolerated and even supported, castration for music became the most unnatural but also the most supernatural human phenomenon, used for artistic amusement and delight. Starting the singing career in catholic churches, they became the most adored and celebrated *primo uomo*-s of the renowned European operatic stages. Their presence transformed the genre of opera, and their singing technique (*ben cantare*) lead up to the *bel canto* style of the Romanticism. The revival of the baroque opera (for ex. the operas of Händel, who employed for these roles more than twenty Italian castratos) brings up the problem of finding the adequate singer-type, who could “replace” their roles.

Keywords: *castrato*, *primo uomo*, sacrifice, *opera seria*, opera composers, castrato roles, pants role, falsettist, countertenor.

Christliche Beweggründe

Die Kastration an Männern wurde jahrtausendlang zur Demütigung, Erniedrigung, Strafe oder aus Rache durchgeführt, wurde aber gleichzeitig auch zu einer Möglichkeit des gesellschaftlichen, politischen, religiösen und später künstlerischen Aufstiegs.

Die Kastration zur Gunst der Kunst hatte in erster Linie christliche Beweggründe, obwohl dieses Thema für die christliche Theologie auch vor dem Zeitalter des musikalischen Barock lange jahrhundertlang umstritten war. In der Bibel gab es nämlich drei „problematische“ Texte bezüglich Kastration und Selbstkastration (5 Mose 23:1, Jesaja 56:3-5, und Matthäus

¹ Babeş-Bolyai University, Faculty of Reformed Theology, Department of Reformed Theology and Musical Pedagogy, RO. 400535 Cluj-Napoca, Horea Str. 7., E-mail: fktmiklos@gmail.com

19:12), die es nötig machten, den wortwörtlichen Sinn umständlich zu interpretieren. Zudem war der Standpunkt von Rom und Byzanz bezüglich dieser Frage verschieden: das westliche mittelalterliche Christentum verbot lange Zeit jedwelchen Einsatz von Kastraten und Eunuchen, im östlichen mittelalterlichen Christentum jedoch waren Kastraten und Eunuchen einerseits als sogenannte „Haushaltseunuchen“ (Diener, Wächter), andererseits als administrative und politische Eunuchen sowie in geistlichen Ämtern² zu finden.

Bei einer Untersuchung der Kastration aus kirchlicher Sicht muss auch mit einbezogen werden, wie die Kirche die Rollen von Mann und Frau regulierte. Basierend auf die hebräischen Traditionen hielt die mittelalterliche römisch-katholische Kirche die Mahnungen des heiligen Paulus ein (1 Tim 2:11-15, 1 Kor 14:34-35): Frauen sollen während der Zeremonien gefügig schweigen. Und das Prinzip „*mulier taceat in ecclesia*“ galt natürlich nicht nur für das Sprechen sondern auch für das Singen. Dieses Verbot wurde etliche Male in Form päpstlicher Verordnungen bis zum Jahre 1826 ausgesprochen.³

Laut historischen Quellen führte die Frau des byzantinischen Kaisers Arcadius Ende des 4. Anfang des 5. Jh. die ersten Eunuchen in die Reihe der kirchlichen Chormitglieder ein, und schnell stellte sich heraus, dass die Eunuchen in dieser Rolle ein nützliches „Beiprodukt“ der Kastration zum Harem-Wächter waren.⁴ Die Eunuch-Chöre erlebten im östlichen Christentum einen rasanten Aufstieg, und haben sich acht Jahrhunderte lang, bis zum 4. Kreuzzug (1202-1204) im Byzanz bewährt. Als beim Kreuzzug Konstantinopel von den europäischen Truppen ausgeraubt wurde, verschwanden auch die kastrierten Eunuch-Chöre. Die Sängerkastraten erschienen jedoch – nach östlichem Modell – ab 1550 in den Kirchen von Rom, die zum Vatikan gehörten.⁵ Das Singverbot der Frauen und Mädchen war in der mittelalterlichen Einstimmigkeit kein wesentliches Problem, doch die rasante

² Vielleicht ist es auch kein Zufall, dass 325 das Erste Konzil von Nicäa zur Verhinderung der Selbstkastration aus religiösen Beweggründen, die Selbstkastration verbot. Später, 443 verbannte die Kirche die Selbstkastraten aus den geistlichen Ämtern. Laut Aufzeichnungen der Erfurter Chronik (1261-1266) soll der Papst Martin I (649-655) verordnet haben, dass die Heilige Messe nur von Pfarrern gehalten werden darf, die „*testiculos habet*“, also „Hoden haben“ (siehe Tuchel, Susan, *Kastration im Mittelalter*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1998, S. 279.)

³ Csobó Péter György, *Il Castrato – A testcsönkítás gender-alapú, zenetörténeti és médiaelméleti aspektusairól (Il Castrato - über die musikhistorische und medientheoretische Aspekte der Kastration auf Gender-Basis)* – in: *A vörös postakocsi*, Nyiregyháza, 2008, S. 41 http://www.nyf.hu/vpkocsi/letoltheto_dokumentumok/2008_tavas/033-046-csobo-peter.pdf (abgerufen am 5. Juni 2016).

⁴ Taylor, Gary, *Castration – An Abbreviated History of Western Manhood*, Routledge Publishing, New York, 2000, S. 39.

⁵ *Ibidem*.

Entwicklung der Mehrstimmigkeit erhob Anspruch auf die Ausnutzung des gesamten Tonumfangs und damit auf die Stimme der Knaben und der Kopfstimme benutzenden erwachsenen Falsettisten. Die ambivalente Einstellung der römisch-katholischen Kirche bezüglich der Kastration wird deutlich, wenn man in Betracht zieht, dass zwar Rom die Kastration öffentlich nie anerkannte, im Gegenteil sie eigentlich verbot und für strafbar hielt, in der Praxis jedoch die Verbreitung der Kastration motivierte, indem er den Chor der päpstlichen Privatkapelle zum Geburts- und Aufschwungsort des Kastratenkults machte.⁶

„*Viva il coltello!*“

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren Kastraten als Kirchensänger tätig. Zwar waren sie von Rom über Ferrara hinweg bis zum von Lassus geleiteten Münchner Hof⁷ überall vertreten, ihre Zahl war aber sehr gering. Der rasante Anstieg der Zahl der Kastraten ist mit der Entstehung der Gattung der Oper in Zusammenhang zu bringen. Aus musikgeschichtlicher Sicht muss aber hervorgehoben werden, dass es sich hier um eine gegenseitige Wirkung handelt: die neue Gattung erhob das Prestige der Kastratensänger sehr, und ihnen zu Danke wurde die *Opera seria* zu einer der exotischsten und beliebtesten Gattungen Italiens und ganz Europas.

„*Viva il coltello!*“ = „Hoch lebe das Messerchen!“ – erklang nach je einer Arie der hysterische Jubel des Publikums in zahlreichen barocken Opernhäusern. Die wunderbare Stimme und die erstaunliche Gesangstechnik der Kastraten bezauberten das Publikum, das für eine kurze Zeit seine ethischen Normen aufgab, und begeistert dem unnatürlichen Zauberklang lauschte. Zwar wurde nun die Kirchensängerrolle im Vergleich zu der Bravour auf den Opernbühnen zweitrangig, doch führte der Weg zur Opernbühne von Anfang an immer über die Kirche hindurch. Die begabten Kinder begannen ihre gesangliche Karriere immer in den Knabenchören der bedeutenderen Kirchen. Die meist neben Kirchen ausgebauten, sogenannten *Conservatorio*, wo hauptsächlich Waisenkinder aufgenommen und erzogen wurden, wurden

⁶ Papst Sixtus V. gestaltete 1599 die Chöre der Sixtinischen Kapelle und des Petersdoms neu, und erlaubte die Präsenz von Kastraten in den oberen Stimmen, die bislang von Knaben und Falsettisten gesungen wurden. Ein Jahrzehnt später, 1609, übernahmen die Kastraten die führenden Sängerrollen in den Chören, und verdrängten somit vollkommen die Sopran und Alt singenden Knaben und Falsettisten.

⁷ Milner, Anthony, *The Sacred Capons* – in: *The Musical Times* 114, London, 1973, S. 250; und Rosselli, John, *Castrato* – in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 2001.

bald zu Zentren der „Konservierung“ der kindlichen Stimmen, und boten Gesangsausbildung auf hohem Niveau an. Neapel, die „Hauptstadt“ der Kastraten und der italienischen Barockoper, Bologna, Rom, Genf, Modena, Florenz, Milano hatten alle zahlreiche berühmte und anerkannte musikalische Institutionen dieser Art, die Reihenweise talentierte Sänger und Musiker ausbildeten. Die erfolgreichen Kastratensänger wurden von einem ganzen „Industriezweig“, dem *Opera seria*, umgeben, da die Herrscher, Aristokraten, geistlichen Leiter, sowie später die gesamte öffentliche Zuhörerschaft immer raffiniertere und exotischere Unterhaltung forderte. Von dieser „Industrie“ lebten viele Opernkomponisten, Librettisten, Sänger, Gesangslehrer, Musiker und Impresario. Die berühmtesten Kastratensänger wurden somit zu den ersten Stars Europas, die von nun an, dank ihres Erfolges, nicht mehr abwertend als *Castrato*, *Evirato*, *Eunuch*, sondern als *Musico* bezeichnet wurden. Viele von ihnen hatten eine außerordentliche Allgemein- und musikalische Bildung, waren neben dem Singen auch als Komponisten, Instrumentisten oder Gesangslehrer tätig, wodurch sie noch erfolgreicher wurden. Die bekanntesten Gesangsschulen des 18. Jh. wurden auch von Kastraten geschrieben. Werke von Francesco Tosi und Giovanni Battista Mancini sind in diesem Bereich so anerkannt wie die Querflötenschule von Johann Joachim Quantz oder, das musikpädagogische Werk für Tasteninstrumente von Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*).

Umschwärmte *Primi Uomini* der Opernbühnen

Dank der Möglichkeiten des neuen Genres verbreiteten sich die öffentlichen Opernhäuser Mitte des 17. Jahrhunderts rasant. Die größeren italienischen Städte betätigten gleichzeitig mehrere Opernhäuser (in Venedig gab es in dieser Zeit sieben davon), berühmte Sänger der italienischen Oper hatten immer mehr Auftritte in den bedeutenderen europäischen musikalischen Zentren. Für die italienischen Opernkomponisten galt in den 1680-er Jahren die ungeschriebene Regel, dass die männliche Hauptrolle immer eine Kastratenstimme war, weiterhin wurde einem zweiten Kastraten im Stück eine weitere Rolle gegeben, und nur diesem folgten die Männerrollen für Tenöre, Baritone und Bässe.⁸ Laut Piotr Scholz⁹ waren 70% der Männersänger in den Opern Kastraten, die nicht nur in Männer- sondern auch in Frauenrollen auftraten. Im Vatikanstaat der Zeit (zu dem neben Rom auch Bologna gehörte), durften Frauen weder in der Kirche noch in der Oper

⁸ Rosselli, John, *op. cit.*

⁹ Scholz, Piotr, *Eunuchs and Castrati*, Markus Wiener Publishers, Princeton, 2001, S. 276.

singen. Papst Innozenz XI. verbot 1686, dass Frauen auf der Bühne auftreten, daher sangen bis 1769 Kastraten die Frauenrollen in der Oper, obwohl die Kirche andererseits die Kastration offiziell verbot.¹⁰

Kastraten verbreiteten sich ab Anfang des 17. Jahrhunderts auf den bedeutenden Opernbühnen Europas: ab 1610 in Württemberg, ab 1637 in Wien, ab Mitte des Jahrhunderts in Dresden.¹¹ Bis Anfang des 18. Jahrhunderts eroberten sie alle wichtigen und reicheren Opernbühnen Europas von Italien über England hinweg bis Skandinavien, Spanien und Russland. Die Historiker bezeichnen daher die italienischen Kastraten als „das einzige und bekannteste italienische Exportgut des Kontinenten.“¹² Zwar bereisten Kastraten ganz Europa, und hatten Riesenerfolge, aber die Kastration als Phänomen ist nirgends anderswo in Europa wiederzufinden. Im Gegenteil: es wird als brutal, unethisch, und unmenschlich gehalten und verurteilt. Wie auch in Italien (*Conservatorio*) gab es auch in Deutschland und England Knabenschulen, wo die traditionellen kirchlichen Knabenchöre ausgebildet wurden, doch gerade diese Tradition erlaubte keine Kastration. Die Verbreitung des Protestantismus und des Anglikanismus spielte eine weitere wichtige Rolle in der Verhinderung der Ausbreitung der Kastration.¹³ Trotzdem wurde die Fähigkeit der italienischen Sänger mit Freude eingesetzt – sowohl in den kirchlichen Chören, als auch auf den Opernbühnen.

Der einzige Ort in Europa, wo Kastraten und die italienische Oper nicht willkommen waren, war Frankreich. Zwar wollte Kardinal und Hauptminister Jules Mazarin Mitte des 17. Jahrhunderts, noch vor den französischen Großoper von Lully die italienische Oper und die Kastraten auch in Frankreich einführen, jedoch ohne Erfolg¹⁴. Die entstehende französische Nationaloper erhob keinen Anspruch auf die virtuose Gesangstechnik und den Gesangsstil (*ben cantare*) der italienischen Oper. Der Hauptdarsteller war typischerweise der typische *haute-contre* (hohe Tenor) des französischen Barock. Rousseau verurteilte sogar in seiner bekannten Enzyklopädie die barbarischen Väter, die in Hoffnung auf Geld ihre Söhne kastrieren ließen, damit sie später die Zuhörer mit ihren Stimmen verzaubern können. Als er später aber Giovanni Carestini singen hörte, widerrief er seine frühere Aussage, da „dies eine Ekstase war, die ich früher

¹⁰ Rosselli, John, *op. cit.*

¹¹ Vanherle, Francisca Paula, *Castrati: The History of an Extraordinary Vocal Phenomenon and a Case Study of Handel's Opera Roles for Castrati Written for the First Royal Academy of Music (1720-1728)*, PhD-Dissertation, University of Texas at Austin, 2002, S. 18.

¹² Finucci, Valeria, *The Manly Masquerade*, Duke University Press, London, 2003, S. 226.

¹³ Vanherle, Francisca Paula, *op. cit.*, S. 76.

¹⁴ Rosselli, John, *op. cit.*

nie erlebt habe".¹⁵ 1805 hörte Napoleon während seines norditalienischen Feldzugs den Kastraten Girolamo Crescentini, von dessen Stimme er so fasziniert war, dass er ihn nach Frankreich einlud. Crescentini nahm die Einladung an, verbrachte sechs Jahre in Paris, verzauberte die Zuhörerschaft der Opernhäuser im *Jardin des Tuileries* und war paradoxerweise als einer der letzten Kastraten, der erste Kastrat, der die französische Opernbühne eroberte.¹⁶

Im Gegensatz zum französischen Widerstand, traten in den bedeutenderen spanischen, deutschen und österreichischen musikalischen Zentren Kastraten regelmäßig auf. Besonders beliebt waren sie jedoch in London, wo die Kastraten dank der Erfolge der *Opera seria* nach kurzer Zeit im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit standen. Die Leidenschaft der Engländer für die italienische Oper und die italienischen Sänger (Primadonnen und Kastraten) wurde mit der Ankunft in London von Georg Friedrich Händel, Nicola Porpora, Johann Adolf Hasse und Giovanni Bononcini noch ausgeprägter. Diese Komponisten begannen Opern im italienischen Stil zu schreiben, die sich riesigem Erfolg erfreuten. Unter den Sängern sind die vier bedeutendsten Stars Europas aufzufinden: die Sopran-Divas Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni sowie die Kastraten Senesino (Francesco Bernardi) und Farinelli (Carlo Broschi). Somit übernahm London in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Stafette von Neapel, Milano und Venedig, und wurde zur europäischen „Hauptstadt“ der italienischen Oper. In diesem Prozess spielte Händel wahrscheinlich die wichtigste Rolle.

Der Erfolg der öffentlichen barocken Opernhäuser hing im Wesentlichen nicht von der Musik, sondern von der Leistung der Sänger ab. Daher warben sie berühmtere Sänger statt für einen Auftritt gleich für eine oder mehrere Spielzeiten an. Um profitabel zu bleiben, und den Sänger (samt seinem verehrenden Publikum) nicht an die Konkurrenz zu verlieren, zahlten sie diesem erhebliche Summen, und achteten darauf, all seine Bedürfnisse und Ansprüche zu befriedigen. Dadurch wird auch verständlich, dass die Divas und Kastraten (sowie die für den Gewinn verantwortliche Impresarios) auf die Komponisten Druck ausüben konnten, die damit die Zahl (Prestigefrage), die Länge, den Schwierigkeitsgrad und den Tonumfang der Arien an die Stimme und die Fähigkeiten des gerade auftretenden Sängers anpassten. In dieser Interessenlandschaft musste der Komponist das Gleichgewicht finden, sodass er einerseits den äußeren Erwartungen entsprechen konnte, und seine Arbeit auch verwerten konnte (sein

¹⁵ Breda, Sonja, *The Paradox of the Castrato* – in: *PDXScholar*, Portland State University, 2012, S. 13 – <http://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2012/oralpres/7> (abgerufen am 7. April 2016).

¹⁶ Vanherle, Francisca Paula, *op. cit.*, S. 73.

Lebensunterhalt hing davon ab), andererseits aber auch seine künstlerische Vorstellungen verwirklichen konnte. Aus diesem Grund haben viele Komponisten für den Erfolg ihre künstlerischen Zielsetzungen (*dramma per musica*) aufgegeben, die Opern auf die extravaganten Arien zugespielt und zur musikästhetischen Dekadenz der Oper als Genre beigetragen, die später zahlreiche Opernreforme nötig machte. Auf der anderen Seite bedeutete es aber für den begabten Sänger (*Primadonna* oder *Primo Uomo*), dass sie in den da capo Abschnitten der Arien nicht nur ihre vokale sondern auch komponistische Ader zeigen konnten – sie konnten nämlich die ursprüngliche Melodie nach ihren Fähigkeiten und nach ihrem Geschmack formen, verzieren, dadurch nicht nur ihre gesangliche Virtuosität sondern auch ihr komponistisches Können beweisen. Der Erfolg einer Oper hing auch in großem Maße davon ab, wie gute Komponisten die Sänger selbst waren, sie konnten nämlich ein ausgezeichnetes Werk mittelmäßig machen, oder ein mittelmäßiges Werk aufwerten. Das wussten auch die Komponisten selbst ganz genau. Daher war auch die Qualität des Arbeitsverhältnisses zwischen dem Künstler und dem Komponisten äußerst wichtig.

Um einen besseren Einblick in das Londoner Opernleben Anfang des 18. Jh. zu bekommen, und dadurch auch die Rolle der Kastraten besser einzuschätzen, werfen wir nun einen genaueren Blick auf das Opernensemble, das von Händel geleitet wurde. Händel kam schon als wahrer Meister der italienischen Oper nach London, wo er nach seinem Debüt mit *Rinaldo* in der *The Queen's Theatre* sich immer größerem Erfolg erfreute. Bald wurde er zu Londons leitendem Opernkomponisten. Die *Royal Academy of Musick* Gesellschaft wurde 1719 von den Londoner Aristokraten genau mit dem Ziel gegründet, dass sie sich ein kontinuierliches Angebot an immer neueren italienischen barocken Opern sichern. Die Gesellschaft bestellte zahlreiche Opern von den in London lebenden, leitenden Opernkomponisten Europas: Händel, Attilio Ariosti und Giovanni Bononcini. Die Rolle von Händel war aber nicht nur als Komponist bedeutend, er war weiterhin auch zuständig für das Anwerben der Künstler (weltbekannte Sänger und Musiker) und die Leitung des Orchesters. Aus diesem Grund reiste Händel öfters nach Italien, und brachte die vier bedeutendsten Primadonnen Europas (Durastanti, Bordoni, Cuzzoni¹⁷, Strada) sowie die begabtesten Kastraten des 18. Jahrhunderts Senesino, Carestini, Nicolini und Caffarelli nach London. Händel komponierte insgesamt 40 Opern für London, in denen es regelmäßig

¹⁷ Vivica Genaux und Simone Kermes schreiben über die Arien, die Händel für seine beiden Divas komponiert hat, sowie über deren Rivalität: Simone Kermes – *La Diva, Händel Arias for Cuzzoni*, Sony, 2009; Vivica Genaux – *A Tribute to Faustina Bordoni*, 2012, Sony; Vivica Genaux & Simone Kermes – *Rival Queens*; (Lisa Saffer: *Händel: Arias for Cuzzoni*, Harmonia Mundi, 2006).

auch für Kastraten bestimmte Solostimmen gab. Insgesamt warb er mehr als 20 Kastraten¹⁸ an, die regelmäßig die Hauptrollen seiner Opern sangen. Der bedeutendste Kastrat von ihnen war Senesino (Francesco Bernardi), der 16 Jahre in London verbracht hat, davon 13 als *Primo Uomo* von Händel. Er hat 17 Hauptrollen in den Opern und Oratorien von Händel übernommen. Ihre Beziehung hat sich jedoch 1733 dermaßen verschlechtert, dass Senesino für 3 Jahre zur Konkurrenz *Opera of Nobility* übertreten ist, wo die Hauptrollen der Komponisten Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora und Riccardo Broschi vom bedeutendsten Kastraten der Zeit, Farinelli¹⁹ (Carlo Broschi) gesungen wurden. Die von Händel geleitete *New Royal Academy of Musick* verlor ihre Zuhörerschaft und ging zu Grunde. Das war ein wichtiger Beweggrund für Händel um sich dem Oratorium zu widmen, und dadurch wieder erfolgreich und anerkannt zu werden.

Für Kastraten geschriebene Werke

Überraschenderweise war schon Anfang des Barocks im *Orfeo* von Monteverdi der *Musica* ein Kastrat mit Sopranstimme. Nachdem das Orchester die einführende *Toccata* und *Ritornello* gespielt hat, steigt er auf die Bühne und verkündet vom Parnass gekommen zu sein, um die Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike zu erzählen. Sogar die Rolle von Eurydike soll ein Kastrat gesungen haben, nämlich der zum Karmelitenorden gehörende Mönch Girolamo Bacchini, der auch im Hof von Mantua tätig war. Bei der Erstaufführung der Oper *Die Krönung der Poppea* in Venedig standen schon fünf Kastraten auf der Bühne, sogar die Hauptrolle Nero wurde von einem Kastraten gesungen. Im Schlussakt der Oper sind die beiden boshaften Hauptdarsteller Nero und Poppea in Sopranstimmen zu hören. Nach dem letzten Liebesduett umarmen sie sich zärtlich auf der Bühne (heutzutage besteht die Frage, ob die Rolle von Nero nun von einer *en travesti* Künstlerin oder einem Falsettisten vorgetragen werden soll). Und Monteverdi ist nur der Anfang, von hier bis

¹⁸ Kastratensänger, die bei den Uraufführungen von Händels Opern gesungen haben: Giuliano Albertini, Giovanni Battista Andreoni, Domenico Annibali, Antonio Baldi, Benedetto Baldassari (Benedetti), Gaetano Berenstadt, Antonio Maria Bernacchi, Matteo Berselli, Giuseppe Bigonzi, Gaetano Majorano (Caffarelli), Antonio Gualandi (Campioli), Giovanni Carestini, Giuseppe Cassani, Stefano Frilli, Giocchino Conti (Giziello), Nicolo Grimaldi (Nicolini), Andrea Pacini (Il Lucchesino), Giuseppe Perini, Carlo Scalzi, Francesco Bernardi (Senesino), Valentino Urbani (Valentini), Valeriano Pellegrini.

¹⁹ Farinelli (Carlo Broschi) hat nur einmal eine Opernrolle von Händel gesungen – 1734, mehr als 10 Jahre nach der Uraufführung, wurde die Oper *Ottone* renoviert und im Rahmen der *Opera of Nobility* sang Farinelli die Rolle von Adalberto. (Dean, Winton, *Händel*, Zeneműkiadó Verlag, Budapest, 1987, S. 50).

Mitte des 18. Jh. kann ein riesiger Aufschwung beobachtet werden. Kaum gibt es einen barocken Opernkomponisten²⁰, der die von der Kastratenstimme gebotenen Möglichkeiten nicht ausnutzen würde. Die Komponisten der Schulen von Neapel und Rom schrieben eine Oper nach der anderen, und die Kastraten der *conservatorio* brachten sie mitten riesiger Rivalisierung auf die Bühne. Dieses künstliche, extravagante Medium, wurde manchmal sogar grotesk. Da Frauen nicht wegen dem päpstlichen Verbot nicht auf die Bühne durften, wurden z. B. in der Erstaufführung der *Cajo Mario* von Niccolo Jommelli 1746 alle Rollen (auch die Frauenrollen) von Kastraten gestaltet. Die Rockrolle war nicht nur in Rom sondern auch in anderen Zentren gang und gäbe. Der Kontratenor und Dirigent René Jacobs, ein wahrer Kenner der barocken Bühne, bezieht sich auf Thomas Seedorf²¹, wenn er behauptet, dass man den Kastraten (*Musico*) des Barocks als ein Symbol der Zweigeschlechtlichkeit, des Hermaphroditismus betrachtet hat. Gleichzeitig wird oft vergessen, dass außerhalb des Vatikanstaates, wo auch Frauen auf die Bühne durften, Frauen in Hosenrollen (*en travesti*), wo diese also mit ihrer Kontraaltstimme Männerrollen übernahmen, genauso häufig waren. Diese wurden manchmal *contralto Musico* genannt. Und manchmal erschienen diese paradoxerweise auch zusammen – bei der Erstaufführung von Johann Adolf Hasses *Marc'Antonio e Cleopatra* 1725 sang Farinelli die Rolle von Cleopatra, und in der Kontraaltrolle spielte die Sängerin Vittoria Tesi Marc Antonio.

Die Kastraten hatten eine bedeutende Rolle im Aufschwung der Oper als Genre und in der Formung des *ben cantare* Gesangstils (der später ihren Höhepunkt im *bel canto* von Donizetti, Bellini, Rossini, Meyerbeer erlebt) gespielt und durchdrangen die gesamte Ästhetik des Genres. Die Opernkompositionen von Scarlatti, Caldara, Albinoni, Vivaldi, Porpora, Hasse, Händel bauten eigentlich alle auf diesen unnatürlichen, verzaubernden Stimmtönen. Je einem bekannten Sänger hat die Musikliteratur zahlreiche

²⁰ Bedeutende Opernkomponisten des Barocks: Claudio Monteverdi (1567-1643), Stefano Landi (1587-1639), Francesco Provenzale (1624-1704), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Caldara (1670/71-1736), Tomaso Albinoni (1671-1751), Antonio Maria Bononcini (1677-1726), Antonio Vivaldi (1678-1741), Domenico Sarro (1679-1744), Nicolo Porpora (1686-1768), Leonardo Vinci (1690-1730), Leonardo Leo (1694-1744), Giovanni Battista Alveri (ca. 1660/70-1719), Giovanni Bononcini (1670-1747), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Geminiano Giacomelli (1692-1740), Riccardo Broschi (ca. 1698-1756), Johann Adolf Hasse (1699-1783), Carl Heinrich Graun (1704-1759), Baldassare Galuppi (1706-1785), Giovanni Battista Lampugnani (ca. 1708-1786), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Niccolo Jommelli (1714-1774), Gennaro Manna (1715-1779), Pasquale Cafaro (1715/16-1787), usw.

²¹ Jacobs, René, *There are no castratos left: what now?* – in: *Arias for Farinelli* CD-Booklet, LC 7045 – MG 501778, Harmonia Mundi, Arles, 2002, S. 28.

bedeutende Werke zu verdanken. Das ist insbesondere im Falle der Kastratendes Barocks wahr. Zahlreiche Opern und Arien wurden von ihren phantastischen Stimmen inspiriert. Senesino, Caffarelli, Farinelli, Carestini sind wahrscheinlich die besten Beispiele für dieses Phänomen.

Mit dem Barock verschwinden jedoch weder die Kastraten noch die für Kastraten geschriebenen Werke. Zwar nimmt ihre Bedeutung wesentlich ab, doch gibt es zahlreiche Werke, in denen sie noch eine wichtige Rolle bekommen.

Eine der bekanntesten Teile der Solomotette *Exultate, jubilate* (K. 165) von W.A. Mozart ist das *Alleluja*. Wenige wissen jedoch, dass Mozart das Werk 1773 ursprünglich dem italienischen Kastrat Venanzio Rauzzini komponiert hat, als sie sich auf die Erstaufführung der Oper *Lucio Silla* in Milano vorbereiteten. Rauzzini war im Vorjahr der *Primo Uomo* in der Cecilio Hauptrolle (Kastratenrolle). In der ersten Variante der Oper *Idomeneo* ist Idamantes auch eine Kastratenrolle (in der Uraufführung vom Kastraten Vincenzo dal Prato vorgetragen). Diese Sopranstimme wird im Späteren von Mozart auf eine Tenorlage umgearbeitet. Die K.315b (verloren gegangene) Konzertarie von Mozart ist dem Kastraten Giusto Fernando Tenducci gewidmet, als Dankeschön für den Gesangunterricht, den er Mozart 1777-1778 in Paris erteilte.

Die Kastratenrollen in den italienischen Opern von Giuseppe Sarti (1729-1802), Johann Christian Bach (1735-1782) und Domenico Cimarosa (1749-1801) sind weitere Beispiele für die Kastratenliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jh. Dazu gehören auch die Opernkompositionen²² von Christoph Willibald Gluck (1714-1787), von denen die bekannteste *Orpheus und Eurydike* ist – hier war in der ersten Variante die Orpheus-Rolle einem Kastraten zugeschrieben. Der Wandel im künstlerischen Geschmack sowie in der Beurteilung der Kastraten ist sehr wohl an dem Rollenwechsel des Orpheus von Gluck zu sehen – in der italienischen Uraufführung war 1762 noch der Kastrat Gaetano Guadagni in der Hauptrolle, in der französischen, bearbeiteten Variante sang diese schon der typische französische Hochtener, der *haute-contre*, in den noch späteren Aufführungen der Mezzosopran in Hosenrolle.

Die zahlreichen Hosenrollen der romantischen italienischen Opernkomponisten zeigen, dass diese noch in der Kastratentradition aufgewachsen sind. Beispiele dafür sind die Mezzosopranrolle von Urbain in der *Hugenotten* Oper von Meyerbeer, die Mezzosopranrolle von Smeton in Donizettis *Boleyn Anna* oder die Altrolle in Bellinis *Romeo*. Giacomo Meyerbeer (1791-1864) bringt als letzter in seiner Oper *Die Kreuzritter* in

²² wie z.B. a *Demofonte*, *Ipermestra*, *Ezio*, *La clemenza di Tito*, *Antigono*, *Il re pastore*.

Ägypten den bedeutenden Soprankastraten Giovanni Battista Velluti (1781–1861) in der Rolle von Armando auf die Bühne. Gioachino Rossini (1792-1868) ist auch einer der letzten Komponisten, der im Falle mehrerer seiner Operndarsteller die Kastratenstimmlage bevorzugt. Der Geschmack der Zeit verpönt nun Kastraten auf der Bühne, daher müssen die Rollen von Tankred, Roggiero oder Ciro in Hosenrollen von Sopranen und Alt gesungen. Eine letzte Möglichkeit für ihn ist der Kastrat Velluti, für dessen Stimme er 1813 die Rolle des Prinzen Arsace (in *Aurelianus in Palmür*) schreiben darf. Rossini schreibt mit Nostalgie über die Kastratenerlebnisse seiner jungen Jahre „Nie werde ich sie vergessen. Die Sauberkeit ihrer Stimme, ihre faszinierende Flexibilität und vor allem die vibrierende, durchdringliche Kraft ihrer Betonung haben mich zu tiefst berührt und verzaubert“.²³ Als Zeichen seiner Ehrfurcht pilgert er, wie auch Stendhal, nach Padua, zum Schloss des berühmten Kastraten Gasparo Pacchierotti (1740-1821). Rossini soll sogar erzählt haben, dass auch er beinahe zum Kastraten wurde. Er hatte eine wundervolle Knabenstimme als Kind, die seine Eltern auch ausnutzten, indem sie ihn für Geld in Kirchen singen ließen. Sein Onkel war Barbier, und versuchte seinen Vater davon zu überzeugen seinen Sohn zu kastrieren, doch seine Mutter ließ das nicht zu.²⁴

Wer soll heutzutage ihre Rollen singen

Diese unnatürlichen aber faszinierenden Phänomene der Musikgeschichte sind nicht leicht zu ersetzen. Doch es gibt zahlreichen Werke, die für ihre Stimmen komponiert worden sind. Die Romantik (die als erstes zu den barocken Werken greift) versucht sie mit Frauenstimmen zu ersetzen. Das 20. Jahrhundert versucht jedoch mehrere Antworten zu finden: neben dem Einsatz von Sängerinnen versucht es die Stimmen zu transponieren (Sopran zu Tenor, Alt zu Bass), ein Versuch, der scheitert, da er das Gleichgewicht des Werkes völlig durcheinander bringt, sowohl was das Zusammenspiel der einzelnen Stimmen angeht, als auch die Beziehung zwischen Solisten und Orchester. Die Männerfalschstimmen (fälschlicherweise Kontratenöre²⁵ genannt) der zweiten Hälfte des 20. Jh. erobern die barocken Kastratenrollen mit einer immer perfekteren Technik zurück. Laut René Jacobs könnte das für die Rollen in tieferer Tonlage noch beinahe ideal sein,

²³ Sowler, Jennifer, *The Castrato Sacrifice: Was it Justified?* University of North Texas, 2006, S. 63.

²⁴ Fagioli, Franco, *Rossini CD-Booklet*, Deutsche Grammophon, 2016, S. 9.

²⁵ Siehe Jacobs, René, *op. cit.*, S. 30-31 und DeMarco, Laura E., *The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor* – in: *The Musical Quarterly*, no. 86 (1), Oxford University Press, 2002, S. 174-185.

das hohe Register der Soprankastraten, die diesen Tonumfang mit Bravour meisterten, kann jedoch von den Männerfalsettisten nicht imitiert werden – diese klingen in diesem Register einfach unnatürlich und grell. Im unteren Register der Falsettisten mangelt es auch an „Fülle“, und an „Leichtigkeit“, zwei Charakteristika, die die Grundlage der Gesangstechnik der Kastraten bildeten²⁶ (ein natürliches und üppiges Forte, ein leichtes, luftiges Piano – unabhängig vom Register). Daher raten René Jacobs und Laura deMarco²⁷ das hohe Register der Kastratenstimmen mit Sopran-Sängerinnen zu ersetzen. Doch das Register ist noch nicht alles, alle anderen Besonderheiten der Kastratenstimme müssen in Erwägung gezogen werden, und erst danach kann entschieden werden, ob eine Hosenrolle oder ein Falsettist die bessere Lösung ist. Zwar ist keine der Lösungen perfekt, aber dadurch kommt man dem ursprünglichen Ziel etwas näher. Heutzutage gibt es zahlreiche bedeutende Falsettisten²⁸, natürliche Mönnersopranen²⁹ und Sängerinnen³⁰, die sich auf die vokale Musik des Barocks spezialisiert haben, und in deren Repertoire die Kastratenliteratur im Mittelpunkt steht.

Zusammenfassung

Im Rückblick auf die früheren Jahrhunderte kann festgestellt werden, dass diese mit Engelstimme „singenden Maschinerien“ zum Genuss der künstlerischen Wonne dienten. Sie verkörperten ein unnatürliches Wunder, wurden zu einem Phänomen, das zwar künstlich und gegen die göttliche Schaffung war, jedoch von niemandem außer Acht gelassen werden konnte. Aus den Kirchenchören fanden sie ihren Weg auf die Opernbühnen, die sie in großem Maße geprägt haben, und traten nachher, vor ihrem Untergang in die Kirchenchöre zurück. Ihre Gegenwart und ihre

²⁶ Hiller, Johann Adam, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Johann Friedrich Junius Verlag, Leipzig, 1780.

²⁷ DeMarco, Laura E., *op. cit.*, S. 174-185 DeMarco begründet seine Meinung u-a damit, dass selbst Händel, wenn der Kastrat aus irgendeinem Grund nicht seine Hauptrolle singen konnte als Ersatz eine Sängerin benutzt hat.

²⁸ Die bedeutendsten Falsettisten („Kontratenöre“): Russell Keys Oberlin (1928-2016), Arno Raunig (1957*), David Daniels (1966*), Andreas Scholl (1967*), Philippe Jaroussky (1978), David Hansen (1981*), Franco Fagioli (1981*);

²⁹ Bei den natürlichen Mönnersopranen, handelt es sich um Mönnern, deren Stimme sich aus physiologischen (meist endokrinologischen) Gründen in der Pubertät nicht ändert, daher singen sie im Unterschied zu den Falsettisten nicht auf Kopfstimme sondern benutzen die Bruststimme, um die Töne des hohen „weiblichen“ Registers zu singen. Beispiele dafür sind Radu Marian, oder Michael Maniaci.

³⁰ Die bedeutendsten Sängerinnen, die die barocke Kastratenwerke im Repertoire haben sind: Cecilia Bartoli (1966*), Simone Kermes (1970*), Vivica Genaux (1969*), Karina Gauvin (1966*).

immense Bedeutung hat die Gattung der Oper erheblich umgeformt, hatte aber auch auf alle anderen vokalen und vokal-instrumentalen Gattungen einen großen Einfluss), genauso wie auch ihre Gesangstechnik (*ben cantare*) die Stimmbildung der folgenden Jahrzehnte und Jahrhunderte bestimmte und zur Entstehung des *bel canto* Gesangstils beigetragen hat. Ihr phänomenaler Umgang mit ihrer Stimme kam dem Spiel der barocken Instrumentvirtuosen nahe, ihr Ruhm erreichte wahrscheinlich zum ersten Mal in der Musikgeschichte Höhen, wie die der romantischen Instrumentvirtuosen, oder der Stars der letzten Jahrzehnte.

QUELLENVERZEICHNIS

- Barbier, Petrick, *The World of the Castrati*, Souvenir Press, London, 1996.
- Berry, Helen, *The Castrato and His Wife*, Oxford University Press, 2011.
- Boyden, Matthew, *Az opera kézikönyve (Handbuch der Oper)*, Park Könyvkiadó, Budapest, 2009.
- Breda, Sonja, *The Paradox of the Castrato* – in: *PDXScholar*, Portland State University, 2012 – <http://pdxscholar.library.pdx.edu/younghistorians/2012/oralpres/7> (2016. 04. 07)
- Csobó, Péter György, *Il Castrato – A testcsonkítás gender-alapú, zenetörténeti és médiaelméleti aspektusairól (Il Castrato - über die musikhistorische und medientheoretische Aspekte der Kastration auf Gender-Basis)* – in: *A vörös postakocsi*, Nyíregyháza, 2008, S. 33-46.
http://www.nyf.hu/vpkocsi/letoltheto_dokumentumok/2008_tavas/033-046-csobo-peter.pdf (2016. 06. 05)
- DeMarco, Laura E., *The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor* – in: *The Musical Quarterly*, no. 86 (1), Oxford University Press, 2002, S. 174-185.
- Feldman, Martha, *The Castrato: reflections on natures and kinds*, University of California Press, 2015.
- Finucci, Valeria, *The Manly Masquerade*, Duke University Press, London, 2003.
- Jacobs, René, *There are no castratos left: what now?* – in: *Arias for Farinelli* CD-Booklet, LC 7045 – MG 501778, Harmonia Mundi, Arles, 2002, S. 37-34.
- Koutsiaris, Epameinondas A. – Alamanis, Christos – Eftychiadis, Aristotle – Zervas, Anastasios, *Castrati Singers: Surgery for Religion and Art* – in: *IJAE (Italian Journal of Anatomy and Embryology)*, vol. 119, nr. 2, 2014, S. 106-110 – www.fupress.net/index.php/ijae/article/download/15136/14077 (2016. 09. 06.)
- LaRue, Steven, *Händel and His Singers: The Creation of the Royal Academy Operas, 1720-1728*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Melicow, Meyer, *Castrati Singers and the Lost "Cords"* – in: *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, vol. 59(8), 1983, S. 744-764 – <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1911686/pdf/bullnyacadme000084-0058.pdf> (2016. 05. 03.)

- Milner, Anthony, *The Sacred Capons* – in: *The Musical Times* 114, London, 1973, S. 250-252.
- Ortkemper, Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte*. Dtv/Bärenreiter, München, 1995.
- Palisca, Claude V., *Barokk zene (Die Musik des Barock)*, Zeneműkiadó Verlag, Budapest, 1976.
- Pelle János, *Eunuchok keleten (Eunuchen im Osten)* – in: *Népszava* (2005. febr. 19.) – <http://nepszava.hu/cikk/240963-eunuchok-keleten> (2016. 06. 04.)
- Potter, John, *The tenor – castrato connection, 1760-1860* – in: *Early Music (Oxford Journals – Arts & Humanities)*, nr. 35/1, Oxford, 2007, S. 97-112.
- Robertson-Kirkland, Brianna, *The Silencing of Bel Canto* – in: *Issue 21 – Silenced Voices*, 2014 – http://www.gla.ac.uk/media/media_307347_en.pdf (2016. 08. 18.)
- Rosselli, John, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850* – in: *Acta Musicologica*, vol. 60/2, Basel, 1988, S. 143-179.
- Rosselli, John, *Singers of Italian Opera – The History of a Profession*, Cambridge University Press, 1992.
- Rosselli, John, *Castrato* – in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 2001.
- Scholz, Piotr, *Eunuchs and Castrati*, Markus Wiener Publishers, Princeton, 2001.
- Sowle, Jennifer, *The Castrato Sacrifice: Was it Justified?* University of North Texas, 2006.
- Stanley, John, *Klasszikus zene (Klassische Musik)*. Kossuth Verlag, Budapest, 2006.
- Taylor, Gary, *Castration – An Abbreviated History of Western Manhood*, Routledge Publishing, New York and London, 2000.
- Tuchel, Susan, *Kastration im Mittelalter*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1998.
- Vanherle, Francisca Paula, *Castrati: The History of an Extraordinary Vocal Phenomenon and a Case Study of Handel's Opera Roles for Castrati Written for the First Royal Academy of Music (1720-1728)*, PhD-Dissertation, University of Texas at Austin, 2002.
- Wörner, Karl H., *A zene története (Die Geschichte der Musik)*, Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, Budapest, 2007.