

Kreuz und quer: Händel und Rossini, Paisiello und Paer. (Kleine Systematik des Stimmtauschs)*

Gesine Schröder

[Notiz 2010. Im Gefolge des vor nunmehr anderthalb Jahrzehnten in die Kinos gelangten *Farinelli*-Films hatten Erzählungen von echten und unechten Kastraten Konjunktur. Mittlerweile existiert eine Unzahl auch seriöser Literatur zu dem Phänomen: Geschichten von Helden, von Leidenden und auch von Heldinnen. Seit einigen Jahren ist es stiller geworden um die (reißerische, leicht schlüpfrige) Thematik. Als habe sie sich von selbst erledigt. Wie mit den verschiedenen Stimmfächern umzugehen sei, die sich ja nicht nur nach hoch und tief unterscheiden, sondern auch nach ihrem Timbre, nach der Gelenkigkeit der Stimme und so weiter, ist (was schon Komponiertes angeht) operndramaturgisch und kompositorisch (was noch zu Papier zu Bringendes betrifft) nach wie vor eine virulente Frage.]

Was Sie vielleicht erwarten: einen heiteren Rundgang durch die Operngeschichte unter einem speziellen Aspekt, dem des *crossing gender*,¹ der vielfältigen Geschlechtervertauschungen und –verschiebungen: Verkleidung, ein bisschen Maskerade.

Heiter soll es werden, aber: Wir sind keine Musikhistorikerinnen und keine Journalistinnen. Wir werden nicht viel Geschichte oder Geschichten erzählen. Wir präsentieren, analysieren und reaktivieren befremdliche und zugleich anrührende Phänomene, die wir primär als ästhetische und als technische wirken lassen wollen. Vollständigkeit bei diesem Rundgang können Sie nicht erwarten. Eher: Wir versetzen Sie in einige sehr spezielle musikalische Situationen. Es wird sich zeigen, was die Textur der jeweiligen Nummern aus den Sängern und der Sängerin macht (wie sie sie verwandelt) und was sie aus uns Zuhörern macht.

Das *crossing gender* hat einen doppelten Ausgangspunkt, die Lust an der Verkleidung oder die Verkleidung aus Not. Sein Geschlecht zu tauschen, das gewöhnlich allererstes Identifikationsmerkmal ist, dürfte die extremste Form der Verkleidung sein, ist Identität doch im öffentlichen Leben von Geschlechtszugehörigkeit untrennbar, nicht nur im Personalausweis. Die Brisanz des Themas lässt sich an dem immensen Interesse ablesen, das Jeffrey Eugenidis' Roman *Middlesex*² sofort nach seinem Erscheinen entgegengebracht wurde. Uns wird die Geschichte (und Vorgeschichte) des Mädchens Calliope erzählt, das sich mit vierzehn als Junge oder eher als etwas dazwischen entpuppt. Seinen Namen teilt das Kind mit einer der Musen³, die ja bekanntlich Töchter von Mnemosyne sind, der Erinnerung, des Gedächtnisses. Seine eigene Erinnerung daran, wie es war ein Mädchen zu sein, streift es auch als Junge nie vollständig ab, es wird ein echtes Mischwesen, entstanden aus dem Mangel an Vermischung: den vielfachen inzestuösen Verbindungen seiner Erzeuger und deren Vorfahren. Aus solcher Paradoxie waren in Opern schon Jahrhunderte früher tragfähige Konstellationen erwachsen.

* Es handelt sich bei dem Text um die gekürzte und revidierte Fassung eines Kommentars zu einer künstlerischen Präsentation mit dem ursprünglichen Titel „Sänger/innen-Verwechslungsspiele in Opern“, die im Sommer 2003 im Rahmen der Dresdener Gender-Sommeruniversität gegeben wurde, veranstaltet von der Koordinationsstelle Gender Studies an der Evangelischen Hochschule Dresden. Künstlerisch beteiligt waren: Constanze Smettan, Dozentin für instrumentale Korrepetition an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig und damals Gleichstellungsbeauftragte der Hochschule, sowie drei damalige Gesangsstudenten der Hochschule: die Mezzosopranistin Tina Pulst, heute engagiert am Staatstheater Halle, der Counter David Erler, heute freischaffend tätig, und der Bariton Christian Härtig, jetzt Mitglied der Leipziger Musikalischen Komödie Dreilinden. Daneben trat der damals zehnjährige Joris Schröder in einer stummen Rolle auf (als Tochter der Agnes). Die Verfasserin leitete die Aufführung der von ihr erstellten Ligeti-Transkription.

¹ Einen Überblick über die amerikanische Literatur zu dem Thema bot Jane Bowers in ihrem Vortrag „Aktuelle Topoi in der Frauen- und Geschlechterforschung: Repräsentation und Darstellung von Gender, Identität und Subjektivität von Musikerinnen“, gehalten zur Eröffnung des Bremer Sophie Drinker Instituts im Frühling 2002; Zu Travestie-Rollen insbesondere S. 2. Das Typokript ist auf Anfrage von der Verfasserin dieses Textes zu erhalten: gcm.schroeder@gmx.de.

² In der deutschen Übersetzung erschienen in Reinbek bei Hamburg 2003.

³ der für epische Dichtung und Wissenschaft, wie es im Roman selbst angegeben ist.

Der Vorrat an Stücken, an denen sich das angesprochene crossing gender zeigen ließe, ist enorm. Die Konstellationen, in welche die beteiligten Figuren geraten können, lassen sich in folgende Kategorien sortieren. Es gibt:

1. von Männern zu singende Männerrollen für hohe Stimmlagen. Frauenrollen in tiefen Stimmlagen existieren praktisch nicht. Üblich war sogar, Männer (Kastraten oder Falsettisten) in Männerrollen höher als Frauen (in Frauenrollen) singen zu lassen, so dass die mit der Sprechstimme gegebene "natürliche Höhenordnung" invertiert ist.
2. Männerrollen, durch Dokumente verbürgt von Frauen gesungen oder sogar nachweislich für sie geschrieben, sogenannte Hosenrollen. (Ich meine hier nicht Rollen wie Cherubino oder Oktavian, keine Rollen für Knaben, Jünglinge oder Pagen). In der Händelzeit gab es einige auf Hosenrollen spezialisierte Sängerinnen, z.B. Maria Caterina Negri. Sie sang Polinesso in Händels *Ariodante*, keineswegs eine Jünglingsrolle! Die Konnotation Hosenrolle für eine Gestalt, die "noch nicht ganz Mann" ist, ergab sich zur Händel-Zeit offenbar nicht von selbst.
3. Frauenrollen für Frauen, die als Mann verkleidet auftreten, wie z.B. Leonore oder Amastris, von der noch die Rede sein wird.
4. Frauenrollen von Männern mit hoher Stimmlage gesungen (wie für junge Kastraten nicht ungewöhnlich), ein Brauch, der sich bekanntlich in Rom, wo Frauen auf der Bühne verboten waren, seit Ende des 16. Jahrhunderts für lange Zeit hielt. Noch Goethe berichtet davon.
5. Schließlich gibt es die alten bösen Frauen oder die Ammen, die von Männern in ihrer Sprechstimmlage zu singen sind.

Bei den Beispielen, die für diese Präsentation gewählt wurden, sollte es sich um Stücke handeln, in denen die hohe Lage der Männerstimme nicht veralbert wird, in der sie eine seriöse künstlerische Möglichkeit darstellt, Zeichen des Schönen ist und nicht des Skurrilen. Außerdem wurden solche Stücke gewählt, welche selber Verwechslungsmöglichkeiten thematisieren oder zumindest nahelegen. Zum Beispiel wäre *Dadameia* von Händel in Frage gekommen. Achill, als Mädchen verkleidet, kann jedenfalls als Bühnenfigur gar nicht an seiner Stimme erkannt werden (er ist ein ziemlich hoher Sopran, und auch eine Mädchenrolle hätte von einem Kastraten gesungen werden können, womit nicht einmal das Timbre ihn verriet), sondern er wird mithilfe einer List entdeckt, die seine "männliche" Lust zu kämpfen als Licht bringt. Diese Szene war für uns nicht darstellbar; wir hätten zwei hohe Soprane gebraucht. Umgekehrt kann eine als Mann verkleidete Frau gerade wegen ihrer Stimme für einen Kastraten gehalten werden wie Don Gil mit den grünen Hosen in Tirso de Molinas Lustspiel.⁴ Schon als das Stück entstand, um 1600, war die Lust (des Dichters und des Publikums) an derartigen Täuschungen immens.

Wir werden Ihnen je zwei Stationen (und deren Drumherum) zeigen:

1. Initium: die Zeit um 1800, ein Stück, das von der Besetzung her, aber nicht musikalisch-technisch noch der Tradition verhaftet ist: **Rossini**. Angehängt sei ein Exkurs zum Belcanto.
2. Ein Schritt zurück: **Händel**, die Tradition und deren Nachgeschichte.

Dazu die Gegenbilder, polarisierte Geschlechter, dargestellt an zwei Versuchen der Unterwanderung solcher Muster:

1. wieder um 1800, zwei Gegenstücke zu Rossini: Wahnsinnsszenen von **Paer** und – als klassisches Normalbild – von **Paisiello**.

⁴ im ersten Bild des 1. Aufzugs.

2. Ein Schritt in die Gegenwart: **Ligetis** hysterische Szene in einer Transkription, die für diese Präsentation entstand.

Die von uns ausgewählten Beispiele von Vermischungen in der Operngeschichte zeigen, wie gleiche Gesänge von verschiedenen Stimmtypen gesungen erscheinen. Warum wählt der Komponist für eine Figur diese oder jene Lage? Möchte er die Männerrolle von einer Frau oder von einem Mann, möchte er die Frauenrolle von einem Mann oder von einer Frau dargestellt haben? Und zwar in beiden Fällen ohne Veränderung der Lage. In Frage kam für derartige Überlegungen ein Bereich vom kleinen f an, eine Lage, die prinzipiell von Männern ebenso wie von Frauen zu erreichen ist. Der umgekehrte Fall, die Besetzung von Rollen in Tenor-, gar Basslage mit Frauen, ist aus physiologischen Gründen, äußerst selten. So wie berühmte Schauspielerinnen im 19. Jahrhundert gerne Männerrollen spielten, gab es zwar Sängerinnen, die gerne Tenorpartien übernahmen,⁵ doch waren solche Partien nicht für Frauen erdacht worden. Wie bei den möglichen Zügen bestimmter Figuren in einem Schachspiel könnten die allermeisten Züge der Figuren auch anders festgelegt sein. Was aber mitspielt dabei, wie wir die Figur auffassen, ist zunächst ein Schwergewicht, die Tradition von Besetzungen. Ich nehme einen konkreten Fall: das *Melodramma eroico Tancred* von Rossini. Als das Stück entstand (kurz nach 1800), wurde bereits nicht mehr nur eine Möglichkeit für die Besetzung des ersten Liebhabers und zugleich für die männliche Hauptfigur des Stücks favorisiert. Lange war die Rolle des primo uomo einem Kastraten zudedacht gewesen. Dieses Stimmfach war Bedingung für die Rolle. Umgekehrt konnte es neben ihm noch weitere Kastraten geben; nur für sekundäre Rollen war kein bestimmtes Stimmfach obligatorisch. Um 1800 bestand aber längst die Möglichkeit, den ersten Liebhaber von einem Tenor singen zu lassen. Und seit Mozarts *Don Giovanni* war außerdem spektakulär die Chance eröffnet, für den erotischen Helden einen Bariton zu nehmen.⁶ Rossini entschied sich für die hohe, über der natürlichen Sprechstimme liegende Gesangsstimme des Liebhabers, ganz im Sinne der damals gut zweihundertjährigen Tradition der Oper. Wie schon um 1600 und wie damals – kurz nach 1800 – nicht mehr allzu lange kam als Besetzung für eine solche Partie außer einem Kastraten (mit seiner widernatürlich hohen Sprechstimme) auch eine Frau in Frage. Sängerinnen waren außerdem meistens billiger, und – was als Vorteil empfunden werden konnte – ihr Singen war weniger mit einem bestimmten, auch stilistisch eigentümlichen Gesangsstil verbunden, den Kastraten ausgeprägt hatten. Bei *Tancred* weiß man von keiner Person, für die die Partie geschrieben worden wäre. Jedenfalls wurde die Oper mit einer Frau als *Tancred* statt von einem Kastraten uraufgeführt, und berühmt in dieser Rolle, die damit eine Hosenrolle war, wurde neben Giuditta Pasta später die überaus vielseitige Pauline Viardot.⁷ Die Stimmlage in dem Stück bezeichnete man als Kontraalt.⁸ Bei anderen Gelegenheiten galt Viardots Stimme übrigens als Sopran, z.B. sang sie *Isolde*, aber sie sang auch die Uraufführung von Brahms' *Alt-Rhapsodie*. Nicht allein der in der Komposition verlangte Stimmumfang war ausschlaggebend für die Benennung des

⁵ Siehe den Artikel „Hosenrolle“ in: Rolf Fath, *Reclams Lexikon der Opernwelt in sechs Bänden*, Bd. 3, Stuttgart 1998, S. 301. Genannt werden u.a. die deutsche Altistin Marianne Schönberger-Marconi, die auf Mozart-Tenorpartien spezialisiert war, Maria Malibran als *Otello* (bei Rossini), Marietta Albani als *Don Carlo* in Verdis *Ernani*. Im 18. Jahrhundert wäre besonders Vittoria Tesi zu nennen, die mutige Freundin Farinellis.

⁶ Siehe dazu Susan McClary, „Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit“, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Siegfried Weigel, Berlin 2002, S. 199-214, hier besonders S. 213.

⁷ Pauline Viardot (1821-1910) hatte bei ihrem Bruder Manuel Garcia Gesangsunterricht, bei Liszt studierte sie Klavier und bei Reicha Komposition. Bedeutendere Lehrer waren im damaligen Frankreich schwer vorstellbar.

⁸ *Tancred*s Partie reicht von g bis g“.

Stimmfachs, auch das Timbre spielte eine Rolle.⁹ Man verstand die Bühnengestalt Viardots vermutlich als androgyn, doch dies im Sinne des 19. Jahrhunderts. Darunter stellte man sich weniger eine Mischung aus Frau und Knabe vor, eher die Vermeidung als typisch weiblich angesehener Züge. Am besten lässt es sich negativ formulieren: Eine androgyne Frau war nicht kokett, neckisch oder niedlich, nicht zu zart, als dass man ihr die Wahrheit ins Angesicht hätte sagen können, sie war wie ein Mann, kein kämpferischer, sondern wie einer, der das Schöne liebte und die Wahrheit aushielt. Viardot sang z.B. Orpheus in der – wie es im *Sängerlexikon* heißt – denkwürdigen Aufführung von Glucks Oper, die Berlioz für sie “zurückbearbeitet” hatte, indem er den Alt der Erstfassung wieder einsetzte.¹⁰ Zurück zu Tancred: Handelt es sich überhaupt um eine Männerrolle oder nur um eine Frauenrolle im Gewand der Männerrolle? Die Besetzung mit einer Frau ließe die Rolle selbst verkleidet erscheinen und nicht das Geschlecht der Ausführenden. Was verändert sich, wenn ein Mann die Partie singt? Ist es denn eine Rolle, bei der ein Mann eine Männerrolle spielen würde – nur eben mit (wie bei Kastraten) knabenhaft gebliebener, mit falsettierender oder mit weiblicher Stimmlage oder jedenfalls in einer, die nicht der männlichen Sprechstimme gliche? Nur wenn man von dem Aspekt des Timbre absieht und glaubt, man habe die Stimme Tancreds als irgendwie höhere Stimme gehört, kann es zu Einschätzungen der Art kommen, die Besetzung mit Mann oder Frau sei eigentlich gleichgültig gewesen und habe mit Lust an Travestie wenig zu tun.¹¹ Der Kontraalt erscheint als tiefe Stimme; denn wir vergleichen die Stimme wegen ihres Timbre mit anderen Lagen, in denen Frauenstimmen vorkommen. Demnach scheiden wir „die Singstimmen [...] ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“, und dass dies in der zeitgenössischen gesangspädagogischen Literatur nicht thematisiert wurde, ist kein Widerspruch. Es existiert kein Übergang: Die Frauenstimme klingt nicht um so männlicher, je tiefer sie ist, eher mütterlicher oder nach einer älteren Frau.¹² Der Frauenstimme fehlt die baritonale Färbung, die eine hohe Männerstimme, ein echter männlicher Alt oder ein Counter besitzen und welche die Kastratenstimme durch die andere Körperresonanz sogar in der Sopranlage erlangt haben muss. Dass Tancred in späteren Aufführungen noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch von Männern gesungen wurde und

⁹ Dass in deutschen, mehr die Qualität der Stimme als den Ambitus in den Blick nehmenden Stimmbezeichnungen der Umfang einer Mezzosopranistin nicht daran hinderte, das jeweils von ihr gesungene Fach als Kontraalt zu bezeichnen, und dass dieses nicht immer gleichgesetzt wurde mit der unter dem Mezzo liegenden gewöhnlichen Altstimme, zeigt eine eigensinnige, etwa hundertjährige Abhandlung eines Gesangslehrers, der mit einer im Übrigen schwer nachvollziehbaren Argumentation auch über die Gründe für das Fehlen solcher Mezzosopranstimmen mit Contralto-Charakter aufklärt: Schuld daran sei “das unbegreifliche, methodisch anerzogene ordinäre Klanggepräge der offenen sog. Bruststimme” s. Paul Bruns, *Das Problem der Kontraaltstimme*, Berlin – Gross Lichterfelde o.J., S. 64 (Vorwort datiert mit 1906). Eine frühere, auf den französischen Bezeichnungen beruhende Einteilung von Louis Lablache, bei dem Contralto mit Alt zusammenfällt, zitiert Rebecca Grotjahn, „Das Geschlecht der Stimme“, in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven*, hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarbeit von Sarah Schauburger, Laaber 2010 (= Kompendien Musik Bd. 5), S.158-169, hier S. 162; mit einer Abbildung aus Lablaches Lehre auch in: dies., „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess“, in: *Puppen | Huren | Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, hg. von Sabine Meine und Katharina Hottmann, Schliengen 2005, S. 34-57, hier S. 42.

¹⁰ Unklar bleibt, ob dies geschah, weil er eine Frauenstimme (speziell die von Viardot) für die Rolle passender fand als den Tenor, oder aus anderen Gründen. Jedenfalls war Berlioz eher kein Anhänger Männerrollen singender Frauen, s. dazu Hector Berlioz, *Memoiren*, hg. von Wolf Rosenberg, München 1979, S. 133f.

¹¹ Auch in einem Streichquartett gibt es bekanntlich kein bruchloses Kontinuum zwischen den Tonhöhen. Entscheidend für die Einschätzung des Tons ist das Register, in das er auf dem jeweiligen Instrument fällt. Vgl. dagegen die solche Aspekte ausklammernden Untersuchungen von Rebecca Grotjahn: „Die Singstimmen...“ a.a.O., S. 41.

¹² Versuche einer “Auflösung der Mann-Frau-Polarität zugunsten eines >Geschlechterkontinuums<” scheitern ohne elektronische Klangveränderung (mit deren Hilfe sich bekanntlich Farinellis Kastratenstimme herstellen ließ) momentan jedenfalls an den Stimmen, für die überhaupt komponiert werden kann. Die zitierte Formulierung stammt aus Tobias Rapps Bericht über das Internationale Symposium “Gender Studies – Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft” in: *Musikforschung* 2/1997, S. 221.

übrigens auch in Aufführungen der jüngeren Vergangenheit,¹³ macht das dramatische Geschehen zumindest normaler: ein Mann liebt eine Frau, und nicht: eine als Mann verkleidete Frau liebt eine Frau. Eine kompositorische Auswirkung der Besetzung wäre: Die tief erscheinende Kontraaltstimme nutzt für wirkungsvolle Koloraturen ihren unteren Bereich. Dies ist derjenige, der sie von einer hohen Frauenstimme unterscheidet, sie vor ihr auszeichnet. Hohe Koloraturen wirken vom Kontraalt gesungen leicht schrill oder lächerlich; diese Lage wäre für eine gewöhnlichere, nämlich höhere Frauenstimme ja problemlos erreichbar. Die Kontraaltstimme indessen wird zeigen, was sie dort an Ton hat, wo andere, normale Frauenstimmen, nicht mehr mithalten können: in der Tiefe. Der Komponist wird bei Koloraturen für den Counter aber den höheren Bereich wählen, denn dieser unterscheidet ihn von den Männerstimmen und ist ganz ihm zu eigen.

In Rossinis *Tancred* scheint die doppelte Verkörperbarkeit einer Figur den Geschlechtscharakter der Stimme entweder zu neutralisieren – es ist „nur schöner Gesang“, geschlechtslos, höchstens das dargestellte Geschlecht zählt – oder die Rolle nobilitiert jedes Geschlecht und jede, auch die gleichgeschlechtliche Liebe, die sich noch nur verkleidet zeigen kann.

Nach 1800 setzte sich „als Stimmfach für den ‚amoroso‘ der weibliche Contralto“¹⁴ gegen den Kastraten durch. Das bewirkte eine Veränderung dessen, was bis dahin Belcanto bedeutet hatte. Pauline Viardot, die als Tancred erst um 1840 auftrat, war aufgewachsen in einer Tradition des Singens, die man mit dem Wort Belcanto als eigentliches Kastratensingen bezeichnet hat. Mit ihrem weiblichen Belcanto veränderte Viardot die Rollen, ohne sie zu deformieren. Sie stellte in den Männerrollen dar, was sie selber war, und verkleidet gelang ihr das besser umso eher, als es für den Typus des Mischwesens noch gar kein Podium gegeben hätte.

Ein Teil dessen, was zum Belcanto gehörte, wird von Rossini bereits notiert. Gerade deshalb verwahrte sich der Komponist wohl gegen Verzierungskünste, wie sie Velluti einer seiner Figuren hatte angeeignet lassen. Velluti, der als der letzte der großen Kastraten galt, überlastete – wie berichtet wird – die Melodien so mit Verzierungen, die den Beifall der Zuhörer anregen sollten, dass Rossini seine Musik nicht wiedererkannte und empört war.¹⁵ Für Tancred aber standen die Töne, die gesungen werden sollten, bereits fast alle da. Eine auf die Substanz der Stimmführung konzentrierte Fassung von Tancreds berühmter Arie würde demonstrieren, welche der notierten Töne als Dekoration anzusehen sind. Dass man sie noch mehr verzieren konnte und wie weit Rossini so etwas selber unterstützte, zeigen seine eigenen in einigen Fällen wieder aufgetauchten Varianten für bestimmte Sängerinnen.

Anderes die Ausführung Betreffendes verzeichnete Rossinis Notentext nur spärlich: das Schleifen und Ziehen der Töne, die zeitliche Gestaltung der kleinen Noten, den Ausdruck oder das Timbre, das bestimmten Stellen zu verleihen war, einen Großteil der dynamischen Gestaltung. Mehr von diesem gewöhnlich zur Aufführungspraxis gezählten Teil des Erklingenden enthält eine Mitschrift, die der wohl berühmteste Gesangspädagoge des 19. Jahrhunderts, Viardots Bruder Manuel Garcia, in seiner Schule wiedergibt. Sie dokumentiert Vellutis Gesang. Dieser habe Rossini nach deren Auseinandersetzung geantwortet, der Sänger

¹³ vgl. Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1993, S. 339. Siehe auch *Reclams Lexikon der Opernwelt*, a. a. O., Artikel „Jochen Kupfer“. Er sang die Rolle des Tancred in einer Aufführung an der Berliner Staatsoper 1994.

¹⁴ Sieghart Döhring/Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (= Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 13, hg. von Siegfried Mauser), S. 16.

¹⁵ vgl. Hans Fritz, *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*, Tutzing, 1994, S. 104. Die Partie des Arsace gehörte zu Rossinis 1813, also ein Jahr nach Tancredi in Mailand uraufgeführter Oper „Aureliano in Palmira“. Siehe dazu auch Artikel „Velluti“ im *Sängerlexikon*, Spalte 3581f.

habe das verbrieftete Recht, seine besonderen technischen Fähigkeiten in einer Partie zu demonstrieren und dabei Änderungen in der Partitur vorzunehmen.¹⁶

Die italienische Oper des Belcanto wurde bekanntlich in den fünfziger Jahren von Maria Callas wiederentdeckt. Nicht zufällig war es gerade die von Primadonnen des 19. Jahrhunderts gewissermaßen weiblich gemachte Kunst der Kastraten, die von dieser Diva wiederbelebt werden konnte. Und die gewiss medial verstärkte Überblendung der Stimmcharaktere wird nicht selten auch heute noch wahrgenommen: „Kaum ein Homo, der sie nicht verehrt...“ hieß es von ihr in den mittlerweile nicht mehr zu öffnenden Filmtipps des *Gegenpol*.¹⁷

Schon früher aber, bereits in den zwanziger Jahren, hatte die Renaissance von Händel-Opern begonnen. Wie verhielt man sich bei deren Wiederbelebung zu den hohen Männerpartien? Wurden sie als ganz artifizielle, virtuose, spielerische Musik aufgefasst, gewissermaßen neutral, eine Musik für Spielfiguren? Oder wünschte man sich die Glaubwürdigkeit der Charaktere? Sollte das Ein- oder Nachfühungsvermögen des Publikums beansprucht werden? Es hat offensichtlich eine Reihe von Kompromissen gegeben, wie an einer allerdings bereits aus den fünfziger Jahren stammenden Bearbeitung von Händels *Radamisto* gezeigt sei. Mehrere Partien der Oper wurden auf gewöhnliche Männerlagen umgeschrieben. Der Ausgabe lag eine „Freie Nachdichtung und Bühnenfassung von Heinz Rückert“ für die Wiederaufführung des Werkes während der Händel-Festspiele 1955 in Halle zugrunde.¹⁸ Eine entsprechende in den Gesangslagen unrevidierte Fassung des Klavierauszugs als Teil der neuen Gesamtausgabe erschien erst vor wenigen Jahren. Aber auch in diese neue Gesamtausgabe waren bei einem anderen Stück ähnliche Lagenveränderungen eingegangen: Die eher für das 19. denn für das 18. Jahrhundert typische Lage für Liebhaber zog der Musikwissenschaftler Rudolf Steglich noch 1958 der Originallage vor, indem er aus der Sopran-Partie des Xerxes eine für Tenor machte. Dies hatte zur Folge, dass Xerxes' Braut, Amastris, eine Partie in Altlage, die in einer neuerlichen Gemengelage des Stücks bis auf den Schluss als Mann verkleidet auftritt, nicht mehr tiefer sang als ihr Bräutigam, eine – wie gesagt – sehr übliche Lagendisposition. Sie spiegelte eine Rangfolge der Sänger wider (und damit auch des von ihnen dargestellten Geschlechts). Zurück zu *Radamisto*. Es handelte sich bei Heinz Rückerts Bühnenfassung nicht um Veränderungen, die das Oben und Unten eines Paares tangieren, sodass die satztechnisch heiklen Aspekte der Lagenvertauschung unberührt blieben. Aber es gibt Merkwürdiges. Hier eine Liste der Stimmlagenbezeichnungen aus Händels *Radamisto*, hinter den Namen der Personen ist jeweils zuerst die ursprüngliche, dann die Stimmlage nach Rückerts Fassung notiert:

Personen:

Farasmane, König v. Thrakien: Bass = Bariton

¹⁶ Siehe *Sängerlexikon*, Artikel „Velluti“, Spalte 3582. Velluti schwor, nie mehr Musik von Rossini zu singen. Später versöhnten sich die beiden. Velluti war übrigens ein guter Bekannter der Familie Garcia: Er sang zum Beispiel 1824 die Hauptpartie in Meyerbeers extra für seine Stimme geschriebener Oper *Il cruciato in egitto*. Seine Partnerin war die Primadonna assoluta des 19. Jahrhunderts, Maria Malibran (1808-36), Schwester Manuel Garcias (1805-96) und Pauline Viardots.

¹⁷ www.gegenpol.net/hefte/2000/04221.html aufgesucht am 3.9.03 um 16 Uhr. Einen guten Überblick über Opernbücher und –aufsätze homosexueller Autoren gibt Tobias Robert Klein, „>>Il dolce suono...<<. Gender-Studien und italienische Oper des 19. Jahrhunderts. Sozial- und musikhistorische Problemskizzen“, in: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, hg. von Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke, Regensburg 1998, S. 172 sowie 177f.

¹⁸ Publiziert zuerst 1973, eine Gesamtaufnahme dieser Fassung auf Schallplatten bei ETERNA. Dies war übrigens nicht die erste Neubearbeitung, die das Werk erfahren hatte. 1927 ging ihr die von Joseph Wenz, Göttingen, voraus.

Radamisto, sein Sohn: Contralto = Bass
Zenobia, seine Gattin: Sopran = Alt
Tigrane, Fürst v. Ponton: Sopran = Tenor
Tiridate, König v. Armenien: Bass = Bariton
Possilena, Tochttes Farasmenes und Gattin Tiridates: Sopran = Sopran
Fraarte, Diener Tiridates: Sopran = entfällt

Die Tabelle suggeriert, dass mehr verändert wurde, als tatsächlich es der Fall war. Die Lagen von Farasmane, Zenobia und Tiridate sind in beiden Fassungen gleich, nur bezeichnete man sie 1955 anders, um Unterschiede zu den tatsächlich veränderten Stimmlagen festzuhalten. Dagegen wurden die Lagen zweier Männerrollen verschoben, die von Radamist und die von Tigrane, und zwar in der einfachsten Form: Sie wurden oktaviert, so dass keine weiteren Änderungen dringend nötig waren. Der vorgelegte neue Plan an Stimmlagen war reichhaltig, so ziemlich alles war im Angebot. Ursprünglich hatte es fast nur gleiche Lagen gegeben; eine große Palette der Lagen strebte Händel offenkundig nicht an; er kombinierte die Stimmen ähnlich wie Rossini es noch bei *Tancred* tun wird: Die männliche Hauptfigur hat eine etwas tiefere hohe Stimme, und die Stimme seiner Geliebten liegt etwas darüber. Was aber bedeutete Bass bei Händel? Die Stimmbezeichnung, im älteren Sinne als Satzfunktion verstanden, passt im Groben: Teils singen die beiden in der Gesamtausgabe als Bass bezeichneten Stimmen tatsächlich die tiefste Stimme des musikalischen Satzes insgesamt (wenn man von einem möglichen 16-Fußinstrument absieht), doch sind sie für einen Bass ziemlich hoch (weshalb sie modern – wobei keine Rücksicht auf die Satzfunktion zu nehmen war – beide als Bariton firmieren). Diese ursprünglichen Bässe liegen aber eindeutig höher als die Partie Radamistos, wenn sie oktavtransponiert wird. Dessen Oktavierung macht die Hauptpartie zur tiefsten des Stücks insgesamt, und so schafft die Bearbeitung von 1955 besonders in dem Duett zwischen den Gatten Zenobia und Radamist abstruse Klanggebilde. Der Abstand Radamists zum instrumentalen Bass bleibt ganz klein, manchmal unterschreitet Radamist den Bass sogar, und die Tieferlegung seines Kontraalts lässt zumindest im Notenbild vereinzelt Quartsextakkorde entstehen; aber wir hören – selbst wenn kein 16-Fußinstrument dabei ist – doch die konventionelle Basslage im Generalbass, als wäre dessen Ton der tiefste, eine Täuschung durch Konvention. Man nimmt wahr, was sein sollte. Im Gegenzug expandiert der Abstand der beiden Gesangsstimmen, und bei einer imitatorischen Satzstruktur, die mit ihren zwei Soli ursprünglich etwa gleicher Lage zu einem Generalbass nach Triosatz klingt, hat dies irrwitzige Folgen: Es ist, als wollte ein Bär in den Fußstapfen eines Gänschens marschieren.

Frauen auf der Bühne verlieben sich in andere Frauen auf der Bühne, die als Männer auftreten: z.B. die Tochter des Gefängniswärters in Beethovens *Leonore* (oder viel früher schon eine Dame in die Hauptfigur des genannten ungefähr 400 Jahre alten spanischen Lustspiels *Don Gil mit den grünen Hosen*, das mit einer erst kürzlich wieder aufgeführten Oper von Walter Braunfels¹⁹ oder mit dem ein halbes Jahrhundert alten Film in Gründgens' und Wennigers Regie eine bis in die Gegenwart reichende Bearbeitungs- und Aufführungstradition vorzuweisen hat). Frauen verlieben sich auf der Bühne aber eher irrtümlich in die andere Frau. Aus ist es mit der Liebe, sobald sie das "öffentliche" (eingeständene) Geschlecht der/des Geliebten erfahren! Die verliebten Frauen machen sich lächerlich. Um sich ungebetene Liebhaberinnen vom Hals zu halten, kann eine Frau aber vortäuschen, ein Kastrat zu sein, wie es die Hauptfigur aus Wilhelm Heineses Roman *Hildegard von Hohenthal* tut, die als Kastrat verkleidet in Italien Triumphe feiert.²⁰

¹⁹ Braunfels' Oper heißt *Don Gil von den grünen Hosen*. Sie wurde 1924 uraufgeführt.

²⁰ Ähnlich vermutlich in Rossinis *L'equivoce stravagante*, einem Stück, das wegen seines ungehörigen Librettos der italienischen Zensur zum Opfer fiel.

Die Umkehrung (Männer verlieben sich auf der Bühne in Männer, die als Frauen verkleidet sind) kenne ich nicht aus der Oper, aber aus einer Erzählung von dem, was Oper bewirken kann: Der junge französische Bildhauer Sarrasine, der sich infolge einer Künstlerreise in Rom aufhält, verliebt sich in einen Kastraten. Dieser tritt als Frau auf. Sarrasine hält ihn auch für eine Frau, und damit ist sie für ihn auch das ideale Modell seiner Bildwerke. Dass er sich täuschen lässt, macht ihn nicht etwa lächerlich, im Gegenteil: er wird zu einer tragischen Figur, fast wie der Mitleid und Ekel zugleich erregende hundertjährige Kastrat in der rückschauenden Rahmenhandlung von Balzacs berühmter Novelle.²¹ Frauen, die sich in als Männer verkleidete Frauen verlieben, waren natürlich nicht tragisch. Wäre die Zeit für Tragik auf der Bühne nicht erst einmal vorbei gewesen, so hätte die wohl erste auf der Opernbühne auftretende Frau, die diesmal nicht nur aus Versehen eine Frau liebt, Gräfin Geschwitz, eine solche Heldin werden können. Sie ist die einzige, die bis zuletzt zu Lulu hält.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts setzte eine gesellschaftliche Entwicklung ein, die als Polarisierung der Geschlechter beschrieben wurde. Sie führte auch in der Oper, jedenfalls in den Textbüchern, zu einer Festlegung der Charaktere, zu einem Schwinden der Übergänge und zu desto spektakuläreren Verwandlungen. Währenddessen lotete die Musik die Möglichkeiten des Dazwischen um so intensiver aus; ihr Glück war, dass ihr Sinn nicht ausgesprochen werden konnte. Nun kam für bestimmte Szenen im Libretto nicht mehr jedes Geschlecht in Frage, Ambiguität kam aus der Mode. In Mode aber kam die Wahnsinnszene, ein, aus dem Rückblick gesehen, typisch weibliches Genre.²² Besonders die italienische und französische romantische Oper profitierten von ihm. Vorab eine gewiss rabiate inhaltliche Fixierung: Wahnsinnig heißt hier, die Figur hat Vorstellungen, die mit der präsentierten Realität nicht übereinstimmen: Gewöhnlich hält sie einen Toten (oder tot Geglaubten) für lebendig oder umgekehrt. Die Wahnsinnsarie war das Aufsehen erregendste Stück des ganzen Abends. Wie macht es ein Komponist, dass die Figur von ihrem Wahnsinn nicht nur spricht, dass nicht nur die Worte den Eindruck von Wahn vermitteln? Es muss schon die Musik selbst wahnsinnig werden. Wir könnten Ihnen nun die technischen Tricks verraten, die Bellini oder Donizetti angewandt oder erst erfunden haben, wie Mittel der Instrumentation, das Spiel mit Pausen, die irrwitzigen Modulationen. Mit der Verletzung der Gesetze sogenannter musikalischer Logik konnte man darüber verfügen, dass ein Darsteller nicht bei Trost war, darin liegt gewissermaßen die ratio des musikalischen Irreseins. Zuvor aber soll versucht werden zu erklären, warum Männer auf der Bühne nicht wahnsinnig werden durften. Was zeichnete die Frauen aus? Woher ihr Privileg? Ein paar Antworten ergeben sich von selbst, nimmt man sich eine Wahnsinnszene besonderer Art vor. Fernando Paer²³, ein Rivale Rossinis und dessen Vorgänger als Leiter des Pariser Théâtre italien, schrieb 1805, also mit Rossinis *Tancred* fast zeitgleich, seine Oper *Agnese*. Das Stück hat eigentlich keinen männlichen erotischen Helden. Es handelt sich um eine Vater-Tochter-Geschichte. (Der eifersüchtige Vater wird wahnsinnig angesichts der Emanzipation der Tochter, deren Liebeswünsche in von ihm unabhängige Richtung gehen. Noch Madonnas „Papa don't preach“ kennt das.) Eigentlich spielt die ganze Oper im Irrenhaus bzw. in dem Wald, der das Irrenhaus umgibt. (Ich gebe die story als verlängerten Limerick wieder:) Der Vater, Graf Uberto, hält sich dort auf, seitdem er vor sechs Jahren dem Wahn verfiel, seine Tochter Agnes sei tot, und dabei ist sie bloß mit einem Geliebten, den ihr Vater nicht für sie ausgesucht hatte, ausgebücht. Dieser ganz unheroische Geliebte, mittlerweile ihr Gatte, von dem ihr eine sechsjährige Tochter geblieben ist, hat nun wiederum eine Geliebte, und als Agnes das

²¹ Übrigens bleibt die Geschlechtsidentität des Bildhauers bei allem Hin und Her nicht einmal äußerlich intakt. Ein winziges Zeichen ihrer Verwischung gibt die mit Weiblichkeit konnotierte Endung seines Namens. Siehe dazu Roland Barthes, *S/Z*, Frankfurt am Main 1987, Abschnitt X. „Sarrasine“, S. 21f. Ich danke Eckhart Tramsen aus Berlin herzlich für die Chance, diesen Text zu lesen.

²² Zur aktuelleren Diskussion um dieses Genre siehe die klugen Bemerkungen von Tobias Robert Klein, a. a. O., S. 173 sowie S. 183ff.

²³ 1771-1839. Paer war 1804(?)–07 Hofkapellmeister in Dresden.

erfährt, verlässt sie ihren Mann, um mit ihrer Tochter zu ihrem Vater zurück zu kehren. Den trifft sie im Wald an, er ist seinerseits ausgebücht: aus der Irrenanstalt, und das zum wiederholten Mal. Ein paar Anmerkungen zu der Szene gleich am Anfang der Oper, in der Agnes mit ihrer Tochter im Wald auf ihren irren Vater trifft: Ein Duett (mit sehr eigenen tonartlichen Ausweichungen; überhaupt fällt primär der Harmonik zu, den Eindruck des Wahnsinnigen zu erzeugen, denn bei dem höheren Alter des Vaters, das musikalisch präsentiert sein will, nicht etwa durch eine Fistelstimme, die einem Greis zugekommen wäre, sondern durch die tiefe Lage, die sonst für Gesetztheit steht, entfällt die Chance einer musikalischen Zeichnung des Charakters mittels verrückter Koloraturen) wird umschlossen von Recitativo-Passagen, die – wie gewohnt – harmonisch und syntaktisch locker gefügt sind und sich unmittelbar dem Text anschmiegen. Die männliche Hauptperson hat nun eine Lage, bei der Mann gegen Frau nicht mehr austauschbar ist. Kein Changieren des Geschlechtscharakters, alles ist eindeutig. Dennoch sind die Geschlechter nicht auf solche Charaktere fixiert, wie sie sich dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts herauskristallisierten: Wegen solcher Unbestimmtheit kann diese Oper mit einer Wahnsinnsszene für einen Mann noch nicht zur Oper des 19. Jahrhunderts gezählt werden. Sie war – wie Berlioz es ausdrückt – “in der dämmerigen Übergangszeit, die der Ära Rossini voranging, berühmt.”²⁴ Es handelt sich um eine vollständige Umkehrung dessen, was in der weiblichen Wahnsinnsszene möglich war. Die Umkehrung vollzieht sich auf zwei Ebenen, der des Geschlechts (w und m) und – nunmehr dem Timbre folgend eine grundsätzliche Scheidung in weibliche und männliche Stimmen vorausgesetzt – der der Stimmlage (h und t), so dass innerhalb der Frauen- und Männerstimmen jeweils hohe und tiefe Stimmen zu trennen sind und ein aufs Ganze gerechnet nicht allzu kleiner Bereich der Überschneidung existiert. In Paers *Agnese* sind gewissermaßen die Vorzeichen für beide Partikel vertauscht. Die beiden anderen Möglichkeiten, bei denen sich jeweils hälftige Umkehrungen ergeben hätten, wären gewesen:

1. Es gälte w + t: gleiches Geschlecht, andere relative Stimmlage; d.h. weiblich – tief. Es gibt in Opern keine Mütter, die wahnsinnig werden dürfen, weil ihr Sohn eine andere Gattin will, als sie sich für ihn wünschen. Die Mutter-Sohn-Liebe ist in der Oper überhaupt sehr unterbelichtet. Wahnsinnig werden nur jugendliche Liebhaberinnen.
2. Nun gälte m + h: anderes Geschlecht bei gleicher relativer Stimmlage; d.h. männlich - hoch. Es gibt meines Wissens kein Beispiel eines wahnsinnigen Mannes, der, wie es bei der weiblichen Wahnsinnigen üblich war, aus Liebe in einer damals prinzipiell gesellschaftsfähigen Form wahnsinnig wird, also nicht-inzestuös und heterosexuell.

Für Agnes' Vater hatte ja gegolten: m + t; das folgende Beispiel zeigt die noch fehlende, einzig üblich gewordene Konstellation für Wahnsinnige: w + h.

Vielleicht erstes Muster dieses normalen Liebeswahnsinns war eine Oper von Paisiello: *Nina oder Wahnsinn aus Liebe* (Nina o sia Pazza per Amore),²⁵ vom Geschehen her gegenüber Paers Oper eine Umkehrung der Vorzeichen: Bei dieser Vater-Tochter-Geschichte wird nicht der Vater, sondern die Tochter wahnsinnig. Wieder löst ein vom Vater nicht gewünschter Liebhaber den Konflikt aus. Wie bei Paer steht die Wahnsinnsszene eher am Anfang der Oper; mit ihr stellen sich die wahnsinnigen Figuren jeweils vor, und die Oper konzentriert sich im folgenden auf die Heilung der Kranken. Dort wird bereits eine Reihe später für das Genre typischer technischer und dramaturgischer Möglichkeiten ausprobiert.

²⁴ Hector Berlioz, *Memoiren*, hg. von Wolf Rosenberg, Königstein/Ts 1985, S. 131.

²⁵ Giovanni Paisiellos (1740-1816) *Commedia in prose e versi* wurde 1789 in Neapel uraufgeführt. Die folgenden Zitate aus *Nina oder Wahnsinn aus Liebe, Musik von Paisiello mit Deutsch- und Italienischem Text für das Klavier mit begleitung einer Violine gesetzt und Unterthänigst gewidmet der Durchläuchtigsten Regirenden Frau Herzogin von Zweybrücken* von Carl Fränzl, No 308 in Mann bei I. M. Götz. Die Auftrittsarie Ninas = Nr. 4, S. 38-44.

Zunächst herrscht eine übertriebene Idylle: In pastoralem F-dur träumt Nina bei der Vorstellung von der Rückkehr ihres Geliebten, es müssten dann Blumen sprießen und duften. Zum Ende des Vordersatzes des sechzehntaktigen periodischen Rondotheemas hin erfolgt über den zum Neapolitaner gewendeten Trugschlussklang eine unerwartet schnelle Modulation nach a-moll, die Repräsentin der in italienischer Musik so beliebten dritten Stufe von Durtonarten, welche einen Stich ins Melancholisch-Sentimentale gibt.

The image displays two pages of handwritten musical notation. The first page contains two systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics in German and Italian: "liebter he-ne Ach! du schwei-geft noch! hol-des Echo du wieder hall be-ne ah! am-mu--to--li! In cui ftanca orn-ai già fe". The bottom system continues the vocal line with lyrics: "dem ich stets meine Lei-den klagte, horch wie er am Waf-fer fall il mio pianto E-co pie-to-fo ei ri-tor-na, dolce a te". The second page also has two systems. The top system has lyrics: "nach der Freun-din frag-te horch er ruft mich, still-le weh chie de la spo-za, pian mi chiama, piano ai". The bottom system continues the notation. The page number "308" is visible in the bottom right corner of the first page.

Notenbeispiel: Das Rondotheema von Ninas Wahnsinnsarie bei seinem dritten Erscheinen (ab dem sechsten Takt des Beispiels bis zum viertletzten)

Wie genau diese Wendung – in dem Notenbeispiel die ersten vier Takte der zweiten Akkolade – auf den Text bezogen ist, bleibt fraglich: Gewünscht war zuvörderst eine exquisite und illusionistische harmonische Farbe, die sich mit Glücksgefühlen der Unglücklichen („seine [traurige] Freundin zu umarmen“ im ersten Refrain) ebenso verbinden ließ wie mit Lamentieren („seine klagenden Töne hören“ und „dem ich stets meine Leiden klagte“ beim zweiten und dritten Auftauchen des Refrains).²⁶ Als Rückmodulation des zweiten Couplets ist bei den Worten „ach! mein Geliebter! Ach! du schweigst noch“ dreimal der doppeldominantische übermäßige Quintsextakkord zu hören, und nach diesem überdeutlichen musikalischen Doppelpunkt leistet Paisiello sich eine Fermate, mit unbegleitetem Gesang fantastisch aus dem Stegreif füllbar (der letzte Rest der Rückmodulation erscheint noch in den ersten Takten des Notenbeispiels). Zum Ende hin, wo Nina Stimmen, nein: nur seine (des Geliebten) Stimme hört: „horch er ruft mich, stille weh mir“ (siehe die letzten drei Takte des Notenbeispiels): Übergang in hohe, (noch im *Tristan*) fern erscheinende parallele Terzen, instrumental realisiert von einem Fötenduo. Schließlich enttäuscht „Ach, er kommt nicht... umsonst“: eine von Pausen durchsetzte löchrige Textur ohne melodische Linie, eher

²⁶ Der originale Text lautet: “a veder la mesta amica”, “La sua fiamma i suoi lamenti“ und “il mio pianto Eco pietoso“.

stockendes Parlando, gesungen zu einer Musik, mit der Paisiello mit einer genial-einfachen formalen Idee die hier zu erwartende letzte Reprise der idyllischen Anfangsmusik dieses Wahnsinns-Rondos ersetzt: einer Mischung aus dem Beginn des ersten und einer dreifach gesungenen Variante des dritten Couplets. Das Interesse an exorbitanten Charakteren ist in den letzten Jahren explodiert, und so gibt es diese Oper auf DVD in einer Produktion des Zürcher Opernhauses. Nina, gesungen von einer heutigen Primadonna, Cecilia Bartoli.²⁷ Dass wir gegen formal Feinsinniges abgehärteter sind, nur noch wenig davon fühlen, könnte das Fallenlassen des verblüffenden Substituts eines letzten Refrains sowohl bei Bartoli als auch bereits in einer früheren Gesamtaufnahme der Oper mit Maria Bolgan als Nina motiviert haben.²⁸ Beide Diven brechen nach dem dritten Couplet ab und lassen ihm nur das instrumentale Nachspiel folgen; die Musik bleibt in der Enttäuschung hängen.²⁹ Ohne den sensationellen Charakter der Nina hätte es Paisiello womöglich schwerer in ein Opernprogramm geschafft, wenngleich man über all die satztechnischen Ungeschicklichkeiten heute gewiss leichter als früher hinweghört. Paisiello vertraut auf ein Repertoire von Formeln, welche voraussetzen, dass Musik wie eine Wortsprache funktioniert, ohne dass er sie selber noch antreiben müsste. Nur im Vertrauen darauf kann er den Atem der psychischen Zustände nachbilden.

Für den Farinelli-Film, den fast schon klassischen Kinohit der Neunziger, wurde die Stimme des Stars bekanntlich künstlich am Pariser IRCAM hergestellt; man gewann sie durch Mischung. Das Interesse an Mischwesen nahm um die Jahrtausendwende herum immens zu, nicht nur im Film, in der Literatur oder der bildenden Kunst. Denken Sie nur an eine Foto-Ausstellung, die 2003 im Berliner Museum für Indische Kunst lief. Die Fotografin Dayanita Singh hat den Eunuchen Mona Ahmed über dreizehn Jahre hinweg begleitet; sie zeigt ihn "im Kreis der anderen Eunuchen, mit denen sie längere Zeit in einer Art Wohngemeinschaft zusammengelebt hat."³⁰ In der Musik gibt es ebenfalls seit mindestens zwei Dezennien reges Interesse seitens der Komponisten an Gesangsstimmen, die die Sprechstimmenlage des weiblichen mit dem Timbre des männlichen Geschlechts mischen. Besonders Olga Neuwirth hat seit Beginn der 90er Jahre immer wieder für Counter geschrieben. Peter Eötvös schrieb die Rollen der drei Schwestern in seiner gleichnamigen Oper (nach Tschechov) ebenfalls für dieses Stimmfach, das hier das Geschlecht der Figuren neutralisieren sollte. Klaus Hubers Oper *Schwarzerde*,³¹ die 2001 in Basel uraufgeführt wurde, braucht einen Counter ebenso wie die 2003 in Bregenz uraufgeführte Oper *die schöne wunde* von Georg Friedrich Haas, und auch in Isabel Mundrys *Ein Atemzug – Die Odyssee* (2005) gibt es diese Stimme. Mittlerweile wird den Mischformen und allen Überschneidungserscheinungen gelassener begegnet, wie beispielsweise die Berliner Ausstellung der Sammlung Scharf-Gerstenberg mit dem Titel

²⁷ Die Produktion von 1998 beruht auf der 2. Fassung von 1790. DVD-Video eines Live-Mitschnitts von 2002 bei Arthaus Musik 100366, mit anderem booklet nochmals erschienen in einer Kollektion der Frankfurter Allgemeinen Zeitung mit dem Titel *Die 20 wichtigsten Operaufführungen*.

²⁸ Aufnahme der CD von 1999, Label: Nuova Era Internazionale s.r.l. (2006), ISBN-NO. 978-3-86562-680-6. Daneben spielt sicher die Tatsache eine Rolle, dass Parisottis *Arie antique*, die das Stück ebenfalls enthielten und es zum Schlager machten, gewisse Singweisen und eine andere formale Façon eingebürgert haben.

²⁹ Die Form dieser Arie, deren sechzehntaktiger Refrain musterhaft untransponiert bleibt, ist in der Forschung abweichend beurteilt worden. Vgl. Sabine Meines, „Blick ins Grüne. Empfindsame Perspektiven in Giovanni Paisiellos *Nina o la pazza per amore* (1789)“, in: *Histor/Herstory. Alternative Musikgeschichten*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 279-303, hier insbesondere 287, Anmerkung 32. Es existieren auch vollständige Aufnahmen der Arie, z.B. auf youtube mit Anna Caterina Antonacci unter: <http://www.youtube.com/watch?v=KlC2-OrxWLC> (Aufruf: 24. August 2010, 21:42).

³⁰ s. *Museums-Journal* Nr. III, 17. Jahrgang, Juli 2003, hg. vom MD Berlin, S. 36-37.

³¹ UA am 3. 11. 2001 am Theater Basel. Für den Counter ist die Rolle des Knaben. Dies ist ein Fall von Travestie auf anderer Ebene; das Alter wird verkleidet.

„Double Sexus. Hans Bellmers – Louise Bourgeois“ zeigt.³² Abgeklärter und eben auch uninteressierter sieht man Genderfragen im akademischen Lehrbetrieb. Junge Kolleginnen danken den inzwischen mittelalten Vorkämpferinnen und beteuern, die Forschungen seien wichtig gewesen. In kulturgeschichtlichen Untersuchungen ginge ohnehin alles auf, auch Gender, die Sache als Ganze sei schließlich nicht zusammen mit der Lebenszeit ihrer Pionierinnen auf der Strecke geblieben. Galt es eine Zeit lang als Muss oder unbedingt als Plus, bei einer Bewerbung Arbeiten im Bereich Genderforschung vorweisen zu können, so kann von solchen Forschungen jetzt leicht zu viel des Guten herrschen.

Zu einer menage a trois gehörten meist zwei Frauen plus ein Mann. Das jedenfalls vermittelt mir eine Suchmaschine. So war es nicht bei Pauline Viardot. Sie lebte jahrelang mit ihrem Mann und mit dem russischen Dichter Turgenjew zusammen. Aber so war es bei Ligeti, jedenfalls in seinen *Nouvelles Aventures* (1962-65). Sie enthalten eine große hysterische Szene, natürlich des Soprans; zusätzlich gibt es eine Alt- und eine Bassstimme. Wir verändern die Szenerie ein wenig, behalten die Lagen bei: hoch – mittel – tief, besetzen die Partien aber mit einer Frau und zwei Männern: der Alt wird vom Counter gesungen. Der Text, bei Ligeti nur Laute, nach ihrem Farbwert sortiert, ist durch einen lateinischen Text aus Juvenals *Satiren* ersetzt. Er entstand um das Jahr 100. Das Lateinische und Ligetis Laute liegen in ihrer Künstlichkeit auf einer fast gleichen Ebene. Juvenal schildert die Sitten hochrangiger römischer Homosexueller, nur solcher aber, die nicht zu ihrer Leidenschaft stehen, ihre Neigungen stattdessen „hinter einer altrömischen oder philosophischen Fassade zu verbergen suchen“³³. Aus dieser Zeit stammen „die ersten Berichte über Kastration eigens für künstlerische Zwecke.“³⁴ Sie betrafen griechische und römische Pantomimen und Tänzer, die – wie die Berichte nahe legen – auch sangen. Noch schlimmer ging es der jungen Frau, von der Juvenal spricht, unserer hysterischen Sängerin. An der geheuchelten Sittenstrenge ihres Vaters starb sie.

³² s. dazu Kyllikki Zacharias im: *Museums-Journal* Nr. 2, 24. Jahrgang, April-Juni 2010, hg. vom MD Berlin, S. 54-55.

³³ Juvenal (Ivenalis, Decimus Iunius), *Satiren*. Lateinisch – deutsch, hg., übersetzt und mit Anmerkungen von Joachim Adamietz, München 1993, S. 330.

³⁴ Vgl. Hans Fritz, *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte* (= Musikethnologische Sammelbände Bd. 13), Tutzing 1994, S. 44.