

bleibt es verschmerzbar, dass die Aktualisierung der Literatur nicht mehr ganz zeitnah erfolgte und so etwa Holger Bönings Mattheson-Monografie von 2011 nicht mehr berücksichtigt wurde.

(März 2013)

Nicole Schwindt

KORDULA KNAUS: *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2011. 261 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 69.)

MARCO BEGHELLI und RAFFAELE TALMELLI: *Ermafrodite armoniche. Il contratto nell'Ottocento*. Varese: Zecchini Editore 2011. VII, 216 S., Abb., CD, Nbsp. (Personaggi della Musica. Band 7.)

CORINNA HERR: *Gesang gegen die Ordnung der Natur? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte. Mit einem Geleitwort von Kai WESSEL*. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2013. 556 S., Nbsp.

ANKE CHARTON: *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012. 357 S. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung. Band 4.)

Vier kürzlich erschienene Publikationen widmen sich dem Thema der Singstimmen, Sängerinnen und Sänger. Da gleiche und ähnliche Fragen und Phänomene aus leicht voneinander abweichenden Perspektiven behandelt werden, ergänzen sie sich vorzüglich. Die parallele Lektüre sei Interessierten deshalb ausdrücklich empfohlen. Abgesehen von jener Marco Beghellis sind alle Publikationen mehr theoretisch als philologisch orientiert. Denn sie basieren weitgehend auf Sekundärliteratur und den darin überlieferten Quellentexten bzw. auf modernen Editionen älterer Musik. Daneben sensibilisieren sie ausnahmslos für kommende weitere Forschungen zum Thema. Von Stereotypen und Anekdoten durchsetzte ältere Forschungsliteratur zu Kastraten, vor allem solche mit psychologisierenden Ansät-

zen, wird konsequent vermieden, um stattdessen das hiervon Abweichende, Vorhandene im Licht aktueller Theorien neu zu bewerten. Hierzu befragen die Autorinnen und Autoren Kommentare zu Schauspiel- und Opernaufführungen (die gleichwohl bisher nur in begrenzter Anzahl bekannt sind), Librettodrucke und zum Teil auch die musikalische Textur. Die „Analogie und Abgrenzung zu zeitgenössischen Menschen- und Geschlechterbildern“ (Herr, S. 117), die die drei deutschsprachigen Publikationen anmelden, erfolgt erstmals über Beobachtungen zu Vokal- und Rollenprofilen, die allgemein mit dem Übergang vom Eingeschlechter- zum Zweigeschlechtermodell, der Verknüpfung des Heroischen mit Männlichkeit, generellen Hinweisen zur Säftetheorie (s. a. Heller 2003) und Thesen Judith Butlers (Charton) verbunden werden. Umgekehrt sind die vier musik- und theaterwissenschaftlichen Publikationen aus ihren Erkenntnissen zu Stimmen, Sängerinnen, Sängern und Schauspiel heraus ein Beitrag zur Geschlechterforschung. Nur zwei Kritikpunkte sind in Bezug auf die deutschsprachigen Publikationen anzumelden, die aber aus einer philologisch orientierten Sicht resultieren und in der hiesigen Musikwissenschaft häufige Vorgangsweisen beschreiben: Sekundärliteratur in italienischer Sprache blieb weitgehend unbeachtet, weshalb sich der dargestellte Forschungsstand anders als innerhalb Italiens darstellt. Die Basis der Primärquellen, auf die Bezug genommen wird, ist im Vergleich zur Fülle der Überlieferung noch immer eine eingeschränkte, so dass, anders als angekündigt, nur ein Bruchteil des „vorhandene[n] Quellenmaterial[s]“ (Knaus, S. 31) zugrunde gelegt werden konnte. Dennoch sind die Ergebnisse selbstredend ebenso grundlegend wie anregend.

Die Publikation von Kordula Knaus ist die erste detaillierte Übersicht zur so genannten „gegengeschlechtlichen“ Besetzungspraxis der italienischen Oper (venezianische Oper des Seicento, Opera seria, Intermezzo, Opera buffa) vom 16. bis 19. Jahrhundert. Sie weist auf Wechselwirkungen zwischen diesen Gattungen sowie, hier ähnlich wie später Charton,

auf den Einfluss von Schauspielen, *Commedia dell'arte* und französischem Theater hin, all dies mit Folgen für die Darstellung von Geschlecht in der Oper (vgl. hierzu Charton, S. 247ff.). Es gelingt Knaus, genau jene verständliche, nachvollziehbare Geschichte gegengeschlechtlicher Besetzungspraxis zu schreiben, wie sie bislang fehlte. „Gegengeschlechtliche“ Besetzungspraxis sei „gleichermaßen gewöhnlich wie ungewöhnlich“ gewesen (S. 6) beziehungsweise sie sei „in den ersten beiden Jahrhunderten der Operngeschichte von einem quantitativen Ausmaß geprägt, mit dem selbst das gegenwärtige experimentelle Musiktheater mit all seinen postmodernen geschlechtlichen Spielvarianten kaum konkurrieren kann“ (S. 232). Eine glückliche Entscheidung der Autorin ist es, Rollen, in denen die Darsteller sich kurzzeitig als das andere Geschlecht verkleiden, auszuschließen. Knaus' Bewertung von Stimm- und Rollenbeschreibungen sowie das Einbeziehen von Gesangspartien, die für Sängerinnen und Sänger komponiert wurden, die sie in Rollen des anderen Geschlechts singen sollten, führt zu immer neuen Fragen und Antworten zur Wahrnehmung und Bedeutung von Geschlecht auf der Opernbühne. Die bis vor kurzem verbreitete Meinung der „völligen Austauschbarkeit“ von Stimm- und Geschlechtscharakteren innerhalb hoher Stimmen kann Knaus zurückweisen und differenzieren. Daneben wendet sie sich gegen zahlreiche Vorurteile, insbesondere in Bezug auf Männerrollen singende Frauen, wie, so Knaus, jenem, wonach Händel Travestierollen eingeführt habe, seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert an gegengeschlechtlicher Besetzungspraxis nur noch die Hosenrolle übergeblieben sei oder die erste echte Hosenrolle im Mozart'schen Cherubino bestanden habe (vgl. dagegen Charton S. 235 ff.). Stattdessen möchte sie „die Anfänge der Hosenrolle [...] völlig neu [...] erzählen“ (S. 15), zumal die auf Kastraten orientierte Forschung den Blick auf die generelle Besetzungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert besonders in Bezug auf Sängerinnen verstellt habe (S. 10). Für die Anfänge der Besetzung von Männerrollen mit Frauen zu Beginn des 17. Jahrhunderts, hier freilich meist im Schauspiel, weist sie nach, dass we-

der eine „Austauschbarkeit von Geschlechtscharakteren noch die Begründung, hierbei käme das „one sex model“ zur Geltung, eine tragende Rolle spielten“. Dies ist übrigens ein erster Hinweis darauf, dass Geschlechtervorstellungen im damaligen Italien komplizierter waren, als aktuelle Thesen suggerieren. Seltene Ausnahmen für das frühe Seicento begründet Knaus auch aus theaterpraktischen Überlegungen heraus, wenn etwa Sängerinnen und Sänger verheiratet und innerhalb derselben Truppe tätig gewesen seien (siehe auch Charton S. 151). Eine zeitgenössische Diskussion, ob Kastraten wegen ihres effeminierten Status besonders gut geeignet gewesen seien, Frauenrollen zu spielen, habe erst dann stattfinden können, als Frauen zur ernsthaften Alternative geworden seien, also erst ab dem letzten Drittel des Settecento.

Den Höhepunkt des Versehens von Männerrollen durch Frauen verortet Knaus für den Zeitraum von 1690 bis 1750. Eine Analyse von 26 Libretti Metastasios und ihrer Besetzungen, an dieser Stelle also eine echte Auswertung von Angaben der Primärquellen, hinsichtlich der sozial-inhaltlich/dramaturgisch-musikalischen Ebene der Protagonisten und Protagonistinnen ergibt, „dass die Dichte an weiblichen Interpretinnen für männliche Rollen mit aufsteigendem sozialem Status abnimmt“ (S. 100). Umgekehrt zeige sich eine absteigende Häufigkeit von Frauen in Männerrollen im Vergleich zur aufsteigenden Wertigkeit der Partien. Zutreffend ist die Schlussfolgerung, wonach, wenn die für die Opera seria des 18. Jahrhunderts postulierte These der Austauschbarkeit des Geschlechts zutrefte, es keine Entwicklung von Stereotypen für weiblich besetzte männliche oder männlich besetzte weibliche Rollen geben könne (S. 97). Auch theaterpraktische Gründe wie eine besonders ausgeprägte Körpergröße oder wenig ansprechendes Aussehen prädestinierten nach Knaus Frauen, zumindest in einigen Fällen, zum Versehen von Männerrollen (S. 112), ebenso wie spezielle Fähigkeiten der Darstellung (S. 113), ferner stimmästhetische Präferenzen (S. 115). „Insgesamt lässt sich [...] feststellen, dass die Interpretin einer männlichen Rolle [...] zwi-

schen 1700 und 1760 zwar bestimmte körperliche, darstellerische und stimmliche Anforderungen mit sich bringen musste, diese sich aber nicht unmittelbar auf die Diskrepanz zwischen dem Geschlecht der Sängerin und dem dargestellten Geschlecht bezogen, sondern die Erfordernisse der Rollendarstellung generell spiegeln. [...] Die soziale Distinktion war also in jedem Fall der geschlechtlichen Distinktion vorrangig [...]“ (S. 119).

Neben der Geschichte der Frauen in Männerrollen zeichnet Knaus eine tendenzielle Typologie der Kastratenrollen (vgl. darin auch Herr, beide beschäftigen sich u. a. mit Farfallinos Rollen- und Vokalprofil). Während, so Knaus nach Robert Freitas, in der frühen Oper (gemeint: vor 1649) Kastraten hauptsächlich Götter und allegorische Rollen gesungen hätten, so hätten sie ab den 1640er Jahren primär den liebenden, schwächlichen Mann dargestellt. Erst ab 1700 sei, vor allem in den Libretti Metastasios, die Mode der Darstellung von echten Helden aufgekommen. So habe bereits die Besetzungspraxis mit Kastraten in Männerrollen unterschiedlichen Schwerpunkten unterlegen (hier: konform zu Herr). Was nun Kastraten in Frauenrollen betrifft, so meint Knaus, dieses Phänomen sei in Rom erst im 18. Jahrhundert zum Tragen gekommen, als es in anderen geografischen Gebieten Italiens keine Tradition mehr gehabt hätte, was für das 17. Jahrhundert nicht in diesem Maße gegolten hätte (S. 123). Nachvollziehbar ist in Knaus' Argumentation auch die Aussage, wonach Kastraten aufgrund „ihrer ‚Nichtvollwertigkeit‘ keineswegs besonders dazu prädestiniert [waren], Weiblichkeit auf der Bühne darzustellen.“ (S. 149). Vor allem die letzte Feststellung bedeutet eine Korrektur des Forschungsstandes, sofern man eine solche „Nichtvollwertigkeit“ annehmen möchte – dabei handelt es sich aber nur um eine von zahlreichen Anregungen der Publikation.

Marco Beghelli beschreibt Frauen- und Kastratenstimmen, die u. a. in so genannten „gegengeschlechtlichen“ Rollen eingesetzt wurden. Insbesondere rekurriert er auf Anteile der Stimme, die von ihren Zeitgenossen als

„männlich“ [voce mascolina] und „weiblich“ [voce femminina] beschrieben wurden und die eine „dramatischere, rauhere Altstimme“ bei gleichzeitiger „leichter Sopranstimme“ [soprano leggero e buffo/serio] aufgewiesen hätten (S. 11, S. 5, S. 114). Der gleichzeitige Besitz beider Stimmen, so Beghelli, sei als Qualitätsstandard der Gesangstechnik von Sängerinnen und vielleicht auch Kastraten bis ins 20. Jahrhundert hinein gefordert worden. Mehr noch: Das zentrale Thema der Oper, jedenfalls, wie sie seitens Théophile Gautiers 1849 beschrieben wurde, sei die Androgynie gewesen (S. 19). Grundlegend ist dabei die wörtliche Bezeichnung solcher Sängerinnen als „Hermaphrodit“ oder „Hermaphroditin“ in Primärquellen, so etwa Maria Malibrans 1835. (Damit weist Beghelli, anders als die deutschsprachigen Publikationen, den Begriff der Androgynie in Quellentexten nach, während es von Knaus und Herr in Teilen angenommen wird, auf einen Beleg aber verzichtet wird.)

Der Nachweis der doppelten Stimmen gelingt Beghelli mittels einer Befragung der Beschreibungen der Singstimmen seitens ihrer Zeitgenossen sowie einer Sichtung der für sie geschriebenen und von ihnen versehenen Partien, wobei aussagekräftige Notenbeispiele ebenso wie Porträts und Fotografien eingefügt sind. Bei jenen Sängerinnen, zu denen Tonaufnahmen vorhanden sind, werden auch diese analysiert und in der CD mitgeliefert, erfreulicherweise vor allem solche des Zeitraums von 1901 bis 1912. Hinzu kommt eine kleine Sensation, nämlich Raffaele Talmellis Dokumentation einer mit den Initialen A. T. bezeichneten, als Mann geborenen Sängerin (1920–2005), die aufgrund des Partialen Morris-Syndroms (PAIS) dritten Grades wahrscheinlich körperliche Parallelen zu Kastraten aufwies. Nicht zuletzt über den Umweg des klingenden Beispiels der Stimme dieser Sängerin im Vergleich mit der Aufnahme Alessandro Moreschis sowie Beschreibungen und Gesangspartien für die letzten Kastraten schließt Beghelli die Frage nach der Beschaffenheit der Kastratenstimmen und des Erbes derselben in den Altstimmen ein. Maria Malibrans habe über eine echte doppelte Stimme, nämlich einen Alt „bewusst vermänn-

lichten Klangs“ und einen „vollkommenen, leichten“ Sopran verfügt, was sie auch nicht versteckt habe. So sei von einer wahren „vokalen Androgynie“ zu sprechen (S. 22). Beggelli weist diese doppelte Stimme mit ihren doppelten Registern und ihrer ästhetischen Inhomogenität als Ideal für Altistinnen bis ins 20. Jahrhundert hinein nach und kennzeichnet sie als Erbe der Stimme der Kastraten. Dies gelingt, denn was zuerst ein Aneinanderhängen unterschiedlicher Kapitel zu Sängerinnen zu sein scheint, entpuppt sich bei genauerer Lektüre als eine stringente Erzählung des Hermaphroditismus in der Altstimme. Isabella Colbran und Giuditta Negri, heute als Soprane bezeichnet, hätten genau diesen Stimmtyp aufgewiesen. Der Verdacht, die doppelten Stimmen seien nur durch einen Defekt der Stimmhebung verursacht worden, müsse angesichts der Dauern der Karrieren (50, 60 Jahre) zurückgewiesen werden (S. 134). Auch Verdi habe eine entsprechende mit doppelter Stimme begabte Altistin für seine ihm sehr am Herzen liegende *Azucena* gefordert (S. 135).

Über Marietta Alboni, Guerrina Fabbri, Pauline Viardot, Marianne Brandt, Eugenia Mantelli und anderen bis zu Marian Anderson gelangt Beggelli zum Kapitel „Vom Alt zum Mezzosopran“. Dabei versteht er unter einem Mezzosopran eine Stimme, die oft mit dem Ambitus eines solchen damaligen Altens deckungsgleich sei, die aber über die ganze Breite eine homogenere Farbe des Klanges aufweise, mit sehr klingender Höhe und ohne die „mächtigen Resonanzen“ der Bruststimme in tieferen Bereichen. Gerade anhand der Beurteilung der Tonaufnahmen gelangt Beggelli ferner zur These einer „Mezzosopranisierung“ der Altistinnen ab 1920 (S. 91), mit einer ausbalancierten Intensität der Töne, mit „weniger männlichen, weniger kräftigen“ Brustresonanzen bei gleichzeitig „klingenden und gut gedeckten Höhen“. Damit entlarvt Beggelli den Mezzosopran auf der Opernbühne, wie er uns heute vertraut ist, als ein vergleichsweise neues Stimmfach. Immer wieder nimmt Beggelli auch auf Parallelen in den Tenor- und Baritonstimmen Bezug: Ähnliches sei in denselben Jahren in Bezug auf die Baritone zu beobach-

ten, deren hohe Töne Helligkeit und Leichtigkeit einbüßten zugunsten eines volleren Klanges und damit einer Angleichung an die Farbe der tiefen Töne, wie etwa bei Titta Ruffo zu beobachten. Es sei, so Beggelli weiter, die Vokalität der Kastraten gewesen, die in der „doppelten“ Stimme des Alts des 19. Jahrhunderts wie im vorromantischen Tenor weitergeführt wurde. Dies weist er anhand der Sängerinnen Rosminda Pisaroni und Marianna Marconi sowie am Beispiel des Kastraten Giovanni Battista Velluti nach, dem (entgegen anders lautenden Urteilen) offenbar die klingende, männliche Tiefe fehlte, was seitens der zeitgenössischen Stimmbeschreibungen herausgehoben wird. Die „doppelte“ Stimme Marietta Albonis sei es gewesen, die Rossini dazu gebracht habe, sie als den „letzten Kastraten“ zu bezeichnen (S. 131). Seine These belegt Beggelli mit bestimmten Gemeinsamkeiten, die die Aufnahmen der Stimme Alessandro Moreschis, des offiziell „letzten Kastraten“, und jene der Stimme A. T.s aufweisen. Eine Ergänzung bildet die angefügte kurze persönlich geprägte Biografie A. T.s durch Raffaele Talmelli, eines Mediziners, Psychologen, Philosophen und Sängers, die auf gesangstechnische, soziologische, kulturwissenschaftliche und religionsgeschichtliche Aspekte verweist.

Das Vorwort von Kai Wessel zu Corinna Herrs Publikation formuliert zu Recht: „Hier werden Quellen zu einem wissenschaftlich noch wenig erforschten Thema zusammen geführt, die – aus unterschiedlichen Epochen stammend – bisher nicht in Korrelation gebracht wurden“ und die „die Kontinuität der hohen Männerstimme [...] in allen ihren Facetten [...] bis heute“ beschreiben (S. 9). Die Autorin beginnt mit einer Betrachtung von Falsettisten und Kastraten im 16. Jahrhundert an der päpstlichen Kapelle und in Deutschland („Geheimer Gesang“), untersucht dann Kastratenrollen in der italienischen Oper zwischen 1680 und 1730 („Heldengesang“) sowie die Kastraten und Haut-contres in Frankreich („Unnatürlicher Gesang“), widmet sich dem Thema „Diskurse, Rollen – und eine neue Gesangstechnik um 1800“ („Unvergesslicher Gesang“), um

schließlich zu „Kastratenrezeption und die ‚Erben‘ der Kastraten im 20. Jahrhundert“ („„Neuer Gesang““) überzugehen. Dabei legt sie Aussagen des bisherigen Forschungsstandes dar und differenziert diese weiter. Hierfür wertet sie zahlreiches, weitgehend bereits in modernen Ausgaben ediertes Notenmaterial sowie entsprechende Beschreibungen und Gesangsstrakte (für Italien insbesondere Bontempi, Tosi und Mancini) aus.

Herr nimmt damit eine längst fällige Arbeit vor, um unter vielen anderen Aspekten das „Hochtonideal“ (S. 223), die Entwicklung hin zur Agilität und Kategorien von Natur in Bezug zu Singstimmen und Geschlecht illustrieren zu können. Dabei gibt sie den Lesenden eine Vielzahl an Verweisen zum Thema in die Hand. „Die Dialektik [von Kastraten und Falsettisten, von hohen Männerstimmen und Frauenstimmen] ist nicht nur eine des Geschlechts, sondern es konkurrieren insbesondere auch differierende Ordnungen des Gesangs“ (S. 507 f.), so Herr in Bezug auf mehrere Jahrhunderte bis heute. Auch löst sie aus dem Noten- und Textmaterial der „drammi per musica“ ab dem späten Settecento „männliche“ und „weibliche“ Kastraten heraus (S. 217), eine Klassifizierung, die sich mit deren Alter hätte ändern können und die zudem von spezifischen Besetzungspraxen durchkreuzt worden sei (ebd., weitgehend in Übereinstimmung mit Knaus und Charton).

Ferner unterstreicht Herr, dass die „Diskussion um die ‚Ordnungen der Natur‘ im Kunstgesang und der hohen Männerstimme“ „paradigmatisch für einen gesangsästhetischen Diskurs“ sei, der „mit der Diskussion um die Falsettisten am Ende des 20. Jahrhunderts einen neuen Höhepunkt“ erreicht habe (S. 508 f.). Parallelen zur „Künstlichkeit des Gesangs“ der „aktuellen Falsettisten in der ‚E‘- und der ‚U‘-Musik“ (S. 509) werden aufgezeigt. Zentral ist die Schlussfolgerung, wonach „der Affekt zu einem Auslöser für die reine Vokalität der hohen männlichen Stimme [wird]“ (S. 218), zumal sie durch Analysen italienischer Vokal- und Rollenprofile, Übersichten zu Besetzungen und Ambitus sowie durch Musikbeispiele belegt wird, die für interessierte Musikwissen-

schaftler ebenso nützlich sind wie für Dramaturgen, Regisseure und Singende. Die Autorin betont zu Recht: „Das Phänomen der hohen Männerstimme kann auch in diesem Buch nicht erschöpfend behandelt werden. Es fehlt insbesondere die Betrachtung des Gesangs in Kulturen außerhalb des westeuropäischen Raums.“ (S. 509). Immer wieder werden Bezüge zur heutigen Situation des Musiklebens, nicht nur der Popmusik und Oper, sondern auch zum Film, hergestellt. In einigen Sätzen ist die Sprache ungewohnt („Auch kommt die Idee der hohen Stimme als Sinnbild der Jugend [gemeint: Jugend] gerade diesem Beispiel zum Tragen, denn Nero ist in diesem Werk [Incoronazione di Poppea] ein Teenager.“ (S. 133), oder: „Will ich, dass mein Hund mir gehorcht, spreche ich mit tiefer Stimme.“ (S. 507). Zur Untermauerung ihrer These von „Engelgesang [...] als spezieller Topos der Kastratenrezeption bis in die Gegenwart“ (S. 71) zieht Herr eine nicht-italienische, ins Deutsche übersetzte lateinische Quelle nach Böhme von 1622/23 heran, die „die Androgynitätsvorstellung“ der Engel bejahe (ebd.), und unterstreicht eine Androgynie für die Kastraten Italiens im frühen Ottocento (S. 219), während sie eine „eindeutige Männlichkeit“ erst für die Tenöre annimmt (ebd.), dies neben der These heroischer Männlichkeit vieler Kastratenrollen. Das Einbeziehen der Sekundärliteratur in italienischer Sprache hätte die Argumentation noch präziser und spannender werden lassen, da hier häufig Gegensätzliches festgestellt wurde, woran die inneritalienische Perspektive deutlich wird (Ablehnung von Androgynität im barocken Italien, Valerio Marchetti 2001; Männlichkeit der Engel ebd., Giacomo Jori 2007; männliche Konnotation des Bilds der Nachtigall statt weiblicher; Diskussion des stile nuovo-antico durch Paola Lunetta Franco 2001/2002).

Entgegen dem aktuellen Trend der Musikwissenschaft sei für mehr Fußnoten plädiert, etwa, wenn gesagt wird, dass Mancinis Traktat (trotz des zeitlichen Abstands und fehlender umfassender inneritalienischer Dokumentation des Gesangs Bernacchis) als „Beschreibung und Kodifizierung [...] der Errungenschaften

der Bernacchi-Schule“ angesehen werden könne und lediglich ein Lehrer-Schüler-Verhältnis genannt wird (S. 127) oder wenn als „Höhepunkt der Empfindsamkeit in Italien“, also eines eher als nördlich angesehenen Phänomens, die Zeit „um 1770“ (S. 128) genannt ist – hier werden Lesende auf Belege und Sekundärliteratur neugierig. Wortschöpfungen wecken die Aufmerksamkeit („Toskanese“ statt „Toskaner“, S. 175, „Etabliertheit“, S. 215, „Werkmanuskripte“ für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, S. 118). Auch aufgrund der fehlenden Aufmerksamkeit des Verlages sind viele Fehler im Druckbild, darunter teilweise auch unverständliche Sätze, zu bemerken (z. B. S. 49). Dies gilt auch für die zitierten italienischen Quellentexte, von denen fast keiner fehlerlos ist. Hierzu gehören u. a. Akzente, die die Apostrophe ersetzen sollen, unmotivierte Leerstellen auch vor und nach Interpunktionen (S. 126), nicht nachvollziehbare Groß- und Kleinschreibung und erhebliche Bedeutungsänderungen (z. Bsp. „fesso“ statt „sesso“, also „Leck“, statt, hier, „Geschlecht“, S. 128), „pretendono di re“ statt „pretendono dire“ (etwa: sie verlangen von König [...]“) statt „sie geben vor, zu sagen“, S. 214), „soni“ statt „sono“, S. 124, „uocce“ statt „voce“, S. 39, „gorche“ statt „gorghe“, S. 132). Interessierte sollten sich davon nicht irritieren lassen, sondern ihre Aufmerksamkeit konsequent auf den Inhalt der Publikation von Corinna Herr richten, um diese gewinnbringend lesen zu können.

Die ausdrücklich theoretisch orientierte Arbeit von Anke Charton ist in glänzender theaterwissenschaftlich geprägter Sprache geschrieben. Im Haupttext aufgekommene Zweifel an der Argumentation werden in den Fußnoten, die die entsprechende Sekundärliteratur und die von dieser wiedergegebenen Primärquellen, auf die Charton Bezug nimmt, enthalten, zuverlässig bereinigt. Im Vordergrund der Publikation steht die Sensibilisierung für die „Historizität von Geschlechterbildern“ (S. 314) mit ihren erheblichen Auswirkungen auf die Stimme wie die Oper. Das Buch ist in drei Hauptkapitel gegliedert: „Körper, Geschlecht und Stimme – Begriffe und Beziehungen“, „Operngeschichte

und Geschlechterrepräsentation um 1600“ und „Stimme und Geschlecht – eine opernhistorische Annäherung aus zwei Perspektiven“. Diese weisen keine aufeinander aufbauende Struktur auf. Dies wäre angesichts der Tatsache, dass es sich um eine theoretische Überblicksarbeit handelt, die für sich in Anspruch nimmt, die Zeit von um 1550 bis heute abzudecken, auch nicht möglich. Vielmehr erweist sich diese Gliederung als gute Wahl, denn so gelingt der Autorin, die Lesenden unmerklich zu zahlreichen Gedanken und Überprüfungen der eigenen Positionen und Kenntnisse zum Thema zu bewegen, selbst dann, wenn diese von jenen Chartons abweichen (so differiert beispielsweise Chartons Verständnis der „Hosenrolle“ von jenem von Knaus). Gleichzeitig wird dadurch die Gefahr von Fehlern aufgrund zu genauen Bezugs vermieden.

Chronologisch betrachtet mag die Gewichtung der Beispiele Chartons zunächst wenig einleuchten, da viel Gewicht auf die Zeit um 1600 mit drei konkreten Beispielen gelegt wird, die folgenden Ausführungen zu Kastraten und zur Hosenrolle weniger Platz einnehmen und sehr generisch gehalten sind, der „musicco“ nur kurz erörtert wird und die Beobachtungen zum 21. Jahrhundert noch allgemeiner ausfallen bzw. sie auf einzelnen Episoden der Singenden und des Publikums heute basieren. Doch dadurch erhält das Buch einen leserfreundlichen Umfang (357 Seiten) und stellt die wesentlichen Gedanken zum Thema vor, zumal Klarheit des Textes und sichere Wahl der Beispiele überzeugen. Gerade aufgrund der drei Beispiele um 1600 gelingt es zu unterstreichen, was die Musikwissenschaft vielleicht verdrängt hat: Oper sei „keine Erfindung, die aus dem Nichts kommt“ (S. 310), sondern sie sei „in den italienischen Theaterformen des späten 16. Jahrhunderts verwurzelt, die mit dem Element des expressiven Sologesangs neue Verbindungen eingehen“ (ebd.). Damit möchte Charton Thesen Silke Leopolds (S. 113 ff.) differenzieren, und zwar über die Stimme und das Geschlecht: Trionfi, Intermedi, die sacra rappresentazione einerseits, die Berufsschauspieler der commedia all'improvviso andererseits und „die musikdramatischen Experimente der

Dilettanten“ würden alle Geschlechterbilder „transportieren“ (S. 310).

Charton macht die Verknüpfung des „Konflikt(s) zwischen Erwerbstätigkeit und Amateurtätigkeit“ und „Kategorien des Standes und des Geschlechts“, die „Vernetzung verschiedener Sphären, der, auch in Hinblick auf Geschlechterverhältnisse, weiterer Untersuchung bedarf“ (S. 311) deutlich. Am interessantesten ist ihre Aussage zur Wandlung in Bezug auf die Wahrnehmung der so genannten Hosenrolle: „In einem Modell, das Männer in Frauenrollen nur als vereinzelt Zeichen grotesker Komik oder als Indikator von Perversion erlaubt, existiert die Hosenrolle, wengleich mit inhaltlichen Veränderungen, nahezu unbehelligt weiter. Sie tut dies, obwohl sich die Vorzeichen des Geschlechterverständnisses grundlegend wandeln: von einem Modell, das dem temporären Übergang erlaubt, weil er innerhalb eines universalen Körpers als möglich angesehen wird, hin zu einem Modell, in dem der temporäre Übergang im Bühnenkontext gestattet wird, obwohl die Grenze zwischen oppositionären Geschlechterkörpern eine geschlossene ist und jenseits der Bühne keine Durchlässigkeit mehr angenommen wird.“ (S. 262). (Eine solche Annahme basiert selbstredend auf einer Annahme des One-Sex-Modells für das Sei- und Settecento, dessen Gültigkeit nach Meinung der Rezensentin widerlegt werden kann.)

In einem ersten Kapitel stellt Charton die aktuelle Forschung zum Körper dar, und zwar „als historisches Feld“ innerhalb einer „soziologischen Annäherung“, die Verbindung von „Körper und Leib“ als „anthropologische Annäherung“ und „Körper in der Oper – Oper als Verkörperung“ dargestellt. Die Autorin gesteht – wie Knaus und teilweise Herr – den Kastraten auf der Bühne ebenfalls eine Männlichkeit zu, die sie von deren Rechten (niedere Weißen, höhere soziale Stellung als Frauen) ableitet (S. 217). Ferner verweist sie zu Recht darauf, dass die „Identität des Kastraten nicht nur an seinen Körper rückgebunden [ist], sondern [zusätzlich] von sozialen Zuweisungen von Status und Geschlecht [abhängt]“ (S. 216). Dem theaterwissenschaftlichen Zugang sind

ferner weitere anregende Gedanken geschuldet, so etwa die Betonung jenes der „Stimme als eine Komponente der Struktur Maske“ (S. 315) oder der Tatsache, dass der Kastrat Gaetano Guadagni beim Schauspieler David Garrick in London studiert hatte und entsprechend einen anderen Zugang zu seiner Partie gefunden habe: Er habe sie nunmehr nicht mehr vorgestellt, sondern sei hinter ihr verschwunden. Ein Anliegen ist es Charton auch, u. a. angesichts zahlreicher verschiedener Typisierungen von Sängern hoher Stimmen heute zu betonen: „Geschlechterbilder werden damit zunehmend pluralistisch“ (S. 314) und so, in Einklang mit einigen Thesen Butlers, aus dem Bereich der Stimmen und Oper heraus auf die Gegenwart und vielleicht auch Zukunft außerhalb derselben zu verweisen.

Das Buch Chartons enthält fast keine Rechtschreib- oder Tippfehler (vom unsäglichem, offenbar nicht in der Einflussnahme Chartons liegenden Irrtum des Verlages, ein weiteres Buch als „Comica – Donna Attrica – Innamorata“ anzukündigen, einmal abgesehen) und stellt damit eine rühmliche Ausnahme dar.

Als Fazit ist zu wiederholen, dass die drei Publikationen in deutscher Sprache ideal dazu geeignet sind, primär den aktuellen und damit auch durchaus neuen Blick auf weitgehend bereits früher angedeutete Phänomene zu leisten, wobei zahlreiche Verweise und Anregungen nicht fehlen. Die Publikation in italienischer Sprache dagegen extrapoliert über bisher so nicht zusammengeführte und wenig bekannte Primärquellen völlig neue Erkenntnisse zu Singstimmen. Damit wie auch aufgrund der leicht verständlichen und dennoch gleichzeitig jeweils ganz individuellen Sprache der deutschsprachigen Publikationen und der Hör- und Notenbeispiele des Buches Beghelli erweist sich dieses „Paket“ von vier Büchern zur Stimme nicht nur als idealer Ausgangspunkt für jene, die sich mit dem jetzigen Stand der Stimmforschung beschäftigen möchten, sondern auch für Seminare und Übungen mit Studierenden zum Thema. Gleichzeitig wäre zu wünschen, dass es – vor allem von deutscher

Seite aus – zu einer größeren Wahrnehmung der genuin sehr sorgfältigen, philologisch orientierten italienischen Arbeiten, der italienischen Sekundärliteratur und der zahlreichen, in europäischen Bibliotheken und Archiven befindlichen, bisher noch nicht beachteten Primärquellen kommen möge. Dann nämlich stehen der Stimmforschung weitere spannende Ergebnisse bevor.

(August 2013)

Saskia Maria Woyke

*Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert.* Hrsg. von Dieter TORKEWITZ. Wien: Praesens Verlag 2012. XI, 308 S., Abb., CD, Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 1.)

Die Beiträge der drei Kongresse, die die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Zeitraum von 2007 bis 2009 zu Fragestellungen zu Theorie und Interpretation der Musik durchgeführt hat, erfahren in einer neuen Schriftenreihe jetzt ihre Veröffentlichung für ein breiteres Publikum. Das Unterfangen lohnt, stammen die Beitragenden schließlich aus den unterschiedlichsten Fachrichtungen und können – ihrer Disziplin gemäß – sehr unterschiedliche Blickrichtungen auf die wechselnden Untersuchungsgegenstände beisteuern. Der erste Band präsentiert unter dem holprigen Untertitel „Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang 19. Jahrhundert“ Arbeiten zur wechselvollen Geschichte der Musiktheorie Wiens von Wolfgang Ebner bis Franz Schubert und stellt Fragen nach kompositorischen Grundlagen und der Art ihrer Vermittlung, mithin nach Analysetechniken unter historischen Perspektiven und schließlich nach den Quellen. An den dem Band zugrunde liegenden Kongress von 2007 erinnert eine dem Buch beiliegende CD, die mit dem hervorragend aufgemachten materialreichen Katalog eine thematisch verknüpfte Ausstellung in der Bibliothek der Universität dokumentiert.

Wenn Melanie Wald-Fuhrmann im ersten Beitrag des Bandes, der sich mit dem kulturhistorischen Kontext der Wiener Musiktheorie im 17. Jahrhundert auseinandersetzt, nach dem (historischen) Selbstverständnis von Musiktheorie fragt, liefert sie noch keine Folie für das Verständnis des Bandes als Ganzes: Ihre These eines beständigen Arbeitens mit dem Gesamt-Repertoire an musikalischem Wissen, das (aus Unterrichtsverpflichtungen abgeleitet) eben nicht auf Originalität zielte, gilt eben nur für den von ihr untersuchten, dem Kontext der höfischen Musik zuzuordnenden Corpus, keineswegs aber für das 18. und 19. Jahrhundert. Dabei gelangt sie in der Darstellung von Übernahmeverfahren in Lehrwerken, insbesondere bei Poglietti und Aufschnaiter, zu interessanten Beobachtungen. Der Gestalt Alessandro Poglietti sind denn auch zwei weitere Beiträge von Peter Waldner und Markus Grassl gewidmet. Grassl befasst sich mit den in der Forschungsliteratur bislang stiefmütterlich behandelten Ricercarkompositionen Pogliettis. Die von ihm verwendete Terminologie ist oft entweder unscharf oder unhistorisch, so in seiner Darstellung der *Cadenzia doppia*, S. 67, und es verwundert, dass die wichtige Arbeit Bernhard Meiers (*Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992) im Rahmen der sonst schlüssigen Darstellung der „organistischen Tonarten“ (S. 73 ff.) unberücksichtigt geblieben ist.

Wolfgang Horn stellt Georg Muffats Kompositionslehre anhand eines bislang eher unbeachteten lateinischen Traktats dar. Oliver Wieners Beitrag zum „Fall Murschhauser“ als Kontroverse über tradierte Satztechniken am Rande der zeitgenössischen Auseinandersetzungen um Matthesons „Orchestre“-Schriften widmet sich den Quer- und Längsverbindungen zwischen nord und süddeutsch-österreichischer Musiktheorie; der Forschungsstand des Beitrags ist jedoch – bedingt durch die späte Veröffentlichung – inzwischen überholt. Gleiches gilt für den ebenso instruktiven wie kreativen Beitrag Gerhard J. Winklers über Haydn als Lehrer Beethovens. Die Figur Johann Joseph Fux steht zu Recht im